

Entre art et loisir : définir la politique éducative d'un conservatoire. L'exemple de Saint-Etienne à la Belle Epoque.

En 1988, dans la revue *Sciences de l'éducation*, Paul Gerbod segmentait l'enseignement musical du XIX^e siècle en trois grands modèles : « religieux », « mondain »¹ et « professionnel »². Il faisait correspondre à chacun d'entre eux un type de structure (maîtrise, cours particulier ou conservatoire), un public socialement marqué et un contenu éducatif spécifique. Les études plus récentes sur les écoles de musique spécialisées³ permettent de prendre des distances avec cette approche : en dehors du Conservatoire de Paris, les conservatoires sont des structures qui n'ont pas uniquement pour but la formation professionnelle. Ceux-ci servent également à une éducation de classe d'une partie de la population urbaine, peuvent être utilisés pour la formation d'enfants de chœur⁴, sont utilisés pour le développement artistique local et ont, enfin, un rôle à jouer dans l'éducation du peuple. C'est d'ailleurs grâce à ces deux derniers aspects que ces établissements sont parvenus, au cours du XIX^e siècle, à passer dans le champ de l'intérêt général et à obtenir ainsi le soutien financier de certaines municipalités françaises.

Au début du XX^e siècle, il existe en dehors de Paris deux grandes catégories d'écoles publiques de musique : les conservatoires municipaux et les établissements nationaux (Écoles nationales et Succursales du Conservatoire). Bien que très proches sur le plan structurel (leurs budgets, les enseignements instrumentaux qu'ils proposent et leurs tailles sont comparables), ces conservatoires se distinguent par leur administration de tutelle : la mairie pour les premiers, le secrétariat d'État aux Beaux-arts pour les seconds. Cette distinction administrative ne doit cependant pas masquer le fait que toutes ces structures (municipales ou nationales) sont subventionnées en totalité – ou quasi-totalité – par la Ville. Ainsi, quand en 1884 le conservatoire municipal de Saint-Etienne (créé en 1881) devient une École nationale, la participation de l'État ne représente que 18% du budget de l'école⁵. Ce faible effort financier, caractéristique de toute la politique musicale d'État sous la Troisième République⁶, engendre des mécontentements locaux : pourquoi la Ville devrait-elle « abandonn[er] à l'Autorité supérieure son droit d'administration⁷ » contre une contribution financière si faible ?

C'est à la suite de cette interrogation, formulée par un conseiller municipal stéphanois, que l'école de musique de Saint-Etienne redevient entièrement municipale dès 1891. Cet acte politique s'inscrit dans un combat contre le jacobinisme et s'incarne plus particulièrement dans le geste d'une municipalité socialiste affrontant une préfecture républicaine. Néanmoins, il traduit également une perception de l'époque : celle que l'autorité politique a un rôle à tenir

¹ Paul Gerbod. « L'enseignement de la musique en France de la Révolution à nos jours ». *Sciences de l'Éducation* (Caen : Université de Caen, 1988, n° 1-2), p. 51.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Voir notamment : Michael Fend et Michel Noiray (dir.), *Musical Education in Europe (1770-1914) : Compositionnal, Institutional, and Political Challenges*. Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005 ; Rémy Campos, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835 – 1859)*. Genève : Université et Conservatoire de musique, 2003 ; Emmanuel Hondré, *L'établissement des succursales du Conservatoire de musique de Paris de la Restauration à la Monarchie de Juillet, un exemple de décentralisation artistique*, Thèse de 3^{ème} cycle sld Michelle Biget-Mainfroy et Jean-Jacques Eigeldinger. Université François Rabelais de Tours, 2001 ; Etienne Jardin, *Le conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Etienne au XIX^e siècle*. Thèse de 3^{ème} cycle sld Michael Werner. EHESS Paris, 2006.

⁴ Les écoles municipales de musique de Rennes ou de Besançon sont, par exemple, chargées de cette mission.

⁵ La subvention de l'État est de 5 000 francs sur un budget global de 27 000 francs.

⁶ Voir Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la III^e République ». *La Musique et le Pouvoir*, eds. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet. Paris : Les amateurs de livres, 1990.

⁷ Délibérations du Conseil municipal de Saint-Etienne, 10 décembre 1890, AM Saint-Etienne, 1R128.

dans la gestion des conservatoires. Selon la nature du pouvoir ou la couleur de la majorité politique qui le dirige, un conservatoire n'a pas tout à fait la même fonction.

La réintégration de l'école de Saint-Etienne dans le système national, pourtant souhaitée dès 1892 par une nouvelle municipalité (radicale)⁸, ne se produit qu'en 1910. Marquée par une alternance entre républicains modérés et socialistes, l'instabilité du pouvoir stéphanois au cours de cette période (huit maires différents de 1892 à 1910) permet de comprendre ce décalage. Pour exemple, alors qu'en 1899 les républicains tentent de relancer le processus de nationalisation, ce dernier est stoppé une nouvelle fois par l'élection du socialiste Ledin en mai 1900. La direction de l'école de musique de Saint-Etienne garde néanmoins une certaine stabilité au cours de cette même période : M. Dard-Janin, directeur dès 1881, n'est remplacé qu'en 1909 par Edmond Maurat (un musicien parisien).

Les débats qui entourent l'évolution de cette école, de 1900 à 1910, prennent ainsi un caractère spécial : ils témoignent de l'ambivalence d'un établissement déchu de son statut national et devant s'adapter à un pouvoir municipal en crise. L'étude de l'évolution de ce conservatoire durant cette période de dix ans doit nous aider à mettre en relief les attentes propres aux deux grands modèles d'écoles de musique (municipal et national). L'enseignement musical est-il, comme dans le cadre d'un orphéon⁹, l'outil d'une éducation plus globale ou bien une formation en soi ? Le savoir-faire musical transmis doit-il servir les intérêts de la Ville ou de l'État ? Après être revenu sur ses origines, nous nous baserons sur deux réformes de cet établissement (1900-1901 et 1909-1910) pour nous interroger sur les différents facteurs (musicaux, administratifs, structurels) qui orientent la définition de sa politique éducative.

L'enseignement musical public à Saint-Etienne au XIX^e siècle

Si l'on prend l'ensemble du territoire français pour échelle, l'installation d'un établissement d'enseignement musical dans une ville moyenne au XIX^e siècle se déroule selon un schéma assez simple. Dans un premier temps, l'élite urbaine met en place une structure d'encadrement musical pour son usage propre. Académie de musique, société philharmonique ou cercle musical, ces sociétés privées sont d'abord chargées de rassembler les forces musicales de la ville (musiciens professionnels, amateurs et mélomanes) pour établir une activité de concert régulière. Une fois lancées, ces sociétés proposent également quelques cours de musique, soit pour renforcer le niveau de leurs musiciens, soit pour préparer l'avenir. L'évolution de ces cours vers une véritable école de musique ne se produit que dans un second temps : quand les pouvoirs publics (essentiellement les municipalités) prennent le relais des premiers efforts fournis par les notables.

La composition de l'élite stéphanoise au cours du XIX^e siècle n'a pas permis que ce premier élan soit donné. De nombreux observateurs contemporains désignent Saint-Etienne comme une ville de travailleurs acharnés pour lesquels les « frivolités » de l'art ne constituaient pas une priorité. Les élites, issues du monde rural et propulsées en haut de l'échelle sociale par le fruit de leur labeur, auraient été ainsi peu enclines à l'oisiveté et au développement artistique de leur ville¹⁰. Ces observations de William Cohen sont corroborées par l'étude de Nicole Verney-Carron sur l'élite économique de Saint-Etienne¹¹ et par l'article

⁸ Délibérations du Conseil municipal de Saint-Etienne, 4 septembre 1899, AM Saint-Etienne, 1R128.

⁹ Voir Philippe Gumpowicz, *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur en France, Harmonies, Chorales, Fanfares*. Paris : Aubier, 2001.

¹⁰ William Benjamin Cohen, *Urban Government and the Rise of the French City: Five municipalities in the Nineteenth Century*. New York: St Martin Press, 1998, p. 13.

¹¹ Nicole Verney-Carron, *Le ruban et l'acier. Les élites économiques de la région stéphanoise au XIX^e siècle (1815-1914)*. Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne, 1999.

de Roland Boudarel sur les loisirs de la population de cette ville¹². Ces deux études tendent à montrer le désintérêt, constant au cours du XIX^e siècle, des notables de Saint-Etienne pour l'art en général et les représentations musicales publiques en particulier. Certes le théâtre du Pré de la Foire, inauguré en 1811, puis le Grand Théâtre de Saint-Etienne (1853) attirent du public ; mais c'est surtout la population ouvrière qui remplit les salles¹³.

L'exemple particulier de Saint-Etienne montre donc que les cours de musique peuvent naître sans être directement en lien avec l'activité artistique de l'élite, et par la seule volonté politique. Leur apparition est intimement liée au besoin grandissant d'encadrement de la population ouvrière dans une ville industrielle devenue « monstre ». Trois grandes industries sont en présence à Saint-Etienne : la métallurgie, l'extraction minière et le textile. En 1824, la production de charbon stéphanoise est la première en France avec un demi million de tonnes extraites ; elle dépasse deux millions de tonnes par an dans les années 1850 et s'élève à 4 millions de tonnes en 1873¹⁴. Les mines emploient alors près de 15 000 ouvriers. Le nombre de machines à vapeur passe de 12 à 122 entre 1812 et 1836. Enfin, au cours de cette période, un tiers de l'acier français est produit à Saint-Etienne et dans ses environs. Le chiffre de la population de Saint-Etienne est multiplié par neuf au cours du XIX^e siècle (16 000 habitants en 1801 ; 149 000 en 1911). Cette explosion démographique s'explique à la fois par un taux de natalité qui reste fort tout au long de ce siècle¹⁵ et une forte immigration, venue essentiellement du département (en 1872, 72% de la population de Saint-Etienne est originaire de la Loire)¹⁶. Les 16 000 habitants de 1801 placent la ville de Saint-Etienne au rang de 30^e population urbaine française, en 1851 elle est la 13^e, en 1872 la 7^e.

Fournir une instruction rudimentaire à ces nouveaux arrivants devient, à partir des années 1830, l'une des missions prioritaires des autorités locales (laïques et religieuses). Tournés vers un public adulte, des cours gratuits pour apprendre à lire, écrire et compter se multiplient au cours de la Monarchie de Juillet. Le cours musical pour adulte qui s'ouvre en 1850 n'en est qu'un prolongement artistique (au même titre que les cours de dessins). Il accueille « près de 150 personnes, âgées de 12 à 30 ans »¹⁷ et nous pouvons supposer qu'il joue un rôle moteur dans le développement du mouvement orphéonique à Saint-Etienne¹⁸.

Le véritable départ d'une politique d'éducation musicale cohérente à Saint-Etienne se situe en 1866. A cette date, la municipalité regroupe dans une même structure les cours de musique pour adultes (hommes et femmes) et ceux donnés dans les écoles de la Ville. Cette « école communale de musique¹⁹ » ne possède pas de lieu fixe : il s'agit d'une entité administrative chargée de rationaliser l'organisation du travail et les honoraires des professeurs de musique embauchés par la Ville.

POUR LES HOMMES

Dans l'école communale laïque, située rue Saint-Denis,

Les lundi et jeudi (par M. DARD) ;

Les mercredi et samedi (par M. BERTRAND, méthode CHEVÉ).

POUR LES FEMMES

Dans l'école communale laïque, située place Saint-Charles, 12,

Les mardis et vendredi (par M. BERTRAND) ;

¹² Roland Boudarel, « Les loisirs dans la région stéphanoise au XIX^e siècle (1830-1914) ». *Bulletin du Centre de Recherches Historiques* (Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne, 1986), pp. 115-176.

¹³ *Ibid.* pp. 134 – 135.

¹⁴ W. B. Cohen, *Urban Government and the Rise of the French City... op. cit.*, p. 11.

¹⁵ En 1820, le taux de natalité est de 41‰ pour un taux de mortalité de 27‰ ; à la fin du siècle, le taux de natalité est de 23‰ pour un taux de mortalité de 20‰.

¹⁶ W. B. Cohen, *Urban Government and the Rise of the French City... op. cit.*, p. 13.

¹⁷ R. Boudarel, « Les loisirs dans la région stéphanoise au XIX^e siècle (1830-1914) ». *art. cit.*, pp. 156 et 159.

¹⁸ Badol-Bertrand, « SAINT-ETIENNE ». *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, ed. Joël-Marie Fauquet. Paris : Fayard, 2003, p. 1103.

¹⁹ AM Saint-Etienne, 1R130.

Les mercredi et samedi (par M. DEFRANCE).
De 8 heures et demi à 9 heures et demie du soir.²⁰

Le début des années 1870 et la répercussion de la Commune dans la ville de Saint-Etienne (occupation de l'Hôtel de Ville, de la gare, de la poudrière et du télégraphe par les émeutiers ; assassinat du préfet de la Loire) donnent un coup d'arrêt à cette école : elle ne réapparaît qu'en 1876²¹. Un rapport rédigé à cette époque (par le professeur Defrance pour la mairie de Saint-Etienne), nous donne une indication sur l'évolution du cours d'adulte :

Monsieur Castellan, dans l'intérêt des résultats à obtenir dans [le cours adulte 1^{re} année], a du faire de notables changements dans les heures de leçon.

Les parents des jeunes gens ne voulant pas laisser leurs enfants rentrer à 9 heures ½ ; Monsieur Castellan a du avancer le cours d'une heure et demi. En laissant la leçon à huit heures, il n'y aurait eu que quatre élèves, en la mettant à six heures et demi, M. le professeur a réuni 35 élèves, tous très assidus et pleins de bonnes dispositions.

Les âges des élèves varient de 14 à 16 ans.²²

Ce cours est donc de moins en moins dirigé vers le monde des travailleurs. Fixé sur des horaires durant lesquels les ouvriers sont indisponibles, il devient davantage un complément de formation pour les adolescents qui ont suivi des cours de musique dans les écoles de la Ville. Cette lettre de M. Defrance nous apprend que son cours est suivi par 139 élèves, ce qui semble, à ces yeux, la preuve de son succès. Fort de sa réussite, le professeur demande l'ouverture d'un véritable cours de chant :

Le solfège est la grammaire musicale.

L'étude du chant est l'emploi de moyens propres à développer et assouplir l'organe vocal afin d'en tirer l'expression des sentiments divers renfermés dans la musique des maîtres.

L'enseignement du chant ne peut s'adresser avec succès qu'à des élèves choisis avec soin, possédant un bel organe et beaucoup d'intelligence musicale. Dans une classe de chant pour obtenir de bons résultats, deux heures par semaine sont bien un peu insuffisantes [sic], mais, nous arrivons à l'impossible si, dans ces deux heures le professeur doit s'occuper d'un autre enseignement.²³

Ces observations laissent présager les ambitions nouvelles des professeurs de musique de Saint-Etienne. A l'enseignement théorique qu'ils dispensent depuis les années 1860, ils veulent ajouter des classes permettant – d'une part – de finaliser les apprentissages par une pratique musicale « sérieuse », et – d'autre part – de renforcer leur situation professionnelle encore très précaire. Ces nouvelles aspirations convergent avec le besoin pour Saint-Etienne d'asseoir son statut de préfecture de Loire (obtenu en 1856) et d'augmenter son rayonnement régional. Un conservatoire de musique, en ce début de Troisième République, fait en effet partie de la panoplie d'infrastructures qu'une ville de grande envergure se doit de proposer à ses habitants. Lyon, grande rivale, s'est d'ailleurs dotée d'une école de musique nationale, Succursale du Conservatoire, en 1874.

L'« école communale de musique » devient un véritable conservatoire municipal en 1881. Le nombre des professeurs passe alors de 3 à 12, le nombre de classes à 16. L'enseignement théorique et vocal est composé de six cours de solfège (trois pour jeunes filles, trois pour garçons), d'un de déclamation (mixte) et d'un d'harmonie et orchestration. L'enseignement instrumental apparaît avec les classes de flûte, hautbois et basson, clarinette et saxophone, cornet à piston et petit cuivre, gros cuivre et cor, cornet à piston, violon et alto (deux niveaux), et piano (pour jeunes filles) ; auxquelles viennent s'ajouter des classes de violoncelle, contrebasse et orgue en 1884. L'enseignement de la musique dans les écoles

²⁰ Affiche « Ouverture des Cours gratuits d'Adultes », 20 avril 1867, AM Saint-Etienne, 1R130.

²¹ Badol-Bertrand, « SAINT-ETIENNE ». *art. cit.*, p. 1103.

²² AM Saint-Etienne, 1R129.

²³ *Ibid.*

municipales (huit cours) reste attaché administrativement au conservatoire. Toutes les classes de musique sont toujours éparpillées dans la ville : soit dans les écoles, soit dans des salles de la mairie.

Le budget initial du conservatoire (19 000 francs par an) le place d'emblé parmi les plus grandes écoles municipales de musique française. Lorsqu'en 1883 le ministère de l'Instruction publique fait le recensement de ce type d'écoles, le budget de 22 000 francs dont il dispose alors lui permet même d'être classée en deuxième position, entre l'école de Caen (23 700 francs par an) et celle de Roubaix (20 400 francs)²⁴. Comme ces deux dernières, le conservatoire de Saint-Etienne bénéficie en 1884 de la réforme nationale de l'enseignement musical et prend le titre d'École nationale. Contrairement à ces écoles, cependant, le peu d'expérience de la municipalité en terme de gestion musicale mène très vite cette promotion vers le fiasco et le désengagement de l'État (1891). Sans comprendre l'étendue des bénéfices que le statut national lui procurait, la Ville se serait alors focalisée sur le fait que cette nationalisation lui faisait perdre le contrôle total de l'école (notamment le pouvoir de licencier des professeurs ou de changer le règlement à sa guise).

Créée suite à un certain engouement public et structurée pour correspondre aux canons de l'époque, l'école de Saint-Etienne semble à première vue ne pas avoir de but propre. Le règlement de 1891 (comme les précédents) ne définit pas d'objectifs à atteindre, ce qui est, sur le plan national, une particularité²⁵. Son premier article indique seulement : « Le Conservatoire Municipal de musique et de déclamation de Saint-Etienne est consacré à l'enseignement gratuit de la musique vocale et instrumentale, de l'harmonie, de la lecture à haute voix, de la diction et de la déclamation dramatique.²⁶ » On pourrait ainsi considérer ce conservatoire comme une infrastructure calibrée pour concurrencer d'autres villes françaises ou européennes mais n'ayant pas de rapport concret avec la vie musicale de la ville qui l'héberge. Depuis le début des années 1860, un certain nombre de conservatoires comme ceux de Besançon, Caen, Rennes et Roubaix (qui sont comparables à celui de Saint-Etienne) ont établi des liens durables avec les orchestres municipaux de leur ville : le directeur, les professeurs et les meilleurs élèves de ces écoles doivent, par statut, y tenir un pupitre. Le salaire d'un professeur de conservatoire permet à ces municipalités de s'assurer qu'un certain nombre de musiciens professionnels compétents se trouvent de manière permanente dans leur ville et peuvent élever le niveau de leurs orchestres (Musique municipale, orchestre du théâtre, orchestre symphonique municipal). Alors que l'idée de lier l'école à l'orchestre du théâtre était présente lors des premières réflexions sur la création du conservatoire de Saint-Etienne (1881), elle a disparu – pour des raisons que nous supposons financières – lors de l'application concrète de la réforme.

Le véritable but du conservatoire de Saint-Etienne est à chercher dans ses origines : la promotion de l'éducation musicale gratuite pour le monde ouvrier ; la mise en place d'un loisir de masse. Même si l'organisation de 1881 entérine la disparition du « cours d'adultes »,

²⁴ Régnier, Henry. 1883. *Rapport fait le 13 juin 1883, au nom de la commission chargée d'organiser l'enseignement musical*. Paris : Imprimerie Nationale.

²⁵ Pour exemple, l'article II du règlement du conservatoire municipal de Rennes, en 1881, est le suivant : « Le but de cette institution est de perfectionner l'art musical et d'en propager le goût à Rennes ; de conserver comme chefs de pupitres à l'orchestre du théâtre et de la Musique municipale des artistes de mérite en leur assurant une position stable et avantageuse ; de développer d'heureuses dispositions pour la musique reconnues chez de jeunes gens que l'insuffisance de ressources empêcherait de recevoir l'éducation musicale nécessaire ; de former ainsi des musiciens pour l'orchestre du théâtre et pour la Musique municipale ; d'améliorer ces orchestres et de pouvoir les renforcer en certaines occasions ; d'encourager particulièrement l'étude d'instruments absolument indispensables à l'orchestre et dont quelques uns deviennent de jour en jour plus rares ; enfin de favoriser et de secondar l'essor et le développement des sociétés de musique. »

²⁶ *Département de la Loire. École nationale de musique et de déclamation de Saint-Etienne. Règlement*. Saint-Etienne : imp. Ménard, 1901, Article 1^{er}.

le conservatoire ne tourne pas le dos au public populaire. Alors que la plupart des conservatoires français de dimension similaire s'adressent à un nombre d'élèves compris entre 100 et 300 (comme par exemple les écoles de Caen, Rennes ou Besançon), l'école de Saint-Etienne accueille 702 élèves en 1884 et 810 en 1904. Saint-Etienne adopte ainsi une politique éducative propre aux grandes villes industrielles – on la retrouve à Roubaix qui compte 702 élèves en 1906 et 752 en 1907 – qui permet aux enfants d'ouvriers d'accéder massivement à l'enseignement musical. Ceux-ci représentent 34,2% des élèves du conservatoire stéphanois en 1904. Ce caractère populaire de l'école de Saint-Etienne (induit par la lecture de ses résultats) est-il pourtant l'aboutissement d'une politique éducative cohérente ?

Une réforme municipale

La réorganisation du conservatoire de Saint-Etienne en 1900 est conduite sans aucune aide venue de l'extérieur de la ville. Explicitement motivée par les résultats médiocres des élèves aux concours de fin d'année (juillet 1900), elle est certainement liée à l'arrivée d'un nouveau conseil municipal socialiste. Celui-ci réunit une « commission d'organisation des cours du conservatoire », présidé par l'un de ses membres et composée de quinze personnes. Ces dernières sont choisies parmi les membres du conseil d'administration du conservatoire (appelé aussi « commission de surveillance ») et ceux des jurys d'examen. Dans un premier temps, les membres de cette commission spéciale exposent leurs points de vue sur l'établissement dans le cadre de lettres adressées au maire. Les lettres sont compilées par l'administration du conservatoire puis discutées au cours d'une séance de la commission (le 26 septembre 1900). Celle-ci se charge, par la suite, de réécrire le règlement de l'école ; lequel, enfin, est validé par le maire Ledin le 22 février 1901.

Ce mode opératoire nous donne des indications sur l'évolution socioculturelle de Saint-Etienne au début du XX^e siècle. Il montre d'abord que, dans un contexte de crise, la Ville peut désormais s'appuyer sur des personnes préoccupées par l'avenir du conservatoire. Une nouvelle élite intellectuelle, férue de musique, émerge enfin dans la ville. Elle est très clairement représentée par un groupe de plusieurs dizaines de notables stéphanois qui jouent tous un rôle au sein de sa commission de surveillance ou de ses jurys d'examen depuis 1881²⁷. Sur les 51 membres du jury en 1900, dix sont directement liés à la vie musicale locale : MM. Vachon, Perret et Allouat, directeur, vice-président et sous-chef de l'Harmonie de la ville ; M. Dame, sous-chef de musique au 38^e régiment d'infanterie ; MM. Bourbié et Marcoux, respectivement chef et sous-chef de musique au 16^e régiment d'infanterie ; M. Lefebvre, sous-chef de musique à la retraite ; M. Mariotte, directeur de l'Association symphonique ; M. Sutter, chef de musique à Firminy et M. Poncet, directeur du Grand Théâtre. Onze sont issus du monde de la presse (rédacteurs, directeurs de journaux, publicistes, hommes de lettres) ; six du monde de la justice (juge, avocat, avoué, substitut du procureur) ; quatre médecins ; quatre professeurs et ingénieurs de l'École des Mines ; nous trouvons également un agent d'assurances, un teinturier et un marchand de soie²⁸.

²⁷ Cette situation est exceptionnelle : bien que la plupart des écoles municipales de musique possèdent, par statut, un comité de direction de ce type, il est rare que celui-ci fonctionne effectivement.

²⁸ La commission d'organisation des cours en 1900 respecte cette diversité. Du côté des acteurs de la vie musicale locale, nous trouvons MM. Mariotte (directeur de l'Association symphonique), Vachon (directeur de l'Harmonie de Saint-Etienne) et Poncet (directeur du Grand Théâtre). Les douze autres places sont tenues par MM. Barbier (rédacteur en chef du *Forézien*), Prost Montbuisson (publiciste), Paul de Champeville (homme de lettres), Pradier-Fodéré (substitut au procureur de la République au tribunal de première instance de Saint-Etienne), Mulsant (avocat), Barretta et Aulanier (ingénieurs), Bahurel (teinturier), Gardon (agent d'assurances et professeur particulier de musique), Cénas (docteur), et MM. Peronnet (de Lyon) et Caillat dont nous ignorons la profession.

Si l'élite stéphanoise s'intéresse enfin à la musique, cette façon de procéder démontre également que la Ville prend au sérieux son opinion. Alors qu'une nouvelle demande de nationalisation de l'école de musique vient d'être rejetée par les socialistes, c'est à cette élite (représentée ici par quelques notables particulièrement impliqués dans la vie du conservatoire) qu'il revient de décider de la marche à suivre pour sortir l'école du marasme. A l'avis des experts nationaux, ou du directeur de l'école seul, la Ville préfère celui des acteurs de la vie musicale locale (chefs, exécutants et auditeurs). Cette démarche, dans sa forme, montre l'existence d'une volonté politique visant à faire coïncider le projet éducatif de l'école de musique aux besoins artistiques formulés par les notables.

Les lettres des membres de la commission partent de l'analyse des résultats obtenus par l'école à la fin d'une année scolaire et pointent les principaux problèmes de l'établissement. Chacun tente d'en trouver les causes et propose des solutions pour les régler. Les analystes se heurtent cependant à un problème majeur : la ligne politique initiale de ce conservatoire est assez floue. La lecture de ces « critiques de personnes compétentes » dans leur globalité nous montre qu'une question de méthode préoccupe chacun des rédacteurs : comment évaluer les résultats d'une école qui ne s'est pas fixé d'objectif ? Certains membres du jury, dans leur lettre adressée au maire, donnent ainsi leur propre vision du conservatoire. M. Mariotte (directeur de l'Association symphonique) annonce :

Le but d'un Conservatoire doit être double :

1°) Former de bons et de nombreux musiciens.

2°) Divulguer et répandre l'essor de l'art musical dans une ville.

Or il apparaît des concours que de ces deux desiderata, un seul, le premier, est réalisé, encore qu'assez imparfaitement.²⁹

Le deuxième objectif donné par Mariotte est commun à l'ensemble des écoles de musique françaises de l'époque. Il s'agit d'une politique de « propagation du goût musical » non plus prioritairement par un apprentissage de la musique dirigé vers le plus grand nombre mais par un perfectionnement et une multiplication des auditions musicales urbaines. Le premier objectif est le symptôme de la double appartenance de l'école à la municipalité (de manière institutionnelle) et au système national (de manière symbolique). Former de « bons » musiciens implique une logique élitiste ; alors qu'en former « de nombreux » se situe dans une dynamique de démocratisation des savoirs. La lettre de Paul de Champeville (« homme de lettres ») explicite cette ambivalence :

[L'Ecole] doit être d'abord et surtout une pépinière modeste où l'on cultive d'une façon pratique, sans soucis de tant de prix et de diplômes, les deux Arts qui fourniront à la région des éléments de distraction saine et élevée.

Elle doit ensuite être le champ d'études où peut germer la fleur plus rare du talent supérieur et même du génie.

Dans le premier cas sa mission est de donner à tous les élèves une instruction nette et consciencieuse en dehors de tous les intérêts privés et de toutes les recommandations. Dans le second, son devoir est de signaler à la bienveillance de l'Administration Municipale les élèves qui témoigneraient d'aptitudes exceptionnelles à l'étroit dans le cadre d'un Conservatoire de province. La ville n'aurait pas alors à hésiter à assurer leur avenir, car leur succès et leur gloire rejailliraient sur elle.³⁰

Ce court extrait synthétise la question centrale de l'enseignement musical des villes françaises au début du XX^e siècle. La musique est ici pensée comme un art et non plus seulement comme une pratique de loisir ou d'accomplissement de soi. Le but philanthropique qui soutenait le

²⁹ Réorganisation du conservatoire, Quelques critiques de personnes compétentes, AM Saint-Etienne, 1R129. (Lettre de M. Mariotte)

³⁰ Réorganisation du conservatoire... *Archive citée*. (Lettre de M. Champeville).

développement musical de la deuxième partie du XIX^e siècle était de mettre massivement la population urbaine en contact avec la musique³¹. Elle plaçait la pratique vocale ou instrumentale au centre du projet éducatif. Sans totalement abandonner cet aspect, l'on voit désormais l'énonciation d'une autre orientation : faire du conservatoire un outil de développement qualitatif des pratiques artistiques (notion soutenue depuis toujours par le Conservatoire de Paris)³². Le point central ne serait plus l'individu, mais l'art musical. L'élève musicien est confronté à l'apprentissage sérieux d'un métier et ne doit pas considérer son cursus comme un loisir.

Cette conception doit cependant être lue à la lumière du contexte de la vie musicale française de ce début du XX^e siècle. A Paris, depuis plusieurs siècles, sont concentrés les plus grandes instances musicales du pays et les principaux efforts financiers (publics et privés) en la matière. Se focaliser sur l'art et la professionnalisation de l'enseignement, c'est inmanquablement déplacer les bénéfices de la réforme de Saint-Etienne vers la capitale. Dans le texte de Champeville, c'est d'ailleurs à Paris que l'art musical s'épanouit, alors que Saint-Etienne doit se contenter du fruit d'une « distraction saine et élevée ». Ce paradoxe permet de constater, avec François Lesure³³, que la décentralisation artistique française au XIX^e siècle a pu être aussi freinée par des élites locales. Le mépris pour la médiocrité d'une vie musicale locale ne se traduit pas par la volonté de renforcer sa qualité. Au contraire, la constatation d'un retard artistique permet à Paul de Champeville de légitimer une politique vouée à creuser, sur le court terme, l'écart existant entre Paris et le reste du territoire.

La méthode choisie par la commission de surveillance du conservatoire pour traiter ces réponses permet d'éluder la question des objectifs. Une fois compilées, les remarques sont triées en deux catégories : « Causes auxquelles il faut attribuer les résultats defectueux » et « Réformes et innovations principales que nécessitent ces résultats », comme si cette réorganisation n'était, finalement, que le réajustement technique d'un fonctionnement défaillant. L'aspect politique de la réorganisation, pourtant explicite à la fois dans la volonté municipale de mener une réforme et dans les réponses des personnalités consultées, disparaît donc une fois que le dossier arrive entre les mains de l'administration du conservatoire. Doit-on interpréter ceci comme un moyen de préserver une certaine neutralité qui serait en effet bénéfique dans le cas d'un nouveau changement de majorité municipale ? En ramenant le débat sur le seul terrain technique, cette réforme – même si elle est en partie menée par la Ville – tend cependant à soustraire le conservatoire à l'autorité municipale.

Libérer le conservatoire du contrôle municipal

Le premier point à l'ordre du jour de la réunion de synthèse du 26 septembre 1900 est : « Maintien des cours de solfège dans les Ecoles ? ». Ces cours permettaient jusqu'alors au plus grand nombre de profiter des bienfaits de l'école municipale de musique et représentaient, par ailleurs, un moyen de promouvoir l'établissement et de repérer de jeunes talents. C'est pourtant à l'unanimité des voix que le comité décide de leur suppression complète. « Il préconise le choix d'un centre par canton où se feraient ces cours de solfège³⁴ ». Le but de cette disposition n'apparaît pas clairement dans ce document. Il faut se référer au

³¹ Voir Philippe Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée... op. cit.*

³² Voir Emmanuel Hondré, « Les méthodes officielles du Conservatoire », *Le Conservatoire de Paris, regards sur une institution et son histoire*. Ed. Emmanuel Hondré, Paris : Association du bureau des élèves du Conservatoire national supérieur de Paris, 1995.

³³ François Lesure. *Dictionnaire musical des villes de province*. Paris : Klincksieck, 1999, Introduction.

³⁴ Commission d'organisation des cours du conservatoire, Séance du 26 septembre 1900, AM Saint-Etienne, 1R129.

rapport de M. Barbier (rédacteur en chef du *Forézien*) – rédigé en amont de cette réforme – pour en apprécier la portée : l'économie réalisée par cette suppression (450 francs par an et par cours, soit 3600 francs) doit permettre l'augmentation du salaire dérisoire des professeurs du conservatoire et de proposer ainsi des situations intéressantes pour attirer des professeurs de talent³⁵. D'entrée, la réorganisation de 1900 privilégie donc la qualité de l'enseignement au détriment de la quantité d'élèves touchés par le conservatoire.

Pour être un centre de formation efficace, le conservatoire de Saint-Etienne a, en effet, besoin de professeurs de qualité. Une large partie de la réforme de 1900 est consacrée à la redéfinition des modes de recrutement. Elle s'arrête cependant sur une disposition assez vague : l'embauche d'un enseignant doit se faire « au concours ou sur titre³⁶ ». Le règlement de 1901 est plus clair : « tous les professeurs sont nommés à la suite d'un concours devant un jury spécial et à huis clos³⁷ ». Les candidats sont examinés, d'abord, sur titre ; puis lors d'une suite d'épreuves : aptitudes pédagogiques, exécution d'un cours pratique, exécution d'un cours théorique et lecture à vue. L'enjeu explicite de cette disposition est d'ouvrir le conservatoire à des professeurs venus de l'extérieur, et surtout de contrer le favoritisme dont bénéficient les musiciens locaux. En avril 1910 (après la nouvelle nationalisation de l'école), le nouveau directeur Edmond Maurat constate cependant l'inefficacité de cette mesure. Il signale qu'une nomination par concours favorise toujours les candidats locaux, non seulement en raison du réseau relationnel qui peut les rapprocher de l'école, mais surtout parce que la situation des professeurs n'est toujours pas assez attractive pour des éléments extérieurs³⁸. Synthétisé dans un « Rapport sur le fonctionnement des Écoles de musique selon qu'elles sont placées, ou non, sous le contrôle de l'État », l'avis du nouveau directeur est sans appel : le recrutement par concours à Saint-Etienne revient à faire le choix du postulant le moins médiocre, plutôt que du meilleur.

A vrai dire les candidatures locales ne sont pas seulement la très grande majorité, elles sont souventes fois les seules et la chose est non moins naturelle qu'aisée à comprendre. En courant la chance de voir s'améliorer la situation qu'il a déjà le candidat local ne court en quelque sorte aucun risque (du moins aucun risque matériel) et, en ce cas, il se trouve dans des conditions très différentes de celles du candidat étranger qui, au jour de sa nomination, perd neuf fois sur dix plus qu'il ne va gagner et qui est obligé d'escompter une situation qu'il lui faudra se créer *en dehors de l'École*.

Une élimination automatique, inhérente à la nature des choses, exclut donc un grand nombre des meilleurs éléments et limite le recrutement des candidatures aux ressources presque exclusivement locales. Or c'est un fait patent qu'il n'est pas deux villes en France pouvant trouver en elles-mêmes les éléments nécessaires pour constituer le cadre des professeurs d'une École de musique³⁹.

La solution préconisée par Edmond Maurat est de passer outre le concours local de recrutement et d'aller lui-même choisir les futurs professeurs à Paris. Il s'y rend en octobre 1910 pour trouver un professeur de cor et un professeur de piano⁴⁰. Après une première tentative infructueuse, il obtient de M. d'Estournelles de Constant, « chef du bureau des Théâtres et Conservatoires nationaux au ministère des Beaux-Arts », l'autorisation d'ouvrir, au Conservatoire de Paris, deux concours « à l'effet de pourvoir aux vacances du cours supérieur de piano et de la classe de cor⁴¹ ». Déplacer le lieu de recrutement revient à écarter

³⁵ Réorganisation du conservatoire... *Archive citée*. (Lettre de M. Barbier)

³⁶ Commission d'organisation des cours du conservatoire, Séance du 26 septembre 1900, *Archive citée*.

³⁷ *Conservatoire municipal de musique et de déclamation de Saint-Etienne. Règlement*. Saint-Etienne : imp. de la Loire républicaine, 1901. Article 12.

³⁸ Edmond Maurat, *Rapport à Monsieur le Maire de Saint-Etienne sur le fonctionnement des Ecoles de Musique selon qu'elles sont placées, ou non, sous le contrôle de l'Etat*. AM Saint-Etienne, 1R129. 1910.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Conseil d'administration de l'École nationale de Saint-Etienne, 31 octobre 1910, AM Saint-Etienne, 1R129.

⁴¹ Conseil d'administration de l'École nationale de Saint-Etienne, 12 décembre 1910, AM Saint-Etienne, 1R129.

du choix du personnel de l'école les acteurs locaux (les membres du Conseil municipal, les notables ou les artistes amateurs membres de la commission de surveillance). D'ailleurs, le directeur Maurat prend soin de disqualifier le jugement de l'élite urbaine sur les professeurs :

La compétence du jury, en maintes occasions, ne laisse pas que d'être imparfaite. Composé en majeure partie *d'amateurs*, le jury est difficilement qualifié pour connaître des aptitudes pédagogiques des candidats, or ces derniers ont une *importance considérable sur les effets de l'enseignement*. En outre, il est des matières où les amateurs les plus éclairés ne peuvent en toute conscience juger des mérites des postulants, tel est le cas lors de la nomination des professeurs des cours d'harmonie, contrepoint, fugue, ou encore des classes d'orchestre, d'ensemble instrumental et vocal, d'histoire de la musique etc. etc. Enfin ce jury local a-t-il à juger des candidats locaux et étrangers qu'il lui est à peu près impossible de ne pas être partial, ne serait-ce que parce qu'en mille circonstances il a été à même d'apprécier les uns tandis que les autres sont pour lui des inconnus. N'a-t-il à juger que des compatriotes ? Son indépendance se trouve également entravé du fait qu'en province tout le monde se connaît et que le nombre des professeurs de musique et des amateurs n'est pas si grand que ceux-ci et ceux-là ne soient plus ou moins en relations personnelles⁴².

Une fois la nomination d'un professeur passée, l'administration du conservatoire municipal se trouve confrontée aux difficultés liées au contrôle de son enseignement. Si les différents acteurs locaux de la direction de l'école de musique n'ont pas de légitimité pour recruter un professeur, il est évident que ce défaut les empêche une nouvelle fois de se prononcer objectivement sur la tenue des cours. Depuis sa fondation jusqu'en ce début de XX^e siècle, le Conservatoire de Paris a réussi à imposer ses méthodes d'enseignement et son avis comme étant les seuls valables sur l'ensemble du territoire national. Au début du XIX^e siècle, les écoles devaient se conformer aux méthodes éditées par l'école parisienne⁴³ ; au début du XX^e siècle, des inspecteurs nommés par le secrétariat d'État aux Beaux-arts sont chargés de contrôler annuellement les écoles du système national (Succursales et École nationale). D'un point de vue administratif, l'inspection d'une école municipale ne peut pourtant pas être effectuée par un représentant de l'État, car celui-ci n'aurait aucune légitimité institutionnelle pour le faire. En 1909, avant même de regagner son statut d'École nationale, le conservatoire municipal de Saint-Etienne est pourtant visité par Vincent d'Indy, alors « inspecteur du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts ». Le manque de source ne nous permet pas de savoir quelles sont les instances qui ont décidé de mettre en place cette inspection. Elle termine néanmoins de disqualifier l'opinion des élus et des notables stéphanois sur la qualité des professeurs du conservatoire et prépare la nouvelle nationalisation de l'école (en 1910). Désormais aux mains d'experts, le recrutement et l'évaluation du personnel de l'établissement sont soustraits à l'autorité politique locale.

Le dernier aspect de la politique du conservatoire discuté par la commission de réorganisation de 1900 a trait au développement de la vie musicale stéphanoise. La plupart des lettres demande une remise à plat des institutions musicales de la ville afin de faire correspondre la formation de l'école de musique aux besoins des orchestres locaux. Les personnes interrogées remettent ainsi en cause une politique trop entièrement dédiée à la démocratisation de la pratique musicale dans un but d'éducation populaire. En formant massivement des musiciens amateurs, l'on généralise certes des savoir-faire, mais des savoir-faire médiocres qui ne peuvent pas être profitables à un grand orchestre comme celui du théâtre de Saint-Etienne. M. Barbier signale ainsi :

⁴² Edmond Maurat, *Rapport à Monsieur le Maire de Saint-Etienne sur le fonctionnement des Écoles de Musique... Archive citée.*

⁴³ Voir Emmanuel Hondré, « Les méthodes officielles du Conservatoire », *art. cit.*

Possédant d'une part des chœurs, d'autre part un bon orchestre ; avec des solistes brillants, des chanteurs bien stylés, de bons pianistes, des artistes dramatiques en herbe, que ne pourra pas le conservatoire pour la vulgarisation des œuvres d'Art ?
C'est le but à atteindre.⁴⁴

Le vecteur de l'éducation esthétique des masses ne doit plus être la pratique instrumentale mais l'audition musicale. L'élite stéphanoise se fait ici l'écho d'un changement fondamental dans la façon de présenter les politiques artistiques. Depuis les premières séances de Padeloup au cirque Napoléon (1861), la réussite des expériences parisiennes de concerts populaires permet d'offrir une nouvelle légitimité à l'enseignement musical : la formation d'une élite dans les écoles spécialisées peut être d'intérêt public si elle permet au plus grand nombre d'avoir accès aux chefs-d'œuvre des grands maîtres. Sans doute moteur de cette évolution, la tendance à la professionnalisation du monde musical français à partir du milieu du XIX^e siècle⁴⁵ est également facteur d'accélération de ce processus. Les villes auront désormais tendance à privilégier les orchestres d'élite aux formations d'amateurs. La politique musicale en direction du plus grand nombre se joue alors autour d'une éducation à l'écoute qui favorise l'émergence d'un public de masse pour ces concerts prestigieux (mouvement qui, lui-même, favorise l'évolution du concert⁴⁶).

La réforme de 1900 permet effectivement de créer une classe d'orchestre au conservatoire et de fixer à « trois au moins » le nombre d'auditions que l'orchestre de l'école doit donner gratuitement chaque année. Néanmoins, la politique de concert choisie est purement interne à l'école. Les auditions et l'orchestre sont ceux du conservatoire et n'ont aucun lien avec les orchestres municipaux stéphanois. Plutôt que d'être un des outils d'une politique municipale du concert, le conservatoire compte, au contraire, proposer sa propre vision. A l'autonomie administrative correspond ainsi une autonomie politique et artistique.

Si l'autonomisation du conservatoire répond à des enjeux structurels que l'on rencontre partout en France⁴⁷, elle est cependant soutenue par des logiques locales et personnelles. En se soustrayant à l'autorité de la Ville, les administrateurs de l'école entendent, en premier lieu, faire passer l'établissement au-dessus des questions partisans : celles-ci menacent le développement de l'école lors des changements de majorité politique au Conseil municipal. De plus, faire un pas vers le statut national est favorable aux membres du conservatoire. Le directeur, les professeurs et même les administrateurs, peuvent bénéficier, avec cette promotion, d'une plus-value de prestige, profitable à la fois pour leurs candidatures à des postes à venir et à leur place dans la société urbaine. Nous pouvons par exemple imaginer que le prix des leçons particulières données en ville par les professeurs d'une École nationale est plus élevé que celles des enseignants d'une école municipale. L'abandon des cours dans les écoles primaires permet également aux professeurs de percevoir du conservatoire des salaires plus intéressants. La ville elle-même, en tant qu'entité administrative et pôle culturel, doit être concernée par la possibilité d'offrir une concurrence institutionnelle au conservatoire de Lyon. L'expression de la politique municipale, pourtant favorisée depuis la réforme administrative de 1884⁴⁸, est ici la seule qui ait à perdre de cette évolution. Il est alors surprenant de voir que les socialistes qui siègent au conseil municipal ne tentent pas de la freiner⁴⁹. En se revendiquant comme un centre de formation détaché de toute

⁴⁴ Réorganisation du conservatoire... *Archive citée*. (Lettre de M. Barbier).

⁴⁵ Voir Anne-Sophie Leterrier, *Le mélomane et l'historien*. Paris : Armand Collin, 2005.

⁴⁶ Voir Simon McVeigh, « "An Audience for High-Class Music". Concert Promoters and Entrepreneurs in Late-Nineteenth-Century London », *The Musician as entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*. Ed. William Weber, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004, pp.162-182

⁴⁷ Voir Etienne Jardin, *Le conservatoire et la ville... op. cit.*

⁴⁸ Voir Pierre Deyon, *L'État face au pouvoir local*. Paris : Editions locales de France, 1996.

contingence politique, le conservatoire réussit ce tour de force avant 1910 : être entièrement financé par la Ville sans avoir de compte à rendre aux élus municipaux.

Une réforme nationale

La transformation d'une école municipale de musique en École nationale ou en Succursale se produit à la suite de la signature d'une convention entre la Ville et l'État. Celle-ci fixe des règles de base pour assurer la pérennité du conservatoire et l'homogénéité du système national. Le budget accordé par la Ville à l'école ne doit pas diminuer (la subvention municipale de l'année de nationalisation sert de somme « seuil »). Chaque année, le budget global doit être approuvé par l'État. La Ville, tous les trimestres, doit envoyer au ministère un état de la situation financière de l'école. La nomination du directeur appartient au ministre de tutelle, après consultation du maire ; celle des professeurs relève de l'autorité du préfet. L'enseignement doit être contrôlé par des inspecteurs du ministère. Le diapason utilisé doit être le « diapason normal »⁵⁰. En ce qui concerne le projet de fonctionnement des établissements, la convention n'impose pas de modèle strict et se contente d'indiquer :

L'École sera soumise à l'observation d'un règlement préparé par la municipalité et approuvé par le Ministre, et à l'application d'un programme d'études tracé par le Comité supérieur des Etudes du Conservatoire National de musique et de déclamation.⁵¹

Cette disposition semble être un compromis entre la volonté explicite de normaliser l'enseignement musical français (sur le modèle du Conservatoire de Paris) et celle de respecter les particularismes locaux. Tant qu'un règlement ne va pas à l'encontre des intérêts du système national (en premier lieu : faire remonter les meilleurs musiciens français vers le Conservatoire), il peut être validé par le ministère. Cependant, comme nous venons de le voir, le chemin qui mène, à Saint-Etienne, vers la nationalisation entraîne la disqualification des élus locaux dans les prises de décision relatives au projet de fonctionnement. Si la réécriture du règlement en 1901 avait nécessité le concours de personnalités locales, celle qui a lieu en 1910 se base sur des données extérieures : l'avis de Vincent d'Indy et les règlements d'autres écoles du système national. Ce changement de cap se produit sous la direction d'un nouveau directeur, Edmond Maurat, nommé en 1909 et ferme partisan du système national.

Personnage atypique dans le paysage musical français de ce début de siècle, Vincent d'Indy intervient au conservatoire de Saint-Etienne avec une double autorité : celle qu'il a acquise au sein de la *Schola Cantorum* (qu'il dirige depuis 1904) et celle que lui confère son titre d'inspecteur du ministère. Le rapport qu'il livre le 20 juillet 1909 à la mairie de Saint-Etienne est un document particulièrement précieux. Contrairement aux notes d'inspection dont on dispose généralement – qui se contentent de fournir un avis global sur l'établissement – celle-ci est très détaillée. Pour chaque classe, d'Indy indique le nom du professeur, le nombre d'élèves inscrits et celui des élèves présents lors de son passage ; il fournit un descriptif critique du déroulement des cours et donne une note sur 50. Meticuleux, il se

⁴⁹ A la même époque (1909), les socialistes rennais, alors dans l'opposition, remettent en question la subvention octroyée au conservatoire de leur ville en signalant que celui-ci n'est fréquenté que par des enfants de la haute société (AM Rennes, 2R55).

⁵⁰ Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, « le diapason normal » est établi à 870 vibrations par secondes pour le *la* (soit 435 périodes). L'application de ce diapason a pu poser des difficultés aux écoles nouvellement nationalisées, comme par exemple à Roubaix où le diapason de référence était jusqu'alors fixé à 902 vibrations par seconde. Des crédits furent débloqués par le secrétariat aux Beaux-arts pour équiper l'École nationale de Roubaix de nouveaux instruments à vent.

⁵¹ Convention du conservatoire de Saint-Etienne, Article 4, AM Saint-Etienne, 1R129.

penche à la fois sur l'organisation du cursus (il demande, par exemple, la réduction du nombre de classes de solfège de quatre à deux) et sur le contenu des enseignements théoriques, vocaux et instrumentaux (notons néanmoins qu'il passe assez rapidement sur les classes d'instruments à vent). Ressort de l'ensemble du document une préoccupation principale : celle du répertoire des œuvres jouées. Par deux fois, d'Indy s'indigne des œuvres qu'il a été amené à entendre. Dans la classe de chant, d'abord :

Ce qui nous a surtout frappé dans l'examen de ce cours c'est la pauvreté du répertoire, choisis dans les plus médiocres productions de la musique dramatique. La plupart des airs qui nous ont été chantés ne peuvent en aucune façon contribuer à faire l'éducation des élèves au point de vue musical, et ne leur sont même d'aucune utilité au point de vue technique, la déclamation y étant déplorable et les vocalises placées sans le moindre discernement.⁵²

Puis dans la classe de piano :

Nous avons cependant constaté une ombre fâcheuse au tableau. Aucune des élèves entendues n'a pu, ou voulu nous présenter autre chose que le concerto imposé pour le concours, en sorte que nous n'avons pu, sur cet unique morceau, nous faire une opinion sur la réelle valeur de la classe. Il serait bien à désirer que cette obligation du « morceau de concours », coutume vraiment surannée et un peu barbare, prit fin dans les écoles de musique. On laisse de côté tous les morceaux appris dans l'année pour se cantonner dans l'étude d'un seul concerto, ce qui est vraiment préjudiciable à l'éducation musicale des élèves.⁵³

La pratique « surannée » et « barbare » du concours est celle du Conservatoire de Paris, contre lequel Vincent d'Indy continue à s'opposer⁵⁴, même en tant que représentant du secrétariat d'État aux Beaux-arts.

Pour remédier à ce défaut, l'inspecteur joint, en annexe de son rapport, un « plan d'études, sous forme de répertoire, à prescrire dans les diverses classes⁵⁵ ». Celui-ci ne concerne que les cours de chant, de piano et de violon. Vincent d'Indy fait correspondre à chaque degré de ces enseignements (élémentaire et supérieur) un répertoire d'œuvres. Il impose ainsi l'idée que l'enseignement instrumental ne doit pas uniquement être perçu comme un apprentissage technique. Être formé à la pratique du piano, par exemple, c'est aussi connaître et savoir jouer convenablement les œuvres phares de Jean-Sébastien Bach (des « pièces pour commençants » aux Toccatas), les suites de Couperin et de Rameau, les sonates et concertos de Beethoven, de Weber, les œuvres de Liszt, Franck, Brahms, Dukas, Debussy, etc. Ce répertoire semble être facteur de normalisation des œuvres et compositeurs joués dans le système national. A celui-ci s'oppose d'ailleurs un répertoire « à proscrire » composé d'œuvres jugées médiocres sur le plan musical. La composition du répertoire de la classe de chant se termine, par exemple, sur ces lignes :

Répertoire de l'opéra français de l'époque décadente et de l'école italienne du XIX^e siècle – (Hérold, Auber, Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Verdi) – à ne travailler que pour exemple de mauvaise musique ; lorsque le répertoire *musical* a déjà bien établi le goût de l'élève.⁵⁶

Si nous pouvons douter du fait que les idées de Vincent d'Indy aient été partagées par l'ensemble des inspecteurs nationaux et soient ainsi représentatives de l'évolution de toutes les Écoles nationales françaises, il est néanmoins évident que ce document a profondément

⁵² Vincent d'Indy, *Rapport à Monsieur l'adjoint délégué aux Beaux-arts sur le fonctionnement du Conservatoire de Saint-Etienne*, 1909, AM Saint-Etienne, 1R128

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Voir Renata Suchowiejko, « Du « métier à l'art » : l'enseignement de Vincent d'Indy », *Vincent d'Indy et son temps*. Ed. Manuela Schwartz, Paris : Mardaga, 2006, pp. 101-110.

⁵⁵ Voir document annexe 1.

⁵⁶ Vincent d'Indy, *Rapport... Archive citée.*

marqué le remaniement artistique de l'établissement stéphanois. En confrontant le répertoire préconisé par d'Indy à celui des auditions du conservatoire de Saint-Etienne au cours des cinq années qui suivent cette inspection⁵⁷, nous relevons de très nombreuses concordances. Le répertoire vocal se tourne vers les œuvres d'Händel, de Gluck (l'intégralité du deuxième acte d'*Orphée et Eurydice* est donné le 15 mars 1912) et de Grétry – fortement recommandées par d'Indy – tout en laissant une place aux mélodies contemporaines (Bourgault-Ducoudray, Fauré, Saint-Saëns), aux fragments d'opéra de Mozart et aux lieder de Schubert ou Schumann. Le répertoire instrumental semble encore plus marqué par les propositions de l'inspection : Bach, Rameau, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Franck et Wagner sont donnés au cours de ces cinq concerts. Notons néanmoins que Mendelssohn, totalement absent du répertoire de d'Indy (pour des raisons que l'on imagine idéologiques⁵⁸) tient une place importante dans les représentations de l'école (trois occurrences). L'avis d'un musicien expert venu de Paris a permis de remodeler les œuvres enseignées et présentées par le conservatoire de Saint-Etienne.

L'élaboration du règlement du conservatoire de Saint-Etienne en 1910, après la nouvelle nationalisation, s'effectue en se basant sur des informations obtenues auprès d'autres villes françaises. Un document, conservé aux Archives municipales de la ville, atteste de cette méthode. Dans ce cahier, apparaissent, sur les pages de droite, une première version du nouveau règlement de l'école de Saint-Etienne ; sur celles de gauche, des points de comparaison avec les conservatoires de Rennes, Lyon, Lille, Montpellier, Roubaix, Caen, Arras, Valenciennes, Versailles, Le Mans, Nancy, Amiens, Toulouse, Tours, Perpignan, Marseille, Nantes et Dijon. Pour mettre en place un règlement conforme aux attentes du secrétariat d'Etat aux Beaux-arts, l'administration stéphanoise trouve des solutions dans les projets de fonctionnement des écoles du système national. Cette situation n'est pas inédite sous la Troisième République : le conservatoire de Rennes consulte régulièrement d'autres écoles en préparant ses réorganisations. Ce procédé permet de savoir, sans passer par l'État, si la réforme en cours est conforme ou non aux principes du système national (les règlements des autres écoles ayant déjà été validés). Il donne surtout l'occasion aux établissements de connaître, par avance, les résultats qu'ils peuvent tirer de telle ou telle modification de fonctionnement⁵⁹.

Ce type d'échange, favorisé par le ministère de tutelle⁶⁰ sans pour autant qu'il le supervise, montre clairement que la normalisation de l'enseignement musical français n'est pas uniquement imposée par Paris à la « Province ». Les connexions qui existent entre les établissements gommant, au fur et à mesure des réorganisations, des particularismes locaux pourtant tolérés par l'État avant et après une nationalisation. Les conservatoires français s'alignent les uns sur les autres en premier lieu parce que les directeurs de ces établissements considèrent que leurs meilleurs interlocuteurs ne sont plus les pouvoirs publics, mais bien leurs pairs. Dans un second temps, ils peuvent légitimer les investissements publics dont ils disposent en signalant que d'autres villes financent déjà des pratiques similaires ; pratiques qui, de plus, ont prouvé leur efficacité. Quittant clairement le champ de la politique sociale, le projet éducatif du conservatoire se concentre donc sur des aspects techniques : comment

⁵⁷ Voir document annexe 2.

⁵⁸ Voir Manuela Schwartz, « Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy », *Vincent d'Indy et son temps. op. cit.* pp. 37-63.

⁵⁹ Voir Etienne Jardin, *Le conservatoire et la ville... op. cit.*, pp. 217-220.

⁶⁰ Dans la foulée de la réforme du système national d'enseignement musical en 1884, le secrétariat d'Etat aux Beaux-arts convoque, par exemple, l'ensemble des directeurs des Écoles nationales et des Succursales à Paris pour qu'ils fassent connaissance et qu'ils discutent du fonctionnement type d'un conservatoire. Cette réunion a lieu à Saint-Etienne en décembre 1884.

organiser les cursus, quels sont les enseignements à mettre en avant, comment doit se faire l'évaluation des élèves.

Alors que les précédents n'excédaient pas les 50 articles, le règlement de 1910 en est composé de 134. Chaque règle jusqu'alors implicite est énoncée avec une précision pointilleuse : l'organisation de l'administration de l'école, les dispositions relatives au recrutement du personnel, le contrôle des enseignements, la durée et le déroulement du cursus pour chaque classe, les modalités d'admission des élèves, etc. La plupart des nouvelles dispositions visent à restreindre le nombre d'élèves admis au conservatoire. Une sélection doit s'opérer, en premier lieu, par le biais de l'enseignement central du conservatoire : le solfège. Suivre ces cours théoriques devient, avec le règlement de 1910, un préalable à toute autre activité dans l'école et une obligation pour tous les élèves.

Nul élève ne peut être inscrit ou maintenu :

Dans un cours élémentaire, ou en seconde division d'une classe instrumentale, s'il n'est à même de suivre le cours moyen de solfège des instrumentistes ;

Dans un cours moyen ou supérieur, ou en première division d'une classe instrumentale, s'il n'est à même de suivre le cours de solfège supérieur des instrumentistes ;

Dans le cours de chant, s'il n'est à même de suivre le cours de solfège supérieur des adultes et des chanteurs.⁶¹

L'écrémage des élèves se fait également sur des critères d'âge. Pour chaque classe, le nouveau règlement arrête des âges minimum et maximum d'admission. L'on ne peut entrer dans une classe de solfège avant 7 ans ou dans une classe de chant avant 15 ans ; mais surtout, l'on ne peut commencer le violon si l'on a plus de 12 ans, le piano après 16 ans, le violoncelle après 18 ans et la plupart des autres classes après 20 ans⁶². Ces dispositions tendent à rationaliser le nombre d'élèves admis dans chaque classe (celui-ci ne doit pas dépasser huit ou dix pour les enseignements instrumentaux ou vocaux et vingt ou vingt-cinq pour les cours théoriques⁶³). Elles permettent également à l'établissement de préparer au mieux ses étudiants au concours d'entrée du Conservatoire de Paris qui, lui aussi, impose des critères d'âge (entre 13 et 26 ans maximum, selon les classes, en 1894).

Le règlement de 1910 instaure également des contrôles plus réguliers du niveau des élèves. Deux nouvelles sessions d'examens sont mises en place. La première, en janvier, statue sur l'admission définitive des nouveaux élèves, jusqu'alors mis à l'épreuve⁶⁴. La seconde, en mai, décide du passage des élèves à des degrés supérieurs et de la radiation des étudiants incompetents. Ces épreuves s'ajoutent au concours de fin d'année, au cours duquel les élèves en fin de cursus peuvent obtenir leurs prix. Enfin, la durée des cursus est allongée : douze ans minimum pour les classes de violon et de piano, quatre à six ans pour les autres enseignements⁶⁵.

Ces modifications du règlement répondent à des logiques nationales. En redessinant le cursus de ses étudiants, ce conservatoire entend donner plus de valeur aux diplômes qu'il délivre. Pour que ceux-ci aient une signification en dehors de la seule ville de Saint-Etienne, il faut qu'ils correspondent à un niveau d'excellence et ne pas uniquement sanctionner la fin d'un cursus. La réputation d'une école est désormais directement liée à sa capacité à former des musiciens qui deviendront professionnels. Cette évolution marque-t-elle la fin du

⁶¹ *Ville de Saint-Etienne. Ecole nationale de musique. Règlement.* Saint-Etienne : imp. Champliau-Ménard, 1910. Article 66.

⁶² *Ibid.* Article 51.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.* Article 115.

⁶⁵ *Ibid.* Article 51.

caractère populaire du conservatoire de Saint-Etienne ? Faute de sources sur l'origine sociale des élèves après 1910 nous ne pouvons que le supposer.

On pourrait néanmoins analyser cette politique comme bénéfique pour une partie de la jeunesse ouvrière : plutôt que de lui donner une éducation musicale qui ne lui procurera qu'une activité de loisirs, le conservatoire lui propose une formation professionnelle gratuite qui serait facteur d'ascension sociale. Il paraît cependant évident que l'allongement des cursus et l'augmentation des attentes qualitatives vis-à-vis des élèves écartent des enseignements prestigieux les enfants issus des milieux les plus démunis. Sans l'existence de bourses d'étude (attribuées très rarement⁶⁶) ceux-ci ne peuvent pas suivre des cursus aussi longs. Sans le soutien de cours particuliers privés, ils peuvent plus difficilement se maintenir au niveau des élèves plus aisés. Reste pour eux l'opportunité de fréquenter un temps les cours de solfège ou de s'orienter vers des enseignements moins prisés et dont les cursus sont moins longs. Les instruments à vent – pour lesquels l'exigence académique est la moins lourde – deviennent ainsi, à Saint-Etienne comme dans les autres villes françaises, de plus en plus marqués socialement.

Le rôle de formation professionnelle des écoles de musique spécialisées, tel que l'a défini Paul Gerbod, n'est donc pleinement revendiqué qu'à partir du début du XX^e siècle. Se dessine en effet, à partir des éléments que l'on trouve dans le projet de fonctionnement de 1910, une vision élitiste de l'enseignement musical que l'on peut rapprocher des attentes formulées en 1900 par les notables stéphanois. Cette évolution passe d'abord par la réévaluation du niveau des professeurs et des enseignements. Garants du prestige de l'école et de sa capacité à tenir un certain rang à l'échelle nationale, ceux-ci ne peuvent plus être évalués par les élus ou les notables locaux. La nomination et l'évaluation des enseignants doivent correspondre à des critères techniques définis à l'échelle nationale. Les moyens de contrôle du conservatoire par le pouvoir municipal sont donc de plus en plus faibles. Le renforcement de la qualité de l'école est ensuite, pour être légitime aux yeux des contribuables, accompagné d'une sélection stricte des élèves. Le conservatoire, en se proclamant pourvoyeur d'une formation professionnelle, ne peut pas gaspiller l'argent public en formant des élèves qui ne montrent pas d'aptitudes satisfaisantes à la pratique musicale. L'on revient ainsi aux sources du débat idéologique qui avait entouré la création des écoles de musique françaises au cours du XIX^e siècle : celui de la légitimité d'un investissement public en faveur d'une activité réservée à une élite. Bien que cette dernière soit présentée comme une élite musicale plutôt que sociale, le conservatoire de Saint-Etienne abandonne néanmoins clairement des principes de démocratisation de la pratique musicale qui, jusqu'alors, faisaient sa particularité. La volonté de posséder un établissement prestigieux, l'intérêt financier et de prestige des acteurs de la vie du conservatoire, sont autant de facteurs qui permettent de passer outre cette question de fond. La reconquête du statut d'École nationale se fait donc au prix de l'abandon de deux utopies : l'idée, d'abord, qu'une ville peut prendre elle-même en charge son développement artistique ; et celle, ensuite, que la pratique musicale (personnelle ou collective) peut être accessible à tous.

⁶⁶ A partir des comptes rendus des séances du conseil d'administration de l'École nationale de Saint-Etienne entre 1910 et 1914, il semble que seuls deux élèves bénéficient de bourses annuelles sur cette période : M^{lle} Pauline Peauvert (250 frs), élève de la classe de chant ; et M. Ginot (50 frs), élève d'une classe élémentaire de violon.

Documents annexes

1. Annexes du *Rapport à Monsieur l'Adjoint Délégué aux Beaux-Arts, sur le fonctionnement du Conservatoire Municipal de Musique de la Ville de Saint-Etienne*. Vincent d'Indy, 1909.

APERCU D'UN PLAN D'ÉTUDES, SOUS FORME DE RÉPERTOIRE, À PRESCRIRE DANS LES DIVERSES CLASSES.

Cours de chant. – Pose de voix – Étude des registres – Étude de l'agilité liée.

Vocalise de l'ancienne école italienne.

Vocalise du XVIII^e siècle – Bach et Haendel.

Vocalises modernes – Étude de l'articulation et des accents.

Répertoire.

Tropes grégoriens

Cantates de Carissimi – Alleluia de Schütz

Cantates de J. S. Bach – Airs tirés des Passions (St-Mathieu et St-Jean) – Oratorio de Noël.

Airs du Messie et de Judas Macchabée de Haendel.

Airs tirés des opéras de Lulli et de Destouches. (Armide – Bellerophon – Atys – Issé).

Airs tirés des opéras de Rameau.

Air de Thélaière : « Tristes apprêts », de Castor et Pollux. – Airs d'Hyppolyte et Arcie – Airs de Dardanus : « Monstre affreux », etc.

Airs de Glück.

Tous les airs d'Orphée, Iphigénie en Aulide, Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride.

Airs tirés des opéras comiques français de Grétry, Monsigny, Dalayrac, Boïeldieu, etc.

Airs de Weber (traductions).

Freischütz, Euryanthe, Obéron.

Scènes wagnériennes (traductions).

La Walkyrie, les Maîtres chanteurs, Tristan.

Œuvres de César Franck.

Airs de Ruth, Rédemption, les Béatitudes, Hulda.

Répertoire de l'opéra français de l'époque décadente et de l'école italienne du XIX^e siècle – (Hérold, Auber, Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Verdi) – à ne travailler que pour exemple de mauvaise musique ; lorsque le répertoire musical a déjà bien établi le goût de l'élève.

Cours de piano

Cours élémentaires :

Études de Czerny (vélocité)

Inventions à 2 et 3 voix de J. S. Bach.

Pièces pour les commençants – J. S. Bach

Les 2 livres du clavecin bien tempéré – J. S. Bach

Pièces faciles (scènes d'enfants, etc.) – Schumann

Sonates de Kunhau et de Haendel

Sonates wurtembergeoises de Ph. Emm. Bach.

Sonates de Haydn et de Mozart.

Cours supérieurs :

Études de Czerny (École du virtuose)
 Études de Chopin – Études en forme de variations de Schumann
 Les 6 grandes partitas de J. S. Bach – Les Toccatas avec fugue.
 Caprice sur le départ d'un frère – J. S. Bach
 Les 30 variations à 2 claviers.
 Les sonates (60) de Domenico Scarlatti.
 Suites de Couperin et de Rameau.
 Sonates de Fr. W. Rust.
 Les 32 sonates de Beethoven.
 Variations sur un thème de Diabelli – Beethoven.
 Les 4 sonates de Weber
 2 sonates de Schubert (en la mineur)
 Œuvres de Schumann (2 sonates Kreisleriana, Davidsbündlet, etc.)
 Œuvres de Liszt (années de pèlerinage, Sonate Fugue sur le nom de Bach)
 Œuvres de César Franck – (Prélude, choral et fugue – Prélude, aria et final)
 Œuvres de Brahms (sonates) Balakirev (Islamej)
 Fauré (nocturnes)
 Œuvres françaises modernes – Sonates de Dukas, Estampes de Debussy, etc.
Concertos – Tous les concertos de J. S. Bach.
 4 Concertos de Beethoven
 Concertos de Liszt, Schumann, Saint-Saëns, Castillon.

Cours de violon

Cours élémentaires :

Exercices des études de Seveik
 Études de Kreutzer, avec l'étude approfondie de tous les coups d'archets.
 Sonates italiennes de Corelli, Nardini, Locatelli, Gemignani, Vivaldi.
 Sonates françaises du XVIII^e siècle, de Leclair, Senaillé, Aubert, etc.
 Les premières sonates de Mozart, sonates de Haendel.
 Concertos de Viotti, concertos de Mozart.

Cours supérieurs :

Études de Rode, Fiorillo, Gaviniès.
 Toutes les sonates de J. S. Bach pour violon et clavecin.
 Sonates de Bach pour violon seul.
 Les 10 sonates de Beethoven.
 Sonates modernes – C. Franck, Fauré, Castillon, etc.
 Concertos : Beethoven, Vieuxtemps, Lalo, etc.

Ceci est un simple aperçu très abrégé de ce que les chanteurs, pianistes et violonistes doivent connaître dans le répertoire de leur instrument respectif. On pourrait faire de même pour tous les autres instruments.

REMARQUES GÉNÉRALES ET PROPOSITIONS À DISCUTER POUR L'AMÉLIORATION DES ÉTUDES.

1° Il serait nécessaire de diviser les études dans chaque branche en deux catégories, trois au plus, soit :

1^{er} degré comprenant : principes, étude du métier faite d'une façon raisonnée et approfondie ;

2^e degré où l'élève, sur de sa technique, n'a plus qu'à l'appliquer et par conséquent, sans plus se préoccuper de sa voix, de ses bras et de ses doigts, se consacre entièrement à l'étude du style, de l'accentuation, de l'art en un mot, appliqué à son instrument, sans négliger non plus, au moins d'une façon sommaire, l'histoire de cet instrument et des œuvres qui ont été écrites pour lui.

Si l'on ne veut pas trop changer l'état de choses actuel, on peut diviser l'enseignement en 3 degrés : 1^{er} degré : enfants

2^e degré : élémentaire

3^e degré : supérieur

La division des cours en élémentaire et préparatoire n'a vraiment pas de raison d'être ; le même enseignement étant donné dans ces 2 catégories, nous l'avons constaté, et, souvent les cours préparatoires (pour le violon par exemple) ne sont pas même de la force que devrait présenter un cours élémentaire bien fait.

2° Il paraîtrait utile de créer, si possible, une classe de Déclamation lyrique, dans laquelle les élèves ne pourrait entrer qu'après avoir eu leur 1^{er} prix de chant et où ils apprendraient ce qu'on ne peut leur enseigner dans les cours de chant : la manière de phraser musicalement, la diction littéraire, la division des périodes et l'application de la respiration à cette division, enfin l'art (trop négligé par les professeurs de chant) de chanter en français, c'est à dire de ne pas substituer une voyelle à une autre et d'articuler les consonnes comme elles doivent l'être. Cela montrerait au moins aux élèves que le 1^{er} prix de chant signifie qu'ils ne savent rien de leur art, c'est un commencement et non une fin.

3° Le conservatoire de Saint-Etienne, étant libre, devrait prendre l'initiative de la réforme des concours, préconisée partout, appliquée nulle part dans les établissements officiels (questions administratives). – Si l'on tient absolument à faire concourir ensemble les élèves d'un même instrument, il semble indiqué de renoncer au système ridicule du même morceau imposé pour tous.

Au moment du concours, les professeurs devraient être tenus de fournir sur chaque élève un état constatant son travail et son assiduité et mentionnant une liste de 8 pièces (par exemple, pour les classes supérieures, 2 pièces du XVIII^e siècle, 4 pièce de l'époque Beethovenienne, 2 pièces modernes) parmi lesquelles le Jury choisirait 3 œuvres de style et de qualités différents pour les faire jouer à l'élève. – C'est seulement ainsi qu'on peut arriver à juger de la valeur d'un élève ; et cette disposition présente, de plus, l'avantage d'obliger élèves et professeurs à produire un réel travail et une vue d'ensemble sur le travail accompli dans l'année.

Cette réforme nous paraît s'imposer et mériter d'être prise en considération.

Ce 20 juillet 1909.

Signé : Vincent d'Indy.

2. Programmes des concerts donnés par les élèves de l'École nationale de Saint-Etienne de 1910 à 1914.

VENDREDI 20 MAI 1910

1

Exercice public

1. Haydn (J.), *Symphonie n° 100*
« Militaire » en sol maj., Allegretto
2. Händel (G. Fr.), *Le Messie*, Arioso et air
3. Saint-Saëns (C.), *Caprice sur des airs danois et russes pour piano, flûte, hautbois et clarinette*
4. Schumann (R.), *Le Carnaval de Vienne*, Facéties
5. Bach (J.-S.), *Suite en ré maj.*, Aria
6. Thenard (J.), *De Calais à Douvres*
7. Baneux (E.), *Enragé !*
8. Saint-Saëns (C.), *Etienne Marcel*, Pavane et Valse
9. Mozart (W. A.), *Don Giovanni* K. 527, I, 15. Duo de Zerline et Don Juan
10. Beethoven (L. van), *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle* en mi bémol, Andante cantabile et rondo
11. Schubert (Fr.), *Le Départ*
12. Mendelssohn (F.), *Le Songe d'une nuit d'été*, Marche nuptiale

VENDREDI 15 MARS 1912

2

Exercice public, Grand-Théâtre de Saint-Etienne, 20h30

1. Mendelssohn (F.), *Athalie* op. 74, Ouverture
2. Beethoven (L. van), *Symphonie n° 1* op. 21 en ut maj.
3. Bourgault-Ducoudray (L.), *L'Hippopotame* (mélodie)
4. Schumann (R.), *Les Deux grenadiers*
5. Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque* op. 34
6. Gluck (Ch. W.), *Orphée et Eurydice*, II

DIMANCHE 4 MAI 1913

3

Séance de musique de chambre, Salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Saint-Etienne, 16h30

1. Barthe (A.), *Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson*, Passacaille
2. Grétry (A.-E.-M.), *Richard Cœur de Lion*, Air de Laurette
3. Fauré (G.), *Les Berceaux* (mélodie)
4. Weber (C. M. von), *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle*, Allegro, Adagio ma non troppo et Presto
5. Franck (C.), *Prélude, choral et fugue pour piano*
6. Schumann (R.), *Contes de fées* (trio pour piano, clarinette et alto)
7. Leclair (J.-M.), *Le Tombeau* (sonate pour piano et violon)
8. Schubert (Fr.), *Le Voyageur* (mélodie)
9. Dubois (Th.), *Suite n° 2 pour 2 flûtes, hautbois, 2 clarinette, cor et 2 bassons*
10. Chopin (Fr.), *Scherzo pour piano* en ut dièse min.
11. Mozart (W. A.), *Ave verum* (chœur mixte)

MERCREDI 4 JUIN 1913

4

Exercice public des élèves, Grand-Théâtre de Saint-Etienne, 20h30

1. Beethoven (L. van), *Prométhée* (ballet), Ouverture
2. Haydn (J.), *Symphonie londonienne* en ré maj.
3. Saint-Saëns (C.), *Romance pour violon et orchestre*
4. Massenet (J.), *Suite pour orchestre n° 4* « Scènes pittoresques », Marche, Angélus et Fête bohème

5. Mendelssohn (F.), *Concerto pour piano et orchestre* en ré min.
6. Fauré (G.), *Pavane*
7. Schubert (F.), *Marche militaire* arrangée par Guiraud

MERCREDI 11 MARS 1914

5

Exercice public des élèves, Théâtre Massenet, 20h30

1. Mozart (W. A.), *Symphonie n° 35* en ré maj.

2. Schubert (Fr.), *La Jeune fille et la mort (mélodie)* arrangée par Mottl
3. Saint-Saëns (C.), *Les Cloches de la mer*
4. Grieg (E.), *Peer Gynt (suite d'orchestre)*, La Plainte d'Ingrid, Danse arabe, Rapatriement de Peer Gynt et Chanson de Solveig
5. Wagner (R.), *Lohengrin*, Prélude
6. Rameau (J.-P.), *Les Fêtes d'Hébé*, Airs de ballet
7. Beethoven (L. van), *Chant élégiaque*
8. Liszt (Fr.), *Le Triomphe funèbre du Tasse (poème symphonique)*