

Massenet en Tunisie française, italienne et arabe

Jann PASLER

Comme Saint-Saëns, Massenet fut inspiré par les pays de la Méditerranée et par leur passé partagé. Considérons les œuvres telles que la tragédie antique *Les Erinnyes* (1873), *Marie-Magdeleine* (1873), *Scènes napolitaines* (1876), *Hérodiade* (1881), *Thaïs* (1894), *Sapho* (1897), *La Terre promise* (1899), *Roma* (1912), *Cléopâtre* (1912 ; 1914) et *Jérusalem* (1911 ; 1914). Voulait-il suggérer que la civilisation méditerranéenne est fondamentalement gréco-romaine ? En 1904, Gabriel Tarde proclamait : « une chose est nécessaire : c'est que les Latins, trop éblouis du succès de leurs rivaux, reprennent conscience de leur valeur propre¹ ». En Afrique du Nord, il y avait ceux, comme Louis Bertrand, qui voyaient dans la région l'émergence d'une nouvelle race, produite des migrations et d'un cosmopolitisme moderne. Jouer et écouter de la musique classique occidentale faisait prendre conscience aux colons de toutes origines (Français, Italiens, Espagnols, Maltais, etc.) qu'ils partageaient une culture et un rapport important avec l'Europe.

Les colons d'Afrique du Nord embrassèrent avec enthousiasme et pendant des décennies la musique de Massenet et de ses élèves. Ses aspects universels ont contribué à l'idée que des populations diverses pouvaient partager les mêmes goûts². Certains directeurs et chefs d'orchestre ont pris grand soin de monter ces œuvres dans des conditions aussi propices que possible. Entre 1898 et 1902, le Théâtre municipal d'Alger sous Amédée Saugey était connu comme le « Théâtre Massenet ». Après son succès avec les vingt représentations de *Cendrillon* entre 1899 et 1900, seulement un an après sa création à Paris, Saugey prit en charge une œuvre tout à fait oubliée, *Marie-Magdeleine*, la dirigeant à Alger en 1901 avant d'être le premier à la monter sur scène à Nice en 1902. Pendant plus de vingt ans après sa création à Bruxelles, les directeurs parisiens avaient aussi tourné le dos à *Hérodiade* ; mais à partir de 1888, les Algériens pouvaient la voir sur scène. Enfin en 1903, en présence de Massenet et avec Emma Calvé en Salomé, Saugey donna sa première parisienne au Théâtre de la Gaîté. Sur les

deux rives de la Méditerranée, Saugey a donc fait une carrière importante avec les œuvres de Massenet, y compris les nouveautés peu après leurs créations³. À Tunis, Paul Frémaux et Gaston Coste ont suivi son exemple.

MASSENET ET SES CHAMPIONS FRANÇAIS EN TUNISIE

■ Le monde musical de Tunis ne ressemblait pas tout à fait à celui d'Alger. Premièrement, il n'y avait que 40 000 Français en Tunisie en 1900 ; la population non indigène était, en majorité, d'origine italienne. Outre les travailleurs de Sicile, la plupart des élites civiques et commerciales étaient des juifs venant de Livourne et dont les familles étaient parmi celles qui avaient quitté l'Espagne sous l'Inquisition. Ces Italiens avaient leurs propres journaux et théâtres. En 1913, les Italiens représentaient 60 % de la population européenne à Tunis, tandis que les Français ne représentaient que 30 %⁴. Deuxièmement, entre 1881 et 1956, la Tunisie n'était pas une colonie française comme l'Algérie, mais un protectorat. Son gouvernement avait besoin du consentement des élites tunisiennes et collaborait avec elles. Le pouvoir était donc partagé, surtout au Conseil municipal de Tunis où les membres tunisiens avaient la majorité sur les membres français et italiens. Un comité était responsable des subventions du Théâtre municipal où les productions se faisaient en français. En dépit de sa diversité, le Conseil aimait suivre la mode parisienne, non seulement pour satisfaire les besoins des Français, mais aussi pour attirer des touristes, ce qui était bon pour l'économie du pays.

Massenet joua un rôle important dans la vie musicale de Tunis, aux côtés de Verdi, Puccini, Gounod, Thomas, Lecocq et Audran. En 1889, la femme du Résident Général, M^{me} Massicault, organisa un concert dans lequel on pouvait entendre un air d'*Hérodiade*. Le spectacle fit perdre de l'argent à cause du prix élevé des chanteurs venant de Paris, mais fut très apprécié⁵. Pendant les années 1890, G. J. Donchet mit sur scène des opéras tels que *Manon*, *Werther* et *La Navarraise* au Théâtre Français, et en 1901 le Grand Casino d'Hamam-Lif monta *Manon*. Ces productions n'avaient pas toujours du succès. Quant à *Werther*, d'après une histoire de Goethe que « tous ceux présents » devaient connaître, si quelques-uns apprécièrent cette « belle musique », d'autres la trouvèrent « assommant[e] »⁶. Pour trouver l'équilibre, Donchet alternait *Werther* et *Manon*, mais il y avait aussi des problèmes avec la scène, les chanteurs et le chœur insuffisant. *La Navarraise* aussi souffrit : « ni l'orchestre, ni le livret n'ont plu aux auditeurs. Cet opéra a paru trop sombre, trop chargé de sang, trop bruyant, trop semé de trous », écrivit un critique local⁷. Avec le temps, les conditions s'améliorèrent.

Pour l'inauguration du nouveau Théâtre Municipal, avec ses 1 255 places, le 20 novembre 1902, le directeur Sammarcelli choisit *Manon* et la mit en alternance avec *Le Jour et la nuit* et *Le Cœur et la main* de Lecocq. Autour du théâtre se trouvaient un casino et un jardin d'hiver, construits pour attirer un public divers. Les recettes des jeux étaient une sorte de subvention pour le théâtre, laissant aux directeurs la possibilité de prendre des risques pour le mettre en valeur et pour attirer des touristes. Ici le public a pu assister aux premières auditions tunisiennes de *Samson et Dalila*, de *Grisélidis* (1902-1903) un an après sa création à Paris,

et de *Louise* (1903) un an après celle d'Alger et seulement deux ans après Paris. En 1907, trois ans *avant* Alger, le Théâtre Municipal mit *Thaïs* sur scène ; en mars 1908, *Thérèse* suivait un mois après Alger – sa cinquième représentation mondiale. Le Théâtre Municipal de Tunis monta aussi des opéras des élèves de Massenet : *La Vivandière* (1896) de Godard, *L'Attaque du Moulin* (1895) de Bruneau, et *Le Chemineau* (1908) de Leroux – tous les trois un an après Paris et Alger. Dans le cas de *Fortunio* de Messager, Tunis le mit en scène en 1907, la même année que sa création à l'Opéra-Comique. De tels choix nous rappellent que les villes coloniales, comme les villes provinciales, suivaient de près la vie musicale à Paris et se faisaient concurrence pour le prestige dû à leurs premières représentations. Ces comparaisons avec Alger et Paris sont remarquables étant donné que les recettes annuelles du Théâtre Municipal de Tunis entre 1893 et 1905 étaient plus proches de ceux de Constantine (2 000 à 3 000 F) que de ceux d'Alger (13 000 à 15 000 F). De plus, Tunis n'a jamais eu comme Alger de troupe d'opéra, ni les moyens financiers et humains de monter, par exemple, du Meyerbeer.

Maints ensembles à Tunis jouaient la musique de Massenet : la musique militaire des Zouaves, les sociétés de musique de chambre et les orchestres. Entre 1896 et 1900, les Zouaves ont donné des transcriptions d'*Esclarmonde* (9 fois), *La Navarraise* (7), *Le Mage* (6), *Manon* (6), *Werther* (4), *Scènes pittoresques* (2), et *Le Cid* (2). Les concerts étaient organisés par deux champions importants de la musique de Massenet, des chefs d'orchestre nés dans des familles qui l'appréciaient. Le premier, Paul Frémaux, un violoncelliste ayant fait ses études au Conservatoire de Paris, était membre de la Société des Concerts du Conservatoire et de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Son père était professeur et directeur du Conservatoire de Marseille. Frémaux vint à Tunis en 1894 pour diriger l'orchestre du théâtre Politeama Paradiso, où il travaillait avant d'aller au Théâtre Municipal en 1897. Il dirigeait aussi l'orchestre du Casino, de nombreux ensembles qui donnaient des concerts de bienfaisance, et l'École de musique. Le deuxième, le chef d'orchestre Gaston Coste, fils du directeur du Théâtre Municipal d'Alger, était né à Alger ; en 1892 il partit pour diriger à Marseille⁸, mais revint en Afrique à l'automne 1902, cette fois-ci à Tunis, pour diriger une série de concerts pour grand orchestre (« Concerts classiques de musique ancienne et moderne »). Plus tard, M. Michaux fonda la « Société des concerts classiques » avec Frémaux comme chef d'orchestre.

Frémaux commença à propager la musique de Massenet en France en tant que chef de l'Association artistique d'Angers. Pour fêter son 400^e concert, le 20 décembre 1891, il donna à Angers un « Festival Massenet ». Massenet partagea le bâton avec lui. Parallèlement à ces concerts où il a régulièrement présenté sa musique, Frémaux dirigeait l'orchestre du théâtre d'Angers qui a donné *Werther* en 1893 et *Hérodiade* en 1894. En même temps, Frémaux enseignait à l'École de musique de la même ville. Quand il déménagea pour Tunis, Frémaux apporta le prestige de son passé distingué. Outre son poste au théâtre, il fonda en 1895, avec l'aide de la femme du Résident, M^{me} Millet, une société de musique de chambre,

les « Auditions Frémaux », destinée à promouvoir la musique contemporaine française. Leur quatuor donnait des concerts hebdomadaires avec des premières auditions locales d'œuvres récentes, parfois introduites par des « conférences musicales ». Entre 1896 et 1900, les œuvres des jeunes compositeurs étaient plus nombreuses que celles de compositeurs reconnus. Cet ensemble joua du Maréchal (5 œuvres), Wormser (5), Samuel-Rousseau (3), une mélodie d'Augusta Holmès et un trio de Chaminade, à côté de Saint-Saëns (3), Widor (2), d'Indy (2), et Franck, Reyer, Delibes, Lalo, Godard, Guirand, et David, chacun avec une œuvre seulement. Si beaucoup de leurs concerts commençaient avec Beethoven, le compositeur le plus représenté était Massenet, avec six de ses œuvres vocales chantées par la femme du chef, M^{me} Dario-Frémaux, y inclut l'acte 3 de *Werther*. Frémaux était un passionné de musique française, surtout de Massenet. Dans une conférence sur l'histoire de la musique avant un concert qu'il dirigea à l'Institut de Carthage le 9 mars 1897 – avec divers genres par les cinq compositeurs de l'Institut de France, Lenepveu, Dubois, Paladilhe, Saint-Saëns et Massenet – il expliqua que « contrairement aux assertions de Jean-Jacques Rousseau, il y a toujours eu et qu'il y a maintenant encore, une musique française qui résume le génie de la race, au point de vue musical⁹ ».

Le 29 mars 1898, Frémaux a dirigé la première tunisienne d'*Ève*, une œuvre apparemment délaissée par les Algériens. Comme l'expliqua un critique, son succès venait en grande partie de la diversité des interprètes : un soprano local et deux officiers militaires comme solistes, ainsi que 84 amateurs : « des avocats, des fonctionnaires, des Zouaves, des jeunes filles, des mères de famille pliées sous le bâton de M. Frémaux ». Cet « accord parfait de tous les âges et de toutes les professions pour célébrer dignement les charmes de notre mère commune » constituait bien une raison pour organiser un deuxième concert, et le sujet de l'œuvre encourageait la réflexion « sur l'avenir de la Tunisie et sur la puissance de la musique ! Quelle leçon d'égalité ! Quelle harmonie féconde¹⁰ ! » Le Résident et sa femme assistèrent au deuxième concert, où toutes les places étaient offertes pour 3 francs.

Un compte rendu de ce concert souligna l'importance de la musique religieuse à Tunis, peut-être parce que le Cardinal Lavignerie était basé à Carthage où la nouvelle cathédrale de Saint-Louis avait été terminée en 1890. Le critique, Antonin Laffage, jouait de l'alto avec Frémaux aux « Auditions Frémaux », dirigea avec lui à la Politeama en 1895, cofonda à ses côtés l'École de musique en 1896, éditait des partitions musicales, composait de la musique et transcrivait de la musique arabe¹¹. Laffage commença en remerciant le Résident Millet et sa femme dont l'encouragement aidait les concerts à devenir de plus en plus nombreux et « composés d'une façon de plus en plus artistique », et le théâtre à suivre « le mouvement artistique ». Bientôt, il prédit qu'il n'y aurait aucune raison pour que Tunis envie d'autres villes. En examinant *Ève*, Laffage adopta une perspective franchement catholique. Pour lui, l'inspiration de Massenet « trouvera toujours dans les sujets religieux un aliment fécond ». S'il s'est occupé

des « sentiments humains », c'était parce que les aspects religieux d'*Ève* avaient déjà été exprimés par d'autres. Laffage s'est même imaginé que Massenet pouvait mettre en musique toute la Bible et que « rien n'indiquait où il dut s'arrêter ». Fixé sur la nature religieuse du sujet, Laffage s'est opposé aux duos d'amour, les trouvant trop proches des « vulgaires scènes d'opéra », au chœur final, basé sur « deux idées assez vulgaires », à l'attention du compositeur sur la création des effets avec l'orchestre, à « l'emploi brutal d'un instrument monstre, ou de violents ensembles à l'unisson, aussi incompréhensibles pour l'esprit qui réfléchit que déplaisants pour l'oreille qui écoute », et à un certain « désaccord » avec le texte – tout, dans l'opinion de Laffage, compromettant l'œuvre¹².

Le deuxième champion de Massenet à Tunis, Gaston Coste, avant de diriger les premières auditions tunisiennes de *Grisélide* et de *Louise* montées par Sammarcelli au Théâtre Municipal au printemps 1903, dirigea beaucoup d'œuvres symphoniques de Massenet en concert. Avant d'arriver à Tunis, en juillet 1902, il avait organisé un « Festival Massenet » au Casino municipal de Boulogne-sur-Mer avec un programme « des plus attrayants » produit « avec tous les soins artistiques¹³ ». Ensuite, à Tunis, Coste reprit ces œuvres pour un autre « Festival-Massenet » (extraits du *Roi de Lahore*, d'*Hérodiade*, de *Cendrillon*, des *Scènes napolitaines*, et d'autres). Elles eurent « un succès monstre¹⁴ ». À partir de décembre 1902, Coste voulut créer un public pour la musique sérieuse en jouant Massenet ou Saint-Saëns à presque tous ses concerts. Coste fut aussi le premier chef à Tunis à consacrer une place importante aux compositeurs du nord, surtout Wagner. Était-ce un reflet de l'influence de son père, qui avait donné la première algérienne de *Tannhäuser*, ou des événements de l'autre côté de la Méditerranée ? Au printemps 1902, à Nice, Saugey donnait la première française de *Das Rheingold*, et à Paris, la Société des Grandes Auditions montait la première française de *Götterdämmerung*.

Après le premier concert d'orchestre dirigé par Coste le 12 décembre 1902, la musique de Massenet fut présente dans huit de ses concerts entre le 17 décembre 1902 et le 23 février 1903. Ces choix établirent l'importance de Massenet et créèrent un équilibre esthétique et musical avec les œuvres de Wagner : les *Scènes alsaciennes* furent jouées avec la « Mort » de *Siegfried*, le ballet de *La Navarraise* avec des extraits de *Lohengrin* et *Peer Gynt*, *Les Erinnyes* avec le Prélude de *Lohengrin*. D'autres juxtapositions musicales entre le nord et le sud inclurent les *Impressions d'Italie* de Charpentier et trois extraits de *Die Walküre*. Ces concerts préparèrent le public pour *Werther* et *Louise* au Théâtre Municipal, au printemps 1903, le dernier en cinq représentations, également dirigé par Coste. Ces choix suggèrent que, pour Coste, la vie musicale à Tunis devait, tout comme l'identité de la ville, évoluer d'un port méditerranéen à une partie de la France moderne et cosmopolite.

Quand Sammarcelli fut remplacé en 1903 par G. Azaïs, un baryton qui avait dirigé le Grand Théâtre de Nîmes, Coste partit pour devenir chef d'orchestre au Casino municipal de la Jetée Promenade de Nice¹⁵. Mais bientôt il revint

à Tunis. En janvier 1906, il dirigea un « superbe festival Massenet » qui offrit non seulement des extraits de *Thaïs*, *Le Cid*, et *Werther*, mais aussi le ballet de *Hérodiade*, dansé par une des ballerines du théâtre¹⁶. Un an plus tard, Azais, aidé par le chef d'orchestre M. Bergalonne, donna *Manon* et *Lakmé* avec M^{lle} Laure Kara du Théâtre Royal d'Anvers, et en février trois représentations de *Thaïs*, dans sa première Nord-Africaine, avec M^{lle} Chambellan de l'Opéra-Comique et une mise en scène due au régisseur de l'Opéra de Nice. En raison de son succès, une quatrième représentation fut montée à la fin de la saison au profit des choristes. Massenet envoya une lettre de remerciements qui fut publiée dans un journal local.

THAÏS ET LE THÉÂTRE EN ARABE

■ Alors que les Nord-Africains connaissaient la « Méditation » de *Thaïs* dirigée par Coste à Tunis en décembre 1902, ils ne virent *Thaïs* sur scène qu'en février 1907. C'était *trois ans* avant Alger. Il est difficile d'expliquer la résistance contre cette œuvre en Afrique du Nord, depuis sa création à Paris en 1894, alors que d'autres compositions de Massenet rencontraient l'enthousiasme du public. Est-ce dû au caractère d'Athanaël, pas assez respectueux du christianisme, ou à un orientalisme trop philosophique qui manque de grandeur¹⁷? ou encore à un refus de contempler l'histoire d'une courtisane en Égypte qui est devenue une colonie britannique la même année que la Tunisie est devenue un protectorat français, donc concurrent dans la région?

Le choix de produire *Thaïs* à Tunis en 1907 doit aussi être compris dans son contexte, une ouverture à la culture des indigènes. Les colons français avaient depuis longtemps de sérieux doutes sur tout ce qui venait d'Égypte et du Moyen-Orient, y compris des disques arabes, comme s'il allait favoriser la solidarité entre les Arabes et contester la présence coloniale française. Mais alors que la publicité au sujet de *Thaïs* l'a présenté comme le « clou de la saison », les représentations eurent lieu au milieu d'un vaste débat public sur une proposition visant à mettre sur scène un « théâtre arabe ». Une semaine avant la première, le 17 février, un critique écrivit que si ces mots « n'évoquent, sans doute, à l'esprit de la majorité de nos concitoyens, Français ou Européens, qu'une vague idée de licencieux karagous ou de fréillante danse du ventre », le genre prospérait au Caire, quoique sans aucune subvention gouvernementale et avec un répertoire composé « surtout d'œuvres de traduction : Corneille, Racine, Molière, Victor Hugo, Labiche, Dumas, Ohnet, and Shackspeare [*sic*] » et de celles basées sur leur littérature nationale, quelques-unes par de jeunes auteurs musulmans. Il suggéra que les traductions pouvaient initier les Tunisiens « aux beautés de notre art dramatique et de notre littérature », et c'était important car « l'art dramatique, c'est l'école où se forme la conscience du pays, c'est le miroir où se reflètent les mœurs... ». Le théâtre arabe pouvait aussi provoquer un mouvement littéraire parmi « une jeunesse musulmane instruite, intelligente, ardemment apte de produire et que la perspective du triomphe de la scène séduira ». Le soutien d'un tel théâtre avait été proposé au Conseil par M. Roy, le secrétaire général, en partie comme

une alternative au cirque et au cinéma qui devenaient très populaires parmi les Tunisiens, en partie en réponse à l'ouverture croissante des Tunisiens aux nouveautés¹⁸. En fait, la possibilité d'un « théâtre arabe » et son avenir à Tunis furent discutés dans le même compte rendu que la première de *Thaïs*¹⁹.

Le théâtre en arabe aurait été une première en Afrique du Nord française, et l'idée était largement promue dans la presse²⁰. Le Conseil municipal de Tunis, chargé d'approuver le choix des œuvres au Théâtre Municipal, avait commencé à s'intéresser aux besoins des Tunisiens indigènes. Tout récemment, ce Conseil avait modifié une clause dans son contrat avec ce théâtre pour qu'une « matinée à prix réduit » devienne obligatoire les dimanches et jours fériés²¹. Les membres tunisiens surtout étaient enthousiastes à l'idée de soutenir le théâtre arabe. Cette nouvelle préoccupation était-elle une réponse à la formation, en 1907, des Jeunes Tunisiens, le premier mouvement d'indépendance en Tunisie? Ou un désir de montrer au peuple que le gouvernement pourrait soutenir quelque chose de cher à leurs yeux²²? En mars 1907, la population tunisienne demanda sa représentation au Conseil consultatif du gouvernement, ce qui avait une énorme résonance dans toute l'Afrique du Nord²³. Cette année-là, les Jeunes Tunisiens fondèrent également un journal, *Le Tunisien*.

En mars, *Le Tunisien* annonçait que le 20 avril, deux semaines après la dernière représentation de *Thaïs*, le Théâtre municipal mettrait sur scène du théâtre en arabe²⁴. Apparemment ce projet fut abandonné, mais l'idée persista. En 1908, une collaboration locale entre la ville de Tunis et le Consulat italien soutint la tentative de monter *Othello* de Shakespeare en arabe. Ce projet de spectacle fut cependant interrompu par l'arrivée d'une troupe d'Égyptiens avec une pièce turque traduite en arabe, qu'ils ont jouée à Sousse, à Sfax, et au Teatro Rossini de Tunis. Puis le 9 février 1909, les Égyptiens présentèrent *Aida*, le premier opéra chanté en arabe en Tunisie, avec des costumes venus de Milan²⁵. Par la suite, le Conseil municipal a décidé de faciliter régulièrement les spectacles en arabe au Théâtre Municipal²⁶. En se rendant compte des désirs des Tunisiens arabophones, leur décision pouvait aussi avoir été une tentative d'attirer au Théâtre Municipal des Tunisiens instruits, dont beaucoup fréquentaient le cinéma au Teatro Rossini depuis 1907.

Cette période vit également l'ouverture à une plus grande interaction entre les musiciens tunisiens et européens. Le 2 mars 1907 M^{lle} Laure Kara, connue pour ses interprétations de Manon, Mireille et Marguerite, participa à un concert de bienfaisance au Teatro Rossini avec des genres mixtes: il comprenait les « flonflons bruyants » d'un orchestre tunisien autochtone et du Karakous populaire. Même Frémaux participa avec la musique qu'il avait composée pour *Tunis la Blanche*, sur la base d'« airs de musique arabe ». L'œuvre était accompagné par la projection de 16 tableaux qui évoquaient la vie en Tunisie. Mi-mars, Frémaux la dirigea aussi lors d'un concert de bienfaisance où assistèrent le Bey lui-même, des princes tunisiens et d'autres notables des colonies françaises²⁷. À la fin du mois, dans le compte rendu d'un spectacle à l'arène romaine de Carthage qui présentait diverses scènes de vie arabe, un critique suggéra une raison commerciale pour

soutenir plus de spectacles par des ensembles tunisiens : une « excellente réclame pour le tourisme en Tunisie²⁸ ». Ce spectacle présentait aussi des rappels du passé romain de la Tunisie, notamment avec *La Mort de Carthage* et son utilisation de trompettes romaines et carthagoises – un grand spectacle en trois actes dirigé par Frémaux. À côté d'un compte rendu, on pouvait lire un argumentaire selon lequel, même si les Arabes musulmans ont fondé leur empire sur les « débris » de ceux des Perses, des Égyptiens, des Grecs et des Romains, l'Islam « fait revivre plusieurs civilisations mortes dans tout ce qu'elles avaient de beau et d'utile », faisant de tout cela quelque chose d'« homogène²⁹ ».

« LES DEUX PEUPLES LATINS »

■ De telles attitudes n'allaient pas sans résistance. Certains colons français considéraient le théâtre, en particulier, comme un moyen de renforcer l'influence française parmi les gens instruits, tout en leur enseignant les valeurs françaises. Dans une conférence avant une « matinée classique » au Théâtre Municipal en 1907, un journaliste évoquait « de jeunes hommes vêtus à l'orientale ou à l'europpéenne, qui écoutent avec recueillement » et qui aspirent « à développer les germes d'humanité [...] et à marcher avec nous dans la voie du progrès artistique, scientifique, et social [...] parce qu'ils savent bien que c'est le plus sur moyen pour eux d'entrer dans le grand concert des nations modernes, vivantes, et cultivées ». Faisant allusion aux « grandes leçons de tolérance et de largeur d'esprit » représentées par *Antigone*, il rappelait à tout le monde que « ces Grecs et ces Romains dont nous nous réclamons avec orgueil comme de nos ancêtres intellectuels, ne sont-ils pas aussi les vôtres, et peut-être plus directement que par la seule intellectualité³⁰ » ?

Pour l'inauguration de la saison théâtrale en novembre 1907, le nouveau directeur monta *Manon*. Un critique expliqua qu'une telle œuvre « quasi classique » avait été choisie à la place d'une « ultra-moderne » parce que son histoire ou sa musique connues du public la laissait « au plaisir exclusif de l'interprétation³¹ ». Un autre compte rendu parut aux côtés d'un article sur le théâtre français, « le prestige de notre langue et de notre civilisation dans le monde ». Le critique a non seulement signalé sa présence dans le monde entier, mais il a également affirmé que les interprètes français, même dans l'œuvre de Shakespeare, « révéleront aux indigènes qui les entourent une forme d'art que la France aurait créée, si la Grèce, cette France de l'Antiquité, n'y avait songé avec eux ». « Les Jeunes Tunisiens », se référant sans doute aux jeunes radicaux ainsi qu'à la population dans son ensemble, ne devraient pas se contenter d'étudier à l'école, mais d'apprendre grâce au théâtre « de la gaité, des larmes salutaires, de saines émotions, la vieille et toujours “purgation des passions” [...] que les Romains prodiguèrent aux Carthagois. [...] Les deux peuples latins, hôtes de la Régence, communient dans une fraternelle émotion. Ils ne demandent qu'associer les descendants des Berbères un jour latinisés³² ».

En effet, le théâtre était quelque chose que partageaient surtout les colons français et italiens. L'opéra en français au Théâtre Municipal était régulière-

ment examiné dans les journaux italiens et l'opéra en italien au Teatro Rossini faisait l'objet de comptes rendus fréquents dans la presse française. Les théâtres partagèrent aussi leurs répertoires – Rossini, Donizetti, Verdi, et surtout Puccini; quelques représentations ont même attiré un public mixte, surtout avec Rossini. Après *Rigoletto*, le Théâtre municipal prépara *Manon Lescaut* et *Werther* en janvier 1900. Parfois, les théâtres juxtaposaient des opéras avec des thèmes semblables, comme *La Bohème* au Teatro Rossini et *Louise* au Théâtre Municipal (mars 1903). L'étoile de *Thaïs*, M^{lle} Chambellan, chanta également *La Bohème* et *Lucie*. Dans son compte rendu de *Thaïs*, le critique musical italien de *L'Unione* entend des réminiscences de *Manon* et d'*Hérodiade*, qu'il connaissait évidemment très bien. Cette écoute lui a permis de défendre l'œuvre comme non-wagnérienne: « ma del sistema wagneriano *Thaïs* non ha che quei principi più logici, che riffuggono dalla polifonia assordante³³ ».

Tout en continuant à avoir du succès avec ses concerts à Biarritz, Coste revint pour diriger le Théâtre Municipal de Tunis en automne 1909. Il comprit que les goûts avaient changé. Parce que « l'opérette n'a plus, nulle part, aucun attrait sur le public » et qu'elle nécessite un budget propre, il proposa deux mois d'opéra-comique et deux de comédie³⁴. Pour la moitié de son répertoire il choisit la musique de Massenet et de ses élèves, pour un quart celle de Puccini: *La Bohème*, *Manon*, *Carmen*, *Tosca*, *Thaïs*, *Faust*, *Werther*, *Louise*, *Le Chemineau*. Il inclut aussi trois nouvelles œuvres (*Maïa*, *Madame Butterfly* et *Marie-Magdeleine*, inconnue à Tunis). En janvier, Coste réussit à convaincre le théâtre à Nice de lui envoyer ses meilleures chanteuses pour un mois, et son meilleur ténor pour deux³⁵. Bien que Coste ne restât pas beaucoup plus longtemps à Tunis, les Tunisiens purent entendre *Le Jongleur de Notre-Dame* en 1912 et *Werther*, *Manon*, *Grisélidis*, *Thaïs*, et *Le Chemineau* en 1913.

La guerre provoqua des changements en Tunisie, notamment dans le monde musical. En 1913, Frémaux partit pour Toulon où il fut nommé directeur du Théâtre Municipal. Là, il programma *Don Quichotte* de Massenet et *Le Chemineau* de Leroux. Il y resta jusqu'à son retour en Afrique du Nord en 1916 pour diriger le Conservatoire de musique de Casablanca – où en 1928 il y avait plus de 350 étudiants. Frémaux mourut au Maroc en 1931.

CONCLUSION

■ Dans la mesure où le Conseil municipal de Tunis, avec sa composition mixte, devait approuver le répertoire proposé par les directeurs de théâtre en échange de leurs subventions, le choix fréquent de Massenet suggère qu'il y avait un large accord sur son utilité dans la création d'expériences et de goûts partagés entre des peuples différents. L'accent mis dans la presse locale sur la façon dont la musique de Massenet émeut l'auditeur – pas toujours un Français de souche – suggère que l'émotion humaine est à la base du charme universel de sa musique. En même temps, l'œuvre la plus populaire, ici comme ailleurs, était *Manon* – la quintessence de la coquetterie parisienne. Comme j'ai pu l'écrire ailleurs, *Manon* suggère que le plaisir peut être apprécié par toutes les classes et sous toutes ses

formes³⁶. Avec la grâce, le charme et le plaisir esthétique que l'œuvre produit, les directeurs français avaient un moyen de susciter de l'empathie et du désir pour les qualités françaises. Tout aussi populaire en Afrique du Nord était *Hérodiade*, bien que mis à part à Paris. Jouant sur le conflit religieux entre les croyances occidentales et orientales, cette œuvre a peut-être plu aux colons français parce qu'elle suggérait la puissance du christianisme, un message particulièrement utile dans une région où l'Islam grandissait. Pour comprendre pourquoi *Thaïs* a finalement vu la scène ici en 1907, on devrait prendre en compte l'intérêt au Conseil et même dans la presse pour l'émergence du théâtre arabe, notamment dans le contexte du nationalisme tunisien.

Massenet et ses élèves ont bénéficié des directeurs qui voulaient produire une suite constante d'œuvres nouvelles en Tunisie, comme en Algérie, même celles connaissant moins de succès dans la métropole. Leur programmation audacieuse était admirée à Paris et apportait prestige et fierté à l'Afrique du Nord française. Avec cette musique, non seulement les traditions françaises ont pu pénétrer et devenir une partie de celles du sud de la Méditerranée, mais aussi l'identité nord-africaine, perçue par les colons, se révéla cosmopolite et progressive, en dépit de l'importance de l'Islam conservateur sur le continent.

Tableau 1: Les opéras de Massenet et de ses élèves en Tunisie, 1895-1913 (sélection)

Manon (1890s, 1901, 1907, 1909, 1913)
 Bruneau, *L'Attaque du Moulin* (1895)
 Godard/Vidal, *La Vivandière* (1896)
Werther (1898, 1900, 1909, 1913)
La Navarraise (1898)
Ève (1898)
Grisélidis (1903, 1913)
Louise (1903, 1909)
Thaïs (1907, 1909, 1913)
Thérèse (1908)
 Leroux, *Le Chemineau* (1908, 1909, 1913)
Marie-Magdeleine (version scénique) (1909)
Le Jongleur de Notre Dame (1912)

Notes

1. TARDE G., « L'Avenir latin », *La Revue bleue*, 15-25 juin 1904, p. 773.
2. L'idée de la musique comme moyen d'aborder les différences sociales par les goûts et les expériences partagées est étudiée dans PASLER J., *La République, la musique et le citoyen 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015.
3. PASLER J., « The Making of a Franco-Mediterranean Culture: Massenet and His Students in Algeria and the Côte d'Azur », S. CIOLFI (dir.), *Massenet and the Mediterranean World*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2015, Ad Parnassum Studies, 6, p. 103-132.
4. SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DU GOUVERNEMENT TUNISIEN, *Dénombrement de la population civile européenne et indigène en Tunisie au 6 mars 1921*, Tunis, Imprimerie centrale, 1921, p. 138-143.
5. *Tunis-Journal*, 21 mai 1889.
6. K., « Chronique théâtrale », *La Dépêche tunisienne*, 17 janvier 1898.
7. *Ibid.*, 28 février 1898.
8. À l'Alhambra et comme premier chef au Théâtre du Gymnase. *La Cigale*, 9 septembre 1892.
9. « À l'Institut de Carthage », *La Dépêche tunisienne*, 11 mars 1897.
10. « L'Ève de Massenet », *La Dépêche tunisienne*, 2 avril 1898.
11. Laffage, formé au Conservatoire de Lyon, est venu à Tunis en 1895 comme deuxième chef d'orchestre de l'orchestre de l'opéra. Il était aussi connu pour les douze volumes de *La Musique arabe: Ses instruments et ses chants*, Tunis, A. Laffage, 1905-1911. Voir PASLER J., « The Racial and Colonial Implications of Early French Music Ethnography, 1860s-1930s », M. MANTERE et V. KURKELA (dir.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies, and Institutions*, Farnham Surrey, Ashgate, 2015, p. 28-31.
12. Les citations dans ce paragraphe viennent de LAFFAGE A., « Chronique musicale, Ève », *La Dépêche tunisienne*, 8 avril 1898.
13. *Le Ménestrel*, 20 juillet 1902, p. 232.
14. *Le Ménestrel*, 11 janvier 1903, p. 16.
15. Aussi, en tant que directeur artistique du Casino de Biarritz, Coste donna des concerts entièrement consacrés à la musique de Massenet aux étés 1904, 1907 et 1912. « Échos mondains, Tunis », *Le Monde artistique illustré*, 3 avril 1904, p. 7. *Le Ménestrel*, 11 septembre 1904, p. 296; 2 septembre 1907, p. 48; 31 août 1912, p. 275.
16. « Tunis », *Le Monde artiste illustré*, 7 janvier 1906, p. 7.
17. Voir ma discussion des critiques de l'œuvre en 1894: PASLER J., « Jules Massenet: Thaïs. Dossier de presse parisienne (1894) », C. ROWDEN (éd.), Heilbronn, 2000 », *Music & Letters*, 83, 2 mai 2002, p. 317.
18. BOUYAC R., « Théâtre arabe », *La Dépêche tunisienne*, 10 février 1907. Ce long article a été reproduit dans son intégralité sous le même titre le 17 février 1907 dans *Akhbar*, journal algérien qui imprimait certaines sections en arabe. « Le Théâtre Arabe à Tunis », *Akhbar*, 10 mars 1907, reproduit un autre article de Bouyac sur ce sujet, initialement publié dans *Le Progrès de Tunis*.
19. « Théâtre municipal », *La Dépêche tunisienne*, 21 février 1907.
20. Dans « Le Théâtre arabe », *Le Courrier de Tunisie*, 13 février 1907, le critique est d'accord avec Bouyac sur le fait que le théâtre en arabe, « soit des œuvres traduites de nos auteurs, soit des compositions arabes originales », pouvait aider à « développer l'instruction générale de nos protégés ». Lui aussi a encouragé le gouvernement à offrir « l'appui moral et financier dont son entreprise a certainement besoin ». « Le Théâtre Arabe à Tunis », *Akhbar*, 10 mars 1907, reproduit un article de J. N. Gung'l exprimant une opinion semblable.
21. « Les Questions municipales », *La Dépêche tunisienne*, 17 février 1907.
22. Les chefs tunisiens de ce groupe – la plupart de la classe moyenne et éduquée par les Français – s'inspiraient du panislamisme des Jeunes Turcs, actifs à la même période;

- il y avait aussi la révolution en Russie au même printemps. ABD AL-MAWLA M., *Le Mouvement de libération patriotique en Tunisie et le panislamisme* (1906-1920), Tunis, MTM, 1999, et FAROUA M., *La Gauche en France et la colonisation de la Tunisie (1881-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
23. En Algérie, voir « Considération sur la défense des indigènes », *Akhbar*, 10 mars 1907, et les trois articles « L'Évolution indigène en Tunisie », *Akhbar*, parus à l'automne 1907.
 24. « Un théâtre arabe à Tunis », *Le Tunisien*, 21 mars 1907, p. 3.
 25. HALIMA H. B., *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, Tunis, Université de Tunis, 1974, p. 31-65.
 26. « Le Théâtre arabe au Conseil municipal », *Le Progrès de Tunis*, 23 mars 1909.
 27. « La Fête de charité à la Palmarium », *Le Tunisien*, 14 mars 1907.
 28. *Le Tunisien*, 28 mars 1907.
 29. « Y a-t-il eu "Civilisation Arabe" ? », *Le Courrier de Tunisie*, 4 avril 1907.
 30. « Le Théâtre français et les Tunisiens », *Le Courrier de Tunisie*, 20 janvier 1907. Voir aussi DURAN A., « L'Esprit français en Tunisie », *Le Courrier de Tunisie*, 22 mars 1907.
 31. *La Dépêche tunisienne*, 17 novembre 1907.
 32. BERGERET M., « Chronique théâtrale », et « Le Théâtre français à Tunis », *Le Courrier de Tunisie*, 18 novembre 1907.
 33. ALTER EGO, « Le prime rappresentazioni : *Thaïs* di Massenet », *L'Unione*, 20 février 1907 (trad. française : « mais du système wagnérien *Thaïs* n'a que les principes les plus logiques, qui évitent la polyphonie assourdissante »).
 34. COSTE G., lettre à M. de Farconnet, 29 décembre 1909, dans « Saison théâtrale, 1910-1911, séance du 27 janvier », *Bulletin municipal officiel de la ville de Tunis*, 1910, p. 26.
 35. *Bulletin municipal officiel de la ville de Tunis*, 14 janvier 1910, p. 25.
 36. Voir le chapitre 6 de PASLER J., *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015, p. 328-333.