Musique arabe, folklore de France ? : musique, politique et communautés musiciennes en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962)

Malcolm Théoleyre

▶ **To cite this version:**

Malcolm Théoleyre. Musique arabe, folklore de France ? : musique, politique et communautés musiciennes en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962). Histoire. Institut d'études politiques de paris - Sciences Po, 2016. Français. NNT : 2016IEPP0038 . tel-03455313

HAL Id: tel-03455313
https://theses.hal.science/tel-03455313

Submitted on 29 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut d'études politiques de Paris

ECOLE DOCTORALE DE SCIENCES PO

Programme doctoral d'histoire

Centre d'histoire de Sciences Po

Doctorat en histoire

Musique arabe, folklore de France ?

Musique, politique et communautés musiciennes en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962)

Malcolm Théoleyre

Thèse dirigée par Emmanuelle Loyer

Soutenue le 7décembre 2016

Jury :

M. Omar Carlier, Professeur émérite des Universités, Université Paris VII Diderot

M. Didier Francfort, Professeur des Universités, Université de Lorraine (rapporteur)

M. Jonathan Glasser, *Associate Professor with tenure*, College of William and Mary, (rapporteur)

Mme Emmanuelle Loyer, Professeur des Universités, I.E.P. de Paris

M. Jean-François Sirinelli, Professeur des Universités, I.E.P. de Paris

Remerciements

Je tiens à rendre hommage à la mémoire d'Ahmed Serri et Mamad Benchaouch, et à exprimer ma gratitude pour leur aide et leurs témoignages précieux. C'est avec tristesse que j'exprime le regret de ne pas avoir pu leur présenter le fruit de nos échanges.

Je remercie ma directrice de thèse, Emmanuelle Loyer, qui m'a accompagné tout au long de mon travail doctoral, et qui a également été d'un conseil précieux dans les moments de doute qui naissent de la situation de thésard.

Je remercie mes guides et amis d'Alger, El-Hadi Khaïr, Bilel Bestani, Nasreddine Baghdadi, Robert Parks, Mr. Touati, l'équipe du Centre diocésain des Glycines, qui m'ont ouvert des horizons – et des portes –, ainsi que tous ceux qui ont bien voulu m'offrir leur témoignage, Salima Madini, Youssef Rebba, Mohammed Rachid, Nadia Dessagnes, sans lesquels ce travail n'existerait pas.

Je remercie mes guides et amis en France, Marybel et Nicole Dessagnes, Brigitte Martel et Gilberte Kalfon, Amine Hachelaf, Matthieu Moulin, Agnès Kaloun et tant d'autres sans lesquels, encore une fois, ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie tous les interlocuteurs qui m'ont permis de faire avancer ma réflexion et d'enrichir les pages qui suivent, Remy Campos, Omar Carlier, Jean-François Chanet, Jonathan Glasser, Jean Lambert, Laurent Martin, Hadj Miliani, François Picard, ainsi que les camarades et collègues des séminaires doctoraux de Sciences Po.

Je remercie mes parents, bien que la phrase, « et ta thèse ? », me provoque maintenant, par effet pavlovien, un fort sentiment de mélancolie.

Je remercie enfin le Centre de Physique Théorique de l'École Polytechnique de m'avoir permis d'imprimer ma thèse.

Système de translitération :

ا – â	ط – ṭ
ب – b	ظ – ẓ
ت – t	ع – ‘
ث – th	غ – gh
ج – j	ف – f
ح – ḥ	ق – q
خ – kh	ك – k
د – d	ل – l
ذ – ẕ	م – m
ر – r	ن – n
ز – z	و – ou
س – s	ه – h
ش – sh	ي – î, ï
ص – ç	ء – ’
ض – ḍ (dh)	ة – -a, -at

Dans le cas de citations, nous avons choisi de respecter la translitération employée par les auteurs. Il est à noter que nous avons choisi de transcrire « و », par « ou » – la plupart des auteurs cités le transcriront par « w ». Il en va de même pour « ي » que nous avons choisi de transcrire par « î ou ï », plutôt que « y ». Afin de rendre la lecture plus fluide, les *chaddas* ne sont pas transcrites. Certains mot d'usage courant en français n'ont pas donné lieu à l'utilisation de caractères spéciaux.

Introduction

Ecouter piste 1 : Raymonde Durand, *La Princesse Shangdor*, c.1952

La scène gravée dans cet enregistrement se déroule en 1951 ou 1952[1], dans l'appartement algérois de la pianiste juive Raymonde Durand[2]. El-Hadi Khaïr, jeune « Français musulman d'Algérie », recueille à l'aide de son magnétophone Philips ces notes qui s'élevaient encore du piano de la compositrice algérienne. Née en 1914, décédée en France dans l'anonymat[3], issue du milieu juif indigène d'Alger, Raymonde Durand est la petite-fille de Saoul Durand, dit Mouzino, célèbre chanteur dans le genre « andalou »[4]. Cette musique d'expression « arabe », née dans les villes d'Afrique du Nord, serait le vestige des airs et des rythmes qui ont accompagné, sur les chemins de l'exil, les Maures andalous – juifs comme musulmans – expulsés de la péninsule ibérique à la suite de la *Reconquista*[5]. Si Raymonde Durand évoque une « très ancienne chose »[6], c'est parce que ses compositions s'inspirent de ce patrimoine « hispano-mauresque », qui constitue un héritage culturel dont elle se dit la dépositaire en sa double qualité de juive algéroise et de petite-fille d'un grand *cheikh* du genre. Cette scène, qui réunit une juive et un musulman, autour de leur patrimoine « arabe » commun, tient de l'image d'Épinal, tant la longue cohabitation et la proximité culturelle judéo-musulmane au Maghreb a nourri l'historiographie, ainsi que « [b]eaucoup de plaidoyers […] au service de causes opposées[7] ».

[1] Entretien avec El-Hadi Khaïr, à son domicile, Alger, le 7 février 2013
[2] *Ibid.*
[3] Entretien avec El-Hadi Khaïr, à son domicile, Alger, le 7 février 2013
[4] Entretien avec El-Hadi Khaïr, à la fondation Abd-El-Kader, Alger, le 26 janvier 2013
[5] Pour un aperçu synthétique, voir Christian Poché, *La musique arabo-andalouse*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1995
[6] Entretien avec El-Hadi Khaïr, à son domicile, le 7 février 2013
[7] Lucette Valensi, *Juifs et musulmans en Algérie. XVIIe-XXe siècles*, Paris, Tallandier, 2016, p. 4

Pourtant, la rencontre qui nous est donnée à entendre est tripartite, car la création qu'interprète Raymonde Durand porte la marque des Européens. Harmonie, tempérament égal et notation européenne sont autant de caractéristiques étrangères à la musique de Mouzino et doivent être attribuées aux années de conservatoire de Raymonde Durand. En effet, au Conservatoire d'Alger, la musicienne a approfondi l'apprentissage du « piano d'accompagnement », du solfège et de l'harmonie auprès du chef d'orchestre et compositeur nogentais Henri Defosse[1]. Aussi, si la composition de Durand est une « très ancienne chose », hommage aux « airs de ses aïeux »[2], elle est aussi une *assez nouvelle chose*, indissociable de la présence française, somme toute récente, et de son apport musical.

À peine esquissé, ce tableau nous projette dans la querelle historiographique autour de la notion de « monde du contact », que Sylvie Thénault et Emmanuel Blanchard ont résumée en ces termes :

> La notion de « monde du contact » est […] arrimée à un questionnement politique sur la nature des rapports sociaux dans l'Algérie coloniale et sur leurs potentialités : elle oppose l'existence de relations sincèrement amicales, voire fraternelles, entre « colons » et « indigènes », à la focalisation sur la séparation des groupes, la force et la domination. Cet arrimage est symptomatique d'une historiographie guidée par la guerre d'indépendance et la violence, au détriment d'une attention d'avantage tournée vers les moments ordinaires de la longue durée coloniale et ses acteurs les plus anonymes. L'existence de contacts, pourtant, n'est rien moins qu'une évidence. Cent trente ans d'une tutelle française concrétisée par un peuplement venu d'Europe atteignant le million en fin de période, ne pouvaient que reconfigurer les rapports sociaux et les dispositifs de pouvoir, même vernaculaires.[3]

---

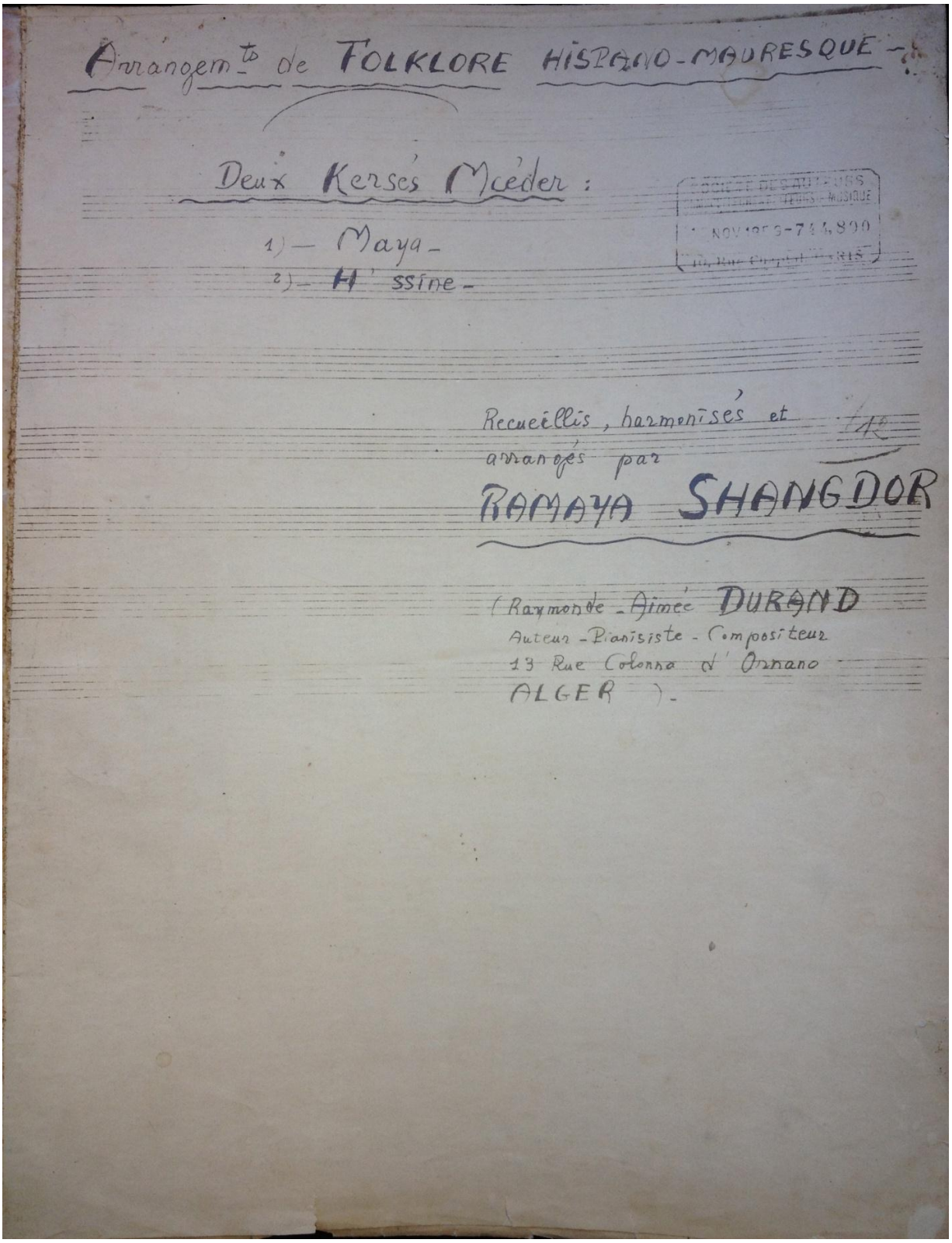
[1] Registre intitulé « Conservatoire municipal. Année 1936-1937 », n.p. Archives du conservatoire d'Alger, non classées.

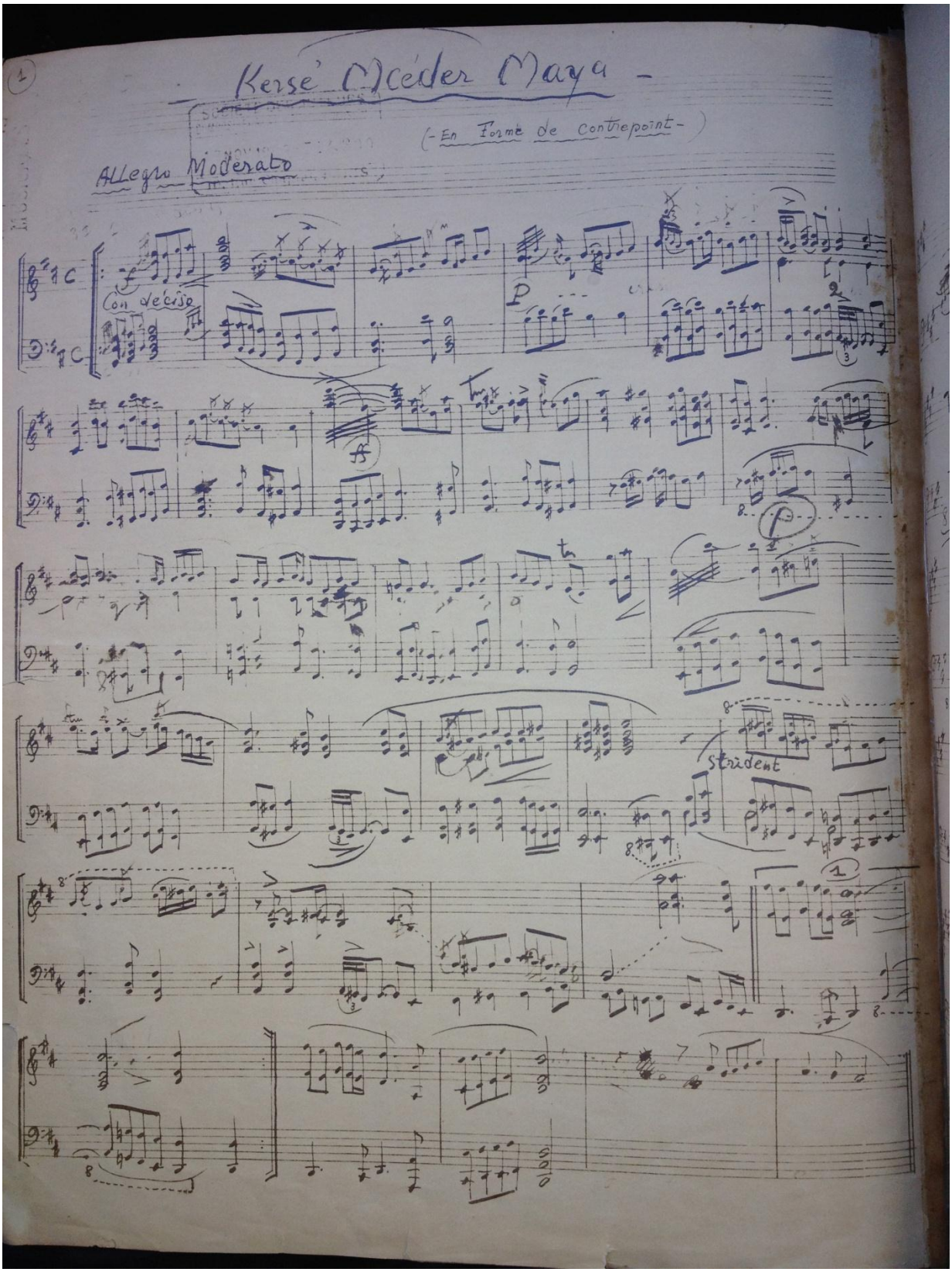
[2] Nous avons relevé cette expression dans une dédicace adressée par Germaine Choukroune, mère de Nadia Dessagnes, à sa propre mère, inscrite sur la couverture d'un exemplaire du 3e numéro du *Répertoire de musique arabe et maure* de Rouant et Yafil : « À ma chère maman, qui adorait m'entendre jouer au piano ces airs « berbères » et touchiats de nos aïeux ». Archives privées de Nadia Dessagnes.

[3] Emmanuel Blanchard, Sylvie Thénault, « Quel 'monde du contact' ? Pour une histoire sociale de l'Algérie pendant la période coloniale », *Le Mouvement Social*, n°236, 2011/3, pp. 3-7, p. 4

Illustration n° 1 : Raymonde Durand, Arrangements de folklore hispano-mauresque, 1959

Source : Archives privées de El-Hadi Khaïr




Kersé Méder Maya -
(- En Forme de Contrepoint -)
Allegro Moderato
Con décision
Strident

La question qui nous est posée est de savoir si cette rencontre musicale – un « Musulman » enregistrant une « Israélite » qui joue des pièces judéo-arabes mâtinées de musique européenne – est d'une quelconque pertinence pour une histoire de l'Algérie à la période française. Car, si l'on en croit le propos de certains historiens de l'Algérie, la question des contacts culturels serait très vite résumée : « Dans « l'Algérie française », écrit ainsi Raphaëlle Branche, le colonisateur s'est longtemps efforcé de contrôler le temps et a bien cru y réussir. Imposant ancêtre gaulois et noms de familles tronqués, il cherchait en même temps à naturaliser la présence française et à franciser les indigènes »[1]. En ce sens, on pourrait voir la musique de Raymonde Durand, pénétrée de « nouveautés » françaises, comme la manifestation de « l'exténuement des traditions culturelles » causé, selon Abdelmalek Sayad et Pierre Bourdieu, par « l'action de la puissance dominante ». Ou, suivant Raphaëlle Branche encore, on jugera qu'El-Hadi Khaïr et Raymonde Durand sont des cas exceptionnels, puisque « les Algériens » [2] – notons l'emploi de l'article défini – « [d]ans le silence ou par la chanson, dans un quant-à-soi qui ignorait ou contournait la présence coloniale, […] ont maintenu une identité arrimée à des temps qui leur restaient propre, et qui ont resurgi en 1954 »[3].

La musique dite « andalouse », genre dont les origines précèdent la période coloniale, a été ainsi identifiée comme un des lieux importants de d'opposition à la pénétration culturelle française. Ainsi, Mourad Yelles dans son analyse du rôle des adeptes de la musique andalouse, évoque la « mobilisation unanime de cette catégorie d'acteurs culturels dans le cadre de la résistance à l'hégémonie colonialiste[4] ». Mentionnons enfin l'incontournable ouvrage de Nadya Bouzar-Kasbadji, pour qui, la conservation du « fonds andalou » était la condition de la construction de la « personnalité algérienne » et, par extension, de la montée du sentiment nationaliste[5]. Dans le bras de fer culturel entre « Français » et « Algériens » que décrivent ces auteurs, la musique est interprétée en termes conflictuels : arme européenne de pénétration et de dislocation de la société indigène, elle est, pour cette dernière, un retranchement destiné à

[1] Raphaëlle Branche, « 'Au temps de la France'. Identités collectives et situation coloniale en Algérie », Vingtième siècle. Revue d'histoire, n°117, 2013/1, pp. 199-213, p. 199
[2] *Ibid*., p. 202
[3] *Ibid.*, p. 199
[4] Mourad Yelles, *Cultures et métissages en Algérie : la racine et la trace*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 344
[5] Nadya Bouzar-Kasbadji, *L'Émergence artistique algérienne au XXe siècle*, Alger, Office des publications universitaires, 1988, p. 84

protéger l'identité « algérienne » et, à terme, l'instrument de la victoire sur l'oppression colonialiste. Encore faut-il s'accorder sur les contours de cette citadelle andalouse assiégée.

La musique andalouse : une définition provisoire

Dans les années 1980 et 1990, les milieux musicologiques maghrébins d'expression française ont tenté de définir les contours de la musique « andalouse », dans un effort en vue dépasser une bibliographie largement dominée par la musicographie française de la première moitié du XXe siècle[1]. Qualifiée de « musique classique du Maghreb » dans un ouvrage de Mahmoud Guettat, publié en 1980[2], qui fit date, la musique « andalouse » se voit attribuer une série de caractéristiques distinctives. Tout d'abord, il s'agit d'une musique « savante », c'est-à-dire strictement réglée, articulée autour d'un répertoire determiné, réputée complexe et d'origine aristocratique et urbaine[3]. Ensuite, il s'agit d'une musique modale, mais distincte de la musique orientale – égyptienne ou syro-libanaise – en ce que l'ensemble de ses modes sont construits sur des échelles diatoniques, qui excluent les micro-intervalles – tiers ou quarts de tons – que l'on retrouve habituellement dans la musique du Machrek. Au cœur de cette musique, il y a un répertoire fixe de suites orchestrales et chantées, les *noubat*, qui donnent leur nom aux modes sur lesquelles elles sont jouées. Enfin, le nombre des modes – et donc des *noubat* – peut varier d'une ville à une autre – Fez, Tlemcen, Alger, Constantine, Tunis… –, mais ces traditions locales partagent toutes une origine commune, orientale puis ibérique, puisque le « fonds andalou » aurait migré de Bagdad à l'Andalousie, avant de se fixer dans le monde urbain maghrébin à la suite de l'exil des Maures d'Espagne. Cette conception de la musique « andalouse » s'est insérée dans une historiographie focalisée sur l'émergence de la nation algérienne précisément parce qu'une telle définition diminue la portée des collusions avec le monde français. La musique andalouse, pour peu qu'elle ait conservé ses formes précoloniales, devient ainsi la manifestation de la résistance puis de l'affranchissement face à la tutelle coloniale française. Ainsi, Nadya

[1] Mahmoud Guettat, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad 1980, pp. 19-20
[2] *Ibid.*
[3] En cela, elle rejoint peu ou pour la definition restituée par Philippe Coulangeaon: Philippe Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française, 2004, P. 16

Bouzar-Kasbadji inscrit-elle la préservation du « fonds musical andalou » au cœur de la « prise de conscience nationaliste »[1].

Pourtant, assez rapidement, dès les années 1990, plusieurs musicologues ont mis en lumière les fragilités de cette définition aux contours trop lisses pour refléter les frictions avec les contextes sociaux dans lesquels cette musique a évolué. Dans l'ouvrage collectif *Le Chant arabo-andalou*[2], publié en 1995 à la suite d'un colloque tenu en 1991, la réflexion a porté sur les formes musicales maghrébines proches du répertoire des *noubat* – *haouzi*, *aroubi* et *haoufi* notamment –, mais pas pleinement assimilable à celui-ci, faisant émerger une tension dialectique au sein de la musique « andalouse » : la *nouba* incarnerait la « norme », *haouzi*, *'aroubi* et *haoufi*, la « marge »[3]. Il apparaît, dans cet ouvrage, que la multiplicité de genres très proches de la *nouba* au point de vue modal, rythmique et organologique, mais jugés « périphériques » néanmoins, a un effet corrosif sur les contours de la musique « andalouse » : elle interroge la légitimité des découpages stylistiques auquel a donné lieu l'élévation de la *nouba* au rang de noyau de référence. Par ailleurs, dans un article publié en 1993, Léo J. Plenckers insiste sur les nombreux changements que la musique « *çan'a* » – synonyme ambigu, nous le verrons, de musique « andalouse » – a connus au cours du XXe siècle, tant en ce qui concerne le contexte socio-culturel de production de cette musique, que la représentation et l'interprétation, voire « l'idiome » lui-même[4]. Dans son ouvrage synthétique publié en 1995, *La musique arabo-andalouse*, Christian Poché relève, quant à lui, la difficulté de retracer les racines ibériques et orientales de la musique « andalouse » du Maghreb telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui. Il avance en outre que le terme « andalou », compris comme une catégorie historique, n'émerge qu'à la faveur de l'investissement du sujet par la musicologie européenne[5].

---

1 Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, pp. 84-86

[2] Nadir Marouf (dir), *Le Chant arabo-andalou : essai sur le rurbain ou la topique de la norme et de la marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995

[3] Nadir Marouf, « Structures du répertoire andalou : quelques problèmes de méthode », *in* Nadir Marouf (dir) *Le Chant arabo-andalou. Essai sur le rurbain ou la topique de la norme et de la marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 11-21, p. 16

[4] Leo J. Plenckers, « Changes in the Algerian San'a tradition and the role of the musicologist in the process », *Revista de Musicología*, Vol. 3, 1993, pp. 1255-1260, p. 1255

[5] Nadir Marouf, « Le chant arabo-andalou dans l'Algérie de l'entre-deux-guerres », *in* A. Bouchène, J.-P. Peyroulou, O. Siari Tengour, S. Thénault (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Paris et Alger, La Découverte, Barzakh, 2012, pp. 419-422

Dans les années 2000, la remise en cause de l'unité et du mythe originel de la musique « andalouse » s'est renforcée à la faveur de la poursuite des travaux de Nadir Marouf. Dans un article de 2002, se dit dubitatif quant au « mythe » qui entoure Ziryab, le musicien bagdadien qui aurait migré vers Cordoue et qui constitue l'argument en faveur de l'existence d'une connexion entre la « musique andalouse » et l'Orient arabe[1]. Mais Nadir Marouf soulève un autre point qui nous semble essentiel : la musique « andalouse », qui se caractérise par d'intense tensions dialectiques entre le noyau central des *noubat* et les genres similaires, mais réputés périphériques, serait mieux décrite sous le vocable « nébuleuse '*Andalûs*'[2] ». Il ajoute que, parmi les diverses « versions» du répertoire originel – tous les musiciens ne s'accordaient pas sur le contenu de ce répertoire – certaines se sont imposées. C'est particulièrement le cas à Alger, où l'école représentée par Mohamed Ben Tefahhi, Mohamed Fakhardji et Abderrazakh Fakhardji l'a emporté sur ses concurrentes[3]. Plus récemment, c'est aux Etats-Unis, dans le champ de l'anthropologie, que cette double interrogation – la validité du récit des origines et de l'idée d'unité multiséculaire du répertoire « andalou » – a été approfondie, notamment par Jonathan H. Shannon qui publie *Performing al-Andalus : Music and Nostalgia across the Mediterranean* en 2015. Dès 2003, le propos de J. H. Shannon était d'insister sur la force symbolique du mythe andalou, le «*fridaws al-mafqûd* » (paradis perdu) qui contribue à structurer non seulement l'identité mais surtout le sentiment de légitimité culturelle des musiciens se revendiquant de la « musique andalouse[4] ». J. Shannon explique que des musiciens syriens et marocains déclarent ainsi que leurs pratiques musicales respectives sont héritées de l'Andalousie arabe, alors que, dans les faits, elles sont très différentes tant du point de vue de la tonalité et des modes, du mètre et du répertoire poétique[5]. Shannon approfondit son propos puisqu'il affirme dans son ouvrage de 2015 que :

> The story of al-Andalus and Andalusian music is easily told, for it is a typical narrative of the rise and fall of […] a « first rate place of genius innovators. It is a tale told in countless ways in

[1] Nadir Marouf, « Le système musical de la çan'a ou le paradigme de la norme et de la marge », *Horizons Maghrébin. Le droit à la mémoire*, n°47, 2002, pp. 8-24, p. 12
[2] *Ibid.*, p. 15
[3] *Ibid*, p. 20
[4] Jonathan H. Shannon, « Performing al-Andalus, Remembering al-Andalus : Mediterranean Soundings from Mashriq to Maghrib », *Journal of American Folklore*, Vol. 120, n° 477, été 2007, pp. 308-334, p. 308
[5] *Ibid.*, p. 308

> books, CD liner notes, and popular memory among musiciens, scholars, tourists, and interested laymen across North Africa, the Levant, the Arabian Gulf, Spain, and elsewhere where the memory of this period serves important rhetorical (and often political) purposes.[1]

La question est reprise par Jonathan Glasser, d'autre part, dans une thèse en anthropologie historique, soutenue à l'Université du Michigan en 2008[2], dans laquelle il poursuit cette analyse constructiviste du récit originel, tout en effectuant un travail remarquable d'historicisation. Il y retrace les étapes et les mécanismes de la construction de ce récit et des pratiques qui lui sont relatives au cours des deux derniers siècles. Il montre, en particulier, que la notion de musique « andalouse » peut être retracée au XIXe siècle, au sein de la société musulmane, et, dès lors, ne saurait être réduite à une catégorie « orientaliste »[3].

Dans cet ordre d'idée, Jonathan Glasser discute le concept « d'invention de la tradition[4] » et son application au mouvement de « revitalisation » de la musique « andalouse » engagée au tournant du XXe siècle. J. Glasser nuance la portée du concept d'Hobsbawm et Ranger, soulignant le fait que la notion « d'invention » fait injustement litière de l'ancrage du discours de la « revitalisation » dans des pratiques culturelles bien réelles et persistantes. Ainsi, plus que d'annoncer un moment « d'invention » explique J. Glasser, la notion de « revitalisation » est inhérente à la pratique de la musique « andalouse », dont les acteurs sont animés de l'angoisse de la perte et de la dégradation du patrimoine ; angoisse consubstantielle à un système de transmission orale[5]. Ainsi, bien qu'on ne puisse pas à proprement parler « d'invention », J. Glasser ne conteste pas fondamentalement l'idée défendue notamment par Camille Risler, selon laquelle l'implication des acteurs français dans cette œuvre de revitalisation doit être comprise comme un effort de confiscation, un détournement du passé indigène au profit du renforcement

---

[1] Jonathan H. Shannon, *Performing al-Andalus : Music and Nostalgia across the Mediterranean*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 5

[2] Jonathan Glasser, « Genealogies of Al-Andalus : Music and Patrimony in the modern Maghreb », Thèse de doctorat en *Near Eastern Studies*, sous la direction de Carol Bardenstein, The University of Michigan, Ann Arbor, 2008

[3] *Ibid*., p. 96

[4] Notion aujourd'hui célèbre formulée dans Eric Hobsbawm, « Introduction : Inventing Traditions », *in* Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14

[5] Jonathan Glasser, *The Lost Paradise. Andalusi Music in Urban North Africa*, Chicago, University of chicago Press, 2016, p. 9

de la domination coloniale[1]. Concernant la période du gouvernement général de Charles Jonnart, par exemple, qui voit émerger le style néo-mauresque, J. Glasser s'appuie sur Nabila Oulebsir qui reconnaît que ce style architectural procède « d'une réhabilitation dans les perceptions intellectuelles et historiques de la culture maghrébine », mais le range au titre « style pastiche au goût des français d'Algérie, […] orientalisme algérois qui n'a duré qu'une courte période, le temps d'une mode »[2]. Jonathan Glasser va plus loin cependant, et se range derrière une bibliographie qui porte un œil suspicieux sur les démarches européennes en direction des cultures indigènes en période coloniale :

> [W]hat was sometimes known as the neo-mauresque exemplified the ideological bent of the new politics of the Jonnart era in that it demonstrated a fresh reaching toward a modernist Algerian identity that would mix European and Algerian Arab elements to what many viewed as a felicitous political effect.
>
> But while the turn of the twentieth century in many ways was the apex of this arc of domination, Hispano-Mauresque patrimony was an inherently ambiguous site of activity. On the one hand, it was a marker of colonial triumph, whereby the past is clrealy defined and controlled and residual indigenous resistance efffaced. At the same time, it is clear that out of this moment grew an indigenous critique of the colonial regime, often from the very ranks of indigenous intellectuals who participated in colonial patrimonialist enterprise.[3]

Dans ce propos, il nous semble que Jonathan Glasser succombe aux *topoï* d'une historiographie de l'Algérie coloniale qui conçoit la culture comme le terrain d'un bras de fer colonial. Or, Nabila Oulebsir[4], ainsi que J. Glasser, évoquent ce qui nous semble être l'un des aspects les plus stimulants du cas de la musique « andalouse » dans le cadre des discussion qui animent le champ de l'histoire coloniale et des *imperial studies:* « [T]he ready adoption of Hispano-Mauresque motifs seemed to state that the colonial presence was strong enough to safely integrate the Algerian Arab arts into the patrimony of french Algeria, with Algeria being

[1] Camille Risler, *La politique culturelle de la France en Algérie. Les objectifs et les limites (1830-1962),* Paris L'Harmattan, 2004, pp. 83 et 91
[2] Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930),* Paris, Edition de la Maison des sicences de l'homme, 2004, pp. 234 et 259
[3] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 126
[4] Nabila Oulebsir, 2004, *op. cit.*, pp. 234

treated no differently than Provence or Brittany »[1]. Nous pensons que les dynamiques musicales en Algérie – et nous évoquerons la musique « andalouse » au sein des autres genres qui habitent la région – accrédite l'idée que l'Algérie doit sérieusement être étudiée au prisme de l'histoire des régionalismes et de « l'identité nationale » en France[2], tout autant – sinon plus – qu'en termes d'histoire coloniale et d'histoire des empires. Or, dans une large mesure, cette seconde lecture a eu tendance à exclure la première ; celle que nous entendons entreprendre.

« Tensions d'Empire » : les limites d'un paradigme.

Parallèlement aux évolutions de l'historiographie portant sur la musique andalouse depuis les années 1990, le champ de l'histoire coloniale, quant à lui, à été secoué par le paradigme des *post-colonial* et *subaltern studies*[3], avant d'être infléchi de nouveau – toujours dans le monde académique anglophone – à la fin des années 1980, par le contrecoup qu'a constitué l'idée de Frederick Cooper et Ann Laura Stoler. Selon eux, la focalisation sur les rapports de domination et de résistance a mené les historiens à porter leur attention sur la variété des modalités d'*agency* des populations colonisées, tandis les objectifs de domination de la puissance colonisatrice étaient tenus pour monolithiques. En contrepoint, F. Cooper et A.-L. Stoler ont avancé qu'une telle approche ne prend pas en compte les « *tensions of empire* » que constituent les divisions idéologiques et sociales qui fragmentent la « puissance coloniale » en une multitude d'acteurs aux objectifs concurrents :

> Colonial regimes were neither monolithic nor omnipotent. Against the power which they projected across the globe and against their claim to racial, cultural, or technological dominance, closer investigation reveals competing agendas for using power, competing strategies for maintaining control, and doubts about the legitimacy of the venture. It is not clear that the idea of ruling an empire captivated European publics for more than brief periods, or that a coherent set of

[1] Glasser, *op. cit.*, 2016, p. 126
[2] Nous verrons que la mise en perspective du cas de la musique algéroise avec les travaux d'Anne-Marie Thiesse, Jean-François Chanet, ou Didier Francfort est particulièrement féconde. *Cf. infra :* chapitre 3
[3] I. Surun (dir), H. Blais, V. Caru, A. Enders, Cl. Fredj, E. Sibeud, P. Singaravélou, M.-A. de Suremain, S. Thénault, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires (1850-1960)*, Paris, Atlande, 2012, pp. 33-50

> agendas and strategies for rule was convincing to a broad metropolitan population, any more that the terms in which regimes articulated their power inspired awe or conviction among a broad range of the colonized.[1]

L'appel à introduire de la complexité dans l'interprétation des motivations impérialistes et la traduction concrète de l'entreprise coloniale dans les divers contextes sociaux et culturels des espaces colonisés ont permis d'identifier une myriade d'acteurs intermédiaires, qui, pour certains vivent à cheval sur plusieurs catégories sociales ou raciales. *Ornementalism,* ouvrage dans lequel David Cannadine décrit les égards que les aristocrates britanniques avaient pour leurs homologues des colonies, princes indiens ou africains. Cette vision cohérente avec le mépris de classe que Cannadine conçoit comme la division fondamentale de la société anglaise[2]. Ce regain d'intérêt pour la question des empires, nourri par les nouveaux questionnements ouverts par l'anthropologie, a donné lieu à une réappropriation du champ colonial occupé largement par les disciplines théoriques – *litterary critique*, *cultural studies*, *postcolonial studies*, etc… – et la multiplication d'études empiriques[3].

On se félicitera du décloisonnement disciplinaire qui caractérise l'histoire coloniale aujourd'hui, du regard critique que les *postcolonial studies* lui ont léguées, ainsi que du rappel à la nuance et à l'ouverture des horizons dont on peut créditer l'histoire globale et les *imperial studies*. Mais il nous semble que persiste une série d'obstacles à la compréhension des dynamiques relatives à l'Algérie coloniale, et, possiblement, à l'histoire coloniale en général. D'abord, par désir de marquer le champ historiographique peut-être, certains historiens n'ont pas renoncé à s'engager dans des montées en généralité excessives. Ainsi en va-t-il de l'ouvrage d'Alice Conklin, *A Mission to Civilize*, dans lequel l'auteure n'hésite pas à affirmer que, sous la IIIe République,

---

[1] Frederick Cooper, Ann L. Stoler, « Tensions of Empire : Colonial Control and Visions of Rule », *American Ethnologist*, Vol. 16, n° 4, novembre 1989, pp. 609-621, p. 609

[2] David Cannadine, *Ornementalism : How the British saw their Empire*, New York, Oxford University Press, 2001

[3] Edmund Burke III, David Prochaska, « Orientalism from Postcolonial Theory to World History », *in* Edmund Burke III, David Prochaska (ed), *Genealogies of Orientalism. History, Theory, Politics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, pp. 1-71, p. 2

> [N]o one questionned the permise of French superiority upon which the empire rested, or even that the civilizing mission could in fact be accomplished. Such convictions were part of what it meant to be French and republican in this period, and had a profound impact upon the way in which the French ran their colonies. Administrators – vastly outnumbered, and equipped with little more than their prejudices – relied upon the familliar categories of « civilization » and its inevitable opposite, «barabarism » », to justify and maintain their hegemony overseas.[1]

La généralisation à laquelle procède A. Conklin en caractérisant par une pensée unique *les* Français – quand bien même elle se limiterait au cas des administrateurs –, alors qu'elle en voudrait dénoncer l'idéologie essentialiste, nous paraît troublante. Mais, surtout, l'idée de Conklin, qui, disons-le, est loin d'avoir unanimement convaincu[2], est tout simplement inexacte pour peu que l'on considère que le rapport des Français à la « civilisation », au « primitif » et à l'« exotique » est variable d'un groupe social et intellectuel à un autre[3], comme nous nous efforcerons de le démontrer au cours de ces pages. Dans le cas de la musique indigène en Algérie, la « mission civilisatrice » était loin d'être un idéal, une préoccupation, voire même le motif du sentiment de supériorité d'un grand nombre d'acteurs « français ». De même, nous nous refuserons d'adhérer à une autre généralisation, suggérée par Patricia Lorcin, qui est restée très populaire dans le champ académique[4], et selon laquelle un racisme motivé par des arguments pseudo-scientifiques a dominé la pensée des intellectuels, colons et administrateurs coloniaux français en Algérie. Extrapolant à partir de son étude du XIXe siècle, pour évoquer la postérité du

---

[1] Alice Concklin, *A mission to civilize : the republican idea of empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford, Stanford Univerity Press, 1997, p. 2

[2] Jacques Frémeaux, « Conklin, Alice L. – A Mission to Civilize. The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1939. Stanford, Stanford University Press, 1997, 367 p. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°157, 2000, mis en ligne le 24 avril 2003, consulté le 30 septembre 2016. URL : http:// etudesafricaines.revues.org/14

[3] Benoît de l'Estoile, « 'Des races non pas inférieures, mais différentes' : de l'exposition coloniale au musée de l'homme », Claude Blanckaert (dir), *Les Politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France*, Paris L'Harmattan, 2001, pp. 391-473, p. 404-405

[4] Zeynep Çelik, Julia Clancy-Smith et Frances Terpak ont invite Patricia Lorcin à conclure l'ouvrage collectif Walls of Algiers par un arlicte intitule « Historiographies of Algiers : Critical Reflexions »: Patricia Lorcin, « Historiographies of Algiers : Critical Reflexions », *in* Zeynep Çelik, Julia Clancy-Smith, Frances Terpak (ed.), *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, pp.227-243

« mythe kabyle » au XXe siècle, et en ne s'appuyant sur guère plus qu'une poignée d'acteurs[1], P. Lorcin évoque « l'attitude implacablement négative à l'égard de l'Islam » qui aurait caractérisé la pensée universitaire française de l'entre-deux-guerres[2], et se revendique ouvertement et essentiellement de l'héritage de Saïd à cet égard[3]. Là encore, le cas de la musique, nous le verrons, tend à infirmer l'idée de l'hégémonie d'une pensée racialiste qui assignerait la « civilisation islamique » au bas de l'échelle sociale et culturelle. Comme le révèle le travail de Patricia Lorcin, mais également celui d'Edmund Burke III par exemple, l'héritage de la critique saïdienne est resté très prégnant dans le champ de l'étude des « savoirs coloniaux » qui, chez ces auteurs, sont entendus comme des outils de domination, inopérants par ailleurs. Ainsi, pour Edmund Burke :

> What the men of the Arab Bureaus sought was finally not sociological understanding of these societies, but the key to their operation, the secret of secrets that, once known, would permit their domination. […] The very existence of the relationship between colonizer and colonized, like the Heisenberg uncertainty principle, intervene to ensure that in the very act of observing, the phenomena being observed are modified.[4]

Il a fallu la « révolution copernicienne » qu'on constitué les indépendances, explique Edmund Burke, pour que l'on prenne conscience du caractère suranné de cette sociologie – coloniale – de l'Islam[5]. Pour E. Burke, ces savoirs ont essentiellement servi la « justification de l'empire, la dissémination des stéréotypes racistes, et la production de folklores sans pertinence »[6]. Informé par le cas des échanges musicaux à Alger, nous nous montrerons particulièrement hostile à la notion de « folklore sans pertinence », montrant que les formes d'expression musicales indigènes commentées, orientées et parfois pratiquées par des

---

[1] Patricia Lorcin s'appuie essentiellement sur Eugène Guernier, Emile-Felix Gautier, pour construire son argument, et cite également Ely Leblanc, Eugène Albertini, Martial Raymond et Georges Marçais. Patricia M. E. Lorcin, Imperial Identities : Stereotypes, prejudice and race in Algeria, London/New-york, I.B. Tauris, 1995, p. 221-225

[2] « The implacably negative attitude towards Islam ». Patricia M. E. Lorcin, *Imperial Identities : Stereotypes, prejudice and race in Algeria*, London/New-york, I.B. Tauris, 1995, p. 224

[3] *Ibid.*, p. 12

[4] Edmund Burke III, « The Sociology of Islam : The French Tradition », *in Genealogies of Orientalism. History, Theory, Politics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, pp. 154-173, pp. 168-169

[5] *Ibid.*, pp. 168

[6] *Ibid.*, pp. 155

mélomanes, musiciens et administrateurs français, ne sont pas moins légitimes ou significatives que des expressions culturelles que les Français auraient laissées intactes – pour peu que ce soit cela qu'E. Burke entende par « folklore pertinent ».

Dans un registre plus critique à l'égard de la conception saïdienne des « savoirs coloniaux[1] », le renouveau historiographique français dans le champ de l'histoire coloniale, auquel on assiste depuis les années 2000, continue cependant de s'en référer à la « situation coloniale[2] ». Ce concept, développé par Georges Balandier, postule que les sociétés coloniales sont inscrites dans une situation économique, sociale, culturelle et historique constituant « un complexe, une totalité[3] », et qui se caractérise par la domination qu'exerce la « société coloniale (groupement dominant)» sur « la société colonisée (groupement dominé)[4] ». Aussi, sans se rendre à la lecture des tenants les plus radicaux des « études postcoloniales[5] », Emmanuelle Sibeud prend comme point de départ de son étude de l'africanisme « l'interrogation classique sur l'articulation entre savoir et pouvoir dans le contexte de l'exercice de la domination coloniale[6] », cet exercice étant posé comme un axiome qui mène E. Sibeud à conclure que :

> L'africanisme se coule dans la représentation globale des espaces et des populations africaines. Comme elle, il joue sur deux échelles discordantes. D'une part l'échelle continentale qui met en valeur la cohérence du bloc constitué par les territoires sous domination française et qui suggère qu'il existe une mentalité noire ontologiquement et logiquement différente. D'autre par, une échelle micro locale qui permet d'inventorier des espaces parcellaires, les « villages » qui ne sont

[1] Emmanuelle Sibeud lui repproche en particulier le caractère réduit de son corpus de source, employant la notion de « bibliothèque orientaliste ». Emmanuelle Sibeud, « *Post-colonial* et *colonial studies* : enjeux et débats », Revue d'histoire moderne et contemporaine, n°51-4bis, 2004/5, pp. 87-95, p. 90

[2] Voir le n°10 de la *Revue d'histoire des sciences humaines* intitulé « Les sciences Sociales en situation coloniale » et, en particulier, Emmanuel Sibeud, « Les sciences sociales à l'épreuve de la situation coloniale », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°10, 2004/1, pp. 3-7

[3] Georges Balandier, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de la sociologie*, vol. 11, 1951, pp. 44-79, p. 64

[4] *Ibid.*, p. 64

[5] Emmenauelle Sibeud, « Neil Lazarus (ed), *Penser le postcolonial. Une introduction critique,* Paris, Éditions Amsterdam [compte-rendu] », Revue d'histoire moderne et contemporaine, n°54-4, 2004/4, pp. 142-155

[6] Emmanuelle Sibeud, Une Science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs africanistes en France (1878-1930), Paris, Éditions de l'EHESS, 2002, p. 11

pas encore des « terroirs », et la mêlée confuse des ethnie. Entre les deux aucune place n'est faite pour des sociétés ou des groupes d'acteurs d'une histoire que la domination a confisquée.[1]

Dans l'ouvrage collectif récent, *Cultures d'empire*s, dirigé par Romain Bertrand, Hélène Blais et Emmanuelle Sibeud, les auteurs posent, encore une fois, la « situation coloniale » comme cadre d'interprétation allant de soi[2], sans expliquer la légitimité de ce concept théorique[3], alors qu'ils déploient un effort historiographique considérable à décortiquer la « notion à tout faire de culture[4] ». Dans un raisonnant en termes « d'échange et affrontements », l'étude des circulations culturelles ne parvient pas à s'émanciper du paradigme de la ligne : *colour line*, *poverty line*, *power line*[5].

Cependant, reprenant une interrogation de Jean-Claude Vatin et François Pouillon, comment expliquer « la part de l'héritage colonial dans le panier de la mariée nationale[6] » *?* En d'autres termes, si les rapports culturels en situation coloniale s'inscrivent dans des rapports de domination, pourquoi les nations indépendantes perpétuent-elle de nombreuses expressions culturelles et formes de savoir développées durant la période coloniale. Faut-il y voir une intériorisation inconsciente ? Preuve – pour reprendre un thème récurrent de l'école postcoloniale – que la colonisation perdure ? Jean Claude Vatin nous invite à nous affranchir des lentilles théoriques superposées « des 'anti' (impérialisme, monarchisme, nationalisme), des 'néo' (marxisme, capitalisme, libéralisme) et, plus encore, des 'post' (colonialisme, socialisme,

---

[1] Emmanuelle Sibeud, Une Science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs africanistes en France (1878-1930), Paris, Éditions de l'EHESS, 2002, p. 273

[2] Romain Bertrand, Hélène Blais, Emmanuelle Sibeud, *Cultures d'empire. Échanges et affrontements culturels en situation coloniale*, Paris, Karthala, 2015, p. 11

[3] David Prochaska en a notamment questionné la pertinence dans son étude d'histoire urbaine de Bône. David Prochaska, *Making Algeria French : colonialism in Bône, 1870-1920*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1990, p. 8

[4] Bertrand, Blais, Sibeud, 2015, *op. cit.*, p. 11

[5] Inspirée de l'expression « *color line* » avancée par W.E.B. Dubois, en 1903, pour dénoncer la distinctions – et les discriminations associées – entre « blancs » et « noirs », la triade citée ici a été consacrée par Ambalavaner Sivanandan : « *Today the colour line is the poverty line is the power line. We are non-white, we are poor, we are powerless. And that which establishes the connection between them is capitalism ; that which perpetuates it is imperialism. Except for a handful of black elites who are doing pretty well, the majority of non-white peoples of the world are poor, and powerless to do anything about their poverty* ». Ambalavaner Sivanandan, *Communities of Resistance. Wirtings on Black Struggles for Socialism*, London, Verso, 1990, p. 13

[6] François Pouillon, « Mort et résurrection de l'orientalisme », in François Pouillon, Jean-Claude Vatin, (dir.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 13-35, p. 34

modernisme), passés à la moulinette ou cités à tout va[1] ». Dans cette perspective, il est donc logique de postuler, avec François Pouillon, que les « savoirs coloniaux » sont d'abord et avant tout des savoirs :

> Les témoignages d'un passé sur lequel la société indigène n'a pas produit d'images, les collections scrupuleusement répertoriées et archivées, les champs de fouille archéologiques, les éditions critiques de textes en langue vernaculaire, les musées spécifiques, les archives et les synthèses scientifiques qu'elles ont produites, voici autant de produits matériels de l'orientalisme susceptibles d'être récupérés. Nos collègues décolonisés qui refusent le beau nom d'indigène, à cause des infamies méprisantes qui lui furent associées, n'aiment pas non plus ce terme de « récupération » : cela évoque trop pour eux ces transfuges et ces renégats, les *mtourni*, collaborateurs de la puissance conquérante. Pourtant, il y a dans le concept de récupération quelque chose de concret : une manière d'aller chercher dans les monuments écroulés, dans des décharges, de quoi faire du neuf. Ces fouilles dans les chantiers de l'histoire sont bien ce qui s'appelle patrimoine.[2]

Il en va ainsi de la « somme sur la musique arabe du Baron d'Erlanger », qui est « réappropriée et patrimonialisée […] réédit[ée] à l'identique[3] ». Alors que déjà avant Saïd, Jean-Claude Vatin, avec Philippe Lucas, s'attaquait aux fantasmes déguisés en savoirs anthropologiques pendant la période coloniale[4], on ne peut le soupçonner d'ignorer les situations de domination *là où elles existent*. Pour autant, nul part les auteurs n'éprouvent le besoin d'avoir recours à la notion de « situation coloniale[5] ». C'est en s'extrayant du « débat d'idées[6] », écrivent J.-C. Vatin et F. Pouillon, que l'on pourra « rendre l'Orient (pluriel) aux Orientaux[7] », et il nous semble, pour notre part, qu'il est utile de s'affranchir de l'idée que tout ce qui est colonial par situation, est rapport de force par nature.

---

[1] Jean-Claude Vatin, « Prologue », in François Pouillon, Jean-Claude Vatin, (dir.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 9-12, p. 10
[2] Pouillon, « Mort et résurrection de l'orientalisme », 2011, *op.cit.*, p. 34
[3] *Ibid.*, p. 30
[4] Philippe Lucas, Jean-Claude Vatin, *L'Algérie des anthropologues*, Paris, Maspero, 1975
[5] François Pouillon, Jean-Claude Vatin, (dir.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 9-35
[6] Pouillon, « Mort et résurrection de l'orientalisme », 2011, *op. cit.*, p. 32
[7] Vatin, « Prologue », 2011, *op. cit.*, p. 12

Les contours de l'hexagone

L'inscription de la « métropole » et de la « colonie » dans une relation dialectique, plutôt que de continuité ou d'unité, reste fortement ancrée dans les nouvelles approches de l'histoire coloniale. Le prisme fondamental des *imperial studies*, avancé par Ann Laura Stoler et Frederick Cooper dans leur *« Between Metropole and Colony : Rethinking a Research Agenda »* de 1997, qui veut replacer comme une idée centrale que la métropole et l'empire ne peuvent être étudiés séparément – que l'une forge le contenu de l'autre –, est louable[1]. Mais en définissant cette relation en termes d'interactions, les auteurs appuient l'idée qu'il existe une ligne de démarcation en la métropole et la colonie, autour de laquelle s'articulent lesdites interactions. Plus récemment, Frederick Cooper et Jane Burbank ont développé plus avant la dichotomie un en suggérant que le concept d'« empire » se définit en contraste de la notion d'« État-nation » :

> What then, is an empire, and how do we distinguish empire from other political entities ? Empires are large political units, expansionist or with a memory of power extended over space, polities that maintain distinction and hierarchy as the incorporate new people. The nation-state, in contrast is based on the idea of a single people in a single territory consisting itself as a unique political community. The nation-state proclaims the commonality of its people – even if the reality is more complicated – while the empire-state declares the non-equivalence of multiple populations. […] [T]he nation state tends to homogenize those inside its borders and exclude those who do not belong, while the empire reaches outward and draws, usually coercively, peoples whose difference is made explicit under its rule. The concept of empire presumes that different peoples within the polity will be governed differently.[2]

[1]Frederick Cooper, Ann Laura Stoler « Between Metropole and Colony : Rethinking a Research Agenda », *in* Frederick Cooper, Ann Laura Stoler, *Tensions of Empire : Colonial Culture in a Bourgeois World*, Berkley, University of California press, pp. 1-56, p. 1

[2] Jane Burbank, Frederick Cooper, *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 8

La définition de J. Burbank et F. Cooper nous paraît trop précise voire anachronique si l'on considère l'outillage sémantique dont les acteurs disposent dans les contextes que nous aurons à étudier, en particulier au début de la période que couvre ce travail. Un Français ouvrant le dictionnaire Littré en 1874, pour y chercher la définition d'« empire » se voit fournir quatre définitions : « 1° Commandement, autorité, puissance. » ; « 2° Ascendant, influence. » ; « 3° Autorité souveraine, impériale ou royale, ou dictatoriale. » ; « 4° L'empire de la mer, la domination des mers. »[1]. Au cœur de la troisième définition, se niche une formule qui s'approche de la dimension territoriale de F. Cooper et Jane Burbank – « Il se dit d'un état [*sic.*] considérable, quelle que soit la forme du gouvernement » –, mais elle est fort évasive. Une autre formule tout aussi lapidaire, en dernier alinéa de cette troisième définition, et qui parait s'approcher de l'idée de diversité « ethnique » – « les peuples compris dans un empire. L'empire se souleva. L'empire vainement demande un héritier » –, révèle également, par les exemples d'usage, que les Français des années 1870 sont bien loin de voir l'empire comme un « type d'État » [2], un « *empire-state* » pour reprendre l'expression de Frederick Cooper[3], qui doit, ou même peut, être caractérisé sur les plan politique, administratif ou « ethnique ». On peut donc regretter la faiblesse de l'exploration étymologique du terme « empire ». Celle-ci aurait amené les auteurs à réfléchir à la manière par laquelle un mot d'origine latine, *imperium*, synonyme de « pouvoir » ou de « prérogative », a acquis le caractère territorial et idéologique qu'on lui connaît aujourd'hui. D'ailleurs, même à mesure que le sens contemporain se précise dans les usages européens on pourra noter que des langues comme l'arabe ou le turc ottoman ne possèdent pas le concept[4]. On pourrait arguer qu'il est légitime que les *imperial studies* utilisent une catégorie investie d'une dimension théorique, anachronique certes, mais éclairante par les cas qu'elle permet de mettre en comparaison. Cependant, nous nous permettrons alors de considérer le terme trop vague pour être vraiment utile : il repose sur des seuils – quand passe-t-on

[1] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, p. 1355
[2] Jane Burbank, Frederick Cooper, 2010, *op. cit.*, p. 8
[3] Frederick Cooper, *Colonialism in question : Theory, Knowledge, History, Berkeley, University of California Press*, 2005, p. 27
[4] Il n'est qu'à penser à l'importation qu'a du en faire la langue arabe – *imbarâṭurïa* –, ou à la langue turque ottomane qui traduit « l'empire ottoman » par « *al-daoula al-ʿâlïa al-ʿuṯmânïa* », littéralement, « le grand pays ottoman » : R. Ubert, *Carte de la province du Liban, publiée sous le patronage de la Société orientale de Münich*, Le Caire, Baader et Gress, s.d. (après 1864)

d'« hétérogène » à « homogène », de « territoire restreint » à « territoire étendu », etc. – qui nous paraissent impossible à fixer.

Aussi, pourquoi s'évertuer à ancrer la dichotomie entre métropole et colonie ou empire et nation ? Il peut être utile de se rappeler les mots d'Eugen Weber, écrit il y a de nombreuses années, et qui nous invitent à reconsidérer la validité de la distinction catégorielle entre « Etat-nation » et « empire » :

> The famous hexagone can itself be seen as a colonial empire shaped over the centuries : a complex of territories conquered, annexed and integrated in a political and administrative whole, many of them with strongly developed national or regional personalities, some of them with traditions that we specifically un- or anti-French.
>
> […] Just after the first World War, Marcel Mauss pondered the difference between peoples or empires and nations. A people or an empire he saw as loosely integrated and governed by an extrinsic central power. A nation, by contrast, was « a materially and morally integrated society » characterized by the « relative moral, mental, and cultural unity of its inhabitants, who consciously support the state and its laws ». It is clear that France around 1870 did not conform to Mauss's model of a nation.[1]

Pourquoi doit-on croire que le processus décrit par Weber s'est arrêté aux bords de l'hexagone ? Le cas de « l'Algérie française » pose de ce point de vue un problème considérable car, départementalisée en 1848, il semble qu'elle soit née dans la parfaite ignorance de faire partie d'un empire français, tandis que de fortes réticences à la nommer « colonie » pesait dans les documents officiels[2]. Le refus de traiter l'Algérie comme un « prolongement naturel de la métropole, qui [a] largement [été] utilisée par la propagande des colons[3] », combiné au constat que, cependant, l'Algérie « ne fut jamais une colonie comme les autres », a mené certains

---

[1] Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen : The Modernaization of Rural France, 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976, p. 485

[2] Hélène Blais, « Pourquoi la France a-t-elle conquis l'Algérie », *in* Abderrahmane Bouchene, Jean-Pierre Peyroulou, Ouanassa Siari-Tengour et Sylvie Thenault (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Bazakh/La Découverte, 2012, pp. 52-58, p. 56

[3] *Ibid.*, p. 56

historiens à l'intégrer dans la sous-catégorie « *settler colonialism*[1] »; catégorie dont le caractère pléonastique semble même échapper à ses partisans[2].

Pourtant, l'historiographie récente semble ouvrir la voie vers un possible rétablissement de l'Algérie – et peut-être d'autres espaces ultramarins français – dans les limites de l'hexagone. Dans un récent ouvrage collectif qui, à notre sens, constitue une véritable avancée historiographique, *Nationalizing Empire*, Stefan Berger et Alexei Miller, s'appuyant sur une riche bibliographie élaborée par des chercheurs d'Europe centrale et orientale, contestent la dichotomie entre empire et État-nation[3]. Ils proposent, à ce titre, de parler de « noyau fonctionnel » plutôt que de « métropole », suggérant que :

> Imagining national territories of imperial nations was inevitably linked to the concept of the functional core of empires. However, these two concepts of mental mapping were significantly different. National territory could reach far beyond the territories of the functional core into the peripheries and sometimes even beyond imperial borders.[4]

De là à considérer que l'Algérie s'inscrit peut-être dans une relation Paris-Province, plutôt que métropole-colonie, il n'y a qu'un pas. Car, si « la plus Grande France » est « en perpétuel chantier[5] » au cours de la IIIe République, nombreux furent ceux qui menèrent des actions concrète en vue de sa réalisation. En effet, nos recherches sur la musique à Alger de 1860 à 1962 nous ont révélé que, polygone à géométrie variable, la France du dernier siècle et demi a vu foule d'hommes et de femmes, importants ou modestes, œuvrer à la nationalisation de la musique, et de l'Algérie plus généralement, « arabes ».

---

[1] « *Algeria was never a colony like others in the French empire* ». Benjamin Stora, « the 'Southern' World of the Pieds Noirs: References to and Representations of Europeans in Colonial Algeria », *in* Caroline Elkins, Susan Pedersen, *Settler Colonialism in the Twentieth Century*, London, Routledge, 2005, pp. 225-242, p.225

[2] Voir : Caroline Elkins, Susan Pedersen, « Settler Colonialism : The Concept and its Uses », *in* Caroline Elkins, Susan Pedersen, *Settler Colonialism in the Twentieth Century*, London, Routledge, 2005, pp. 1-20

[3] Stefen Berger, Alexei Miller (ed), *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press, 2015, p.2

[4] Stefen Berger, Alexei Miller, « Building Nations in and with Empires – A Reassessment », in Stefen Berger, Alexei Miller (ed), *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press, 2015, pp. 1-30, p.25

[5] Gilles Ferragu, *Lyautey : La Fabrique d'un héros colonial*, Paris, Belin, 2014, p. 225

Pourquoi Alger ?

Certes, le choix d'Alger n'est pas innocent. Il s'agit de prendre l'ambigüité du cas algérien à bras le corps en s'attachant à explorer son espace le plus difficile à caractériser. Car, à de nombreux égards, Alger est une grande ville de province : son conservatoire, pour reprendre les mots de Salima Madini, n'est-il pas « deuxième conservatoire de France[1] » ? Au point de vue institutionnel, Alger a tous les atours d'une grande commune de France : divisée en arrondissements[2], elle est régie par un conseil municipal. Chef-lieu de département, elle accueille le conseil général et la préfecture[3]. Cependant, le fonctionnement institutionnel de la commune d'Alger se distingue de celle de Lyon ou de Marseille sous plusieurs aspects. En premier lieu, le conseil municipal comme le conseil général sont constitués de représentants de deux corps électoraux distincts, séparant les « sujets français », qui conservent un statut juridique particulier, dit « statut personnel », en partie régi par des juridictions islamiques, et les « citoyens français », soumis au code civil[4]. Le nombre de représentants issu de chaque collège est fixé à une certaine proportion des sièges, indépendamment de la proportion des électeurs au sein de la population électorale totale. Au cours de la période française, le rapport électoral créé par ce système joue à la défaveur des électeurs « musulmans[5] ». Cette inégalité face à la représentation se double du « peu d'empressement [des administrations algériennes] devant les demandes de naturalisation », ainsi que d'une faible aspiration à la naturalisation de la part des musulmanes – environ 2000 demandes par an en 1870 et 1919 –[6] : largement attribuée à l'association entre sortie du cadre juridique musulman et apostasie, elle conduit souvent à un ostracisme contre les naturalisés exercé par leur entourage[7]. Enjeu de religion, la question de la naturalisation contribue à renforcer la confessionnalisation la séparation civique entre « français » et « indigènes ». Cette inégalité face au vote est renforcée par des dispositions juridiques spécifiques appliquées aux « sujets français », regroupées sous l'expression « code de l'indigénat », plus contraignantes et

[1] Entretien avec Salima Madini au siège de la Sandoussia, Alger, le 10 février 2013
[2] Mahfoud Kaddache, *La Vie politique à Alger de 1919 à 1939*, Alger, SNED, 1970, p. 9
[3] *Ibid.*, p. 22
[4] *Ibid.*, p. 20
[5] *Ibid.*, p. 20
[6] Laure Blévis, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation : étude des demandes de naturalisation des 'sujets français' en Algérie coloniale », *Genèses*, n°53, 2003/4, pp. 25-47, pp. 44-45
[7] Kaddache, 1970, *op. cit.*, p. 21

soumises à des sanctions plus sévères dans le domaine pénal que la justice applicable aux « citoyens français »[1]. Par ailleurs, Alger s'inscrit dans le cadre spécifiquement algérien caractérisé par un certain degré de décentralisation qu'institue des assemblées financières compétentes en matière d'impôt et de dépenses publiques, les Délégations financières, auxquelles les Algérois élisent 16 délégués[2]. Dernière spécificité : le Gouvernement général, institution établie à Alger et qui, bien qu'ayant compétence sur l'Algérie en général, joue un rôle important dans la vie culturelle locale. Le caractère hybride des institutions algéroises structurait donc de manière particulière la société urbaine :

> La vie politique algéroise loin de s'articuler en même temps sur les problèmes économiques et politiques qui se posaient à la ville, se développait curieusement sur deux plans différents, presque sans rapport : d'une part Alger vécut politiquement dans une large mesure comme une ville de France, d'autre part Alger était en présence d'un problème algérien tout à fait isolé, ou presque du contexte politique français.[3]

Se mettre à l'échelle d'Alger nous permet de constater la coexistence de « deux plans » de vie politique, un plan provincial et un plan colonial, que la notion totalisante de « situation coloniale » tendrait à amalgamer. Aussi, pour certains aspects, l'axiome de la « situation coloniale » donnerait une idée fausse du quotidien, invitant à lire des comportements et des interactions d'une banalité provinciale en termes de domination coloniale. C'est d'autant plus gênant que la structure sociale d'Alger révèle des caractéristiques qui la distinguent franchement d'autres sociétés coloniales. Alger est une ville, et, par là-même, particulièrement propice à l'étude du « monde du contact[4] ». D'autant que, agglomérée autour de la vieille ville ottomane, elle n'en est pas moins « française » au plan démographique, avec 148.046 « Européens » pour 47.669 « musulmans » en 1921[5]. Ville d'immigrés aussi, puisqu'en 1921, aux Français ayant traversé la mer pour peupler Alger, il faut ajouter les 40.000 étrangers venus des quatre coins de

---

[1] Sylvie Thénault, *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale : camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 40
[2] Kaddache, 1970, *op. cit.*, p. 24
[3] *Ibid.*, p. 24
[4] Blanchard, Thénault, « Quel 'monde du contact'… », 2011, *op. cit.* pp. 3-7, p. 6
[5] Kaddache, 1970, *op. cit.*, pp. 10-14

la Méditerranée occidentale et les dizaines de milliers de « campagnards », musulmans, que les crises rurales du XXe siècle rabattent vers la ville décennie après décennie[1]. Au sein de la population française, il faut compter les nombreux Juifs naturalisés par le décret Crémieux, mais indigènes au sens premier du terme[2]. En 1930, le géographe, René Lespès écrit :

> On se doute bien en effet qu'une agglomération aussi cosmopolite, et d'ailleurs greffée sur une ancienne ville indigène, ne saurait être traitée comme une ville européenne, si hétéroclite soit-elle. Il y a ici, aussi bien pour la population venue d'outre-mer que pour la population indigène, une répartition géographique dont les traits généraux et même certains détails particuliers appellent quelque explications, des éléments qui tendent à se grouper suivant leurs origines et leurs modes d'existence, d'autres plus mobiles, plus épars, plus évolués d'ailleurs et plus enclins à la diffusion, et dans l'ensemble un type de cité distribuée par quartiers ethniques et plus ou moins compartimentés, qui a quelque chose de « levantin ».[3]

Une vingtaine d'années plus tard, en 1954, l'exode rural n'ayant pas tari, le géographe, Jean Pelletier écrit :

> [I]l s'agit surtout d'une ville très composite, à la fois par sa population – les clivages sont doubles : sociaux et religieux –, par la variété extraordinaire des sites, due à un relief très marqué – plus de 300 mètres de dénivellation dans la ville même –, enfin par l'anarchie de sa croissance jusqu'à une époque récente. Il en résulte une ville très belle, très attachante par les contrastes qu'elle nous offre. Sans transition aucune. Les immeubles et parfois les villas luxueuses, habités par des Européens et quelques Musulmans, font place à un bidonville, agglomération sordide de baraques et refuge de la population musulmane sans abri, presque toujours sans travail, où dominent les tard-venus dans la ville. C'est un des plus extraordinaires contrastes qu'il soit possible d'imaginer.[4]

---

[1] *Ibid.*, pp. 10-14
[2] René Lespès, *Alger. Étude de géographie et d'histoire urbaines*, Paris, Alcan, 1930, p. 559
[3] *Ibid.*, p. 544
[4] Jean Pelletier, « Un aspect de l'habitat à Alger : les bidonvilles », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 30, n°3, 1955, pp.279-288, p. 279

Tempérant radicalement l'idée de mixité de la société algéroise, Carl H. Nightingale, tout en soulignant que « [i]n contrast to English Dehli's bungalows and barracks, Algiers's European zone developped a denser texture, more redolent of French provincial town » et qu'aucune loi de ségrégation racio-spatiale ne régissait la ville[1], affirme que :

> For those [muslims] who could [afford housing in European neighborhoods], cultural questions may have come to play : most seem to have preferred to settle in districts adjoining the Casbah, where the remaining Ottoman-era housing was better suited to traditions of domestic privacy and gender segregation. Whatever the main cause, the color line in Algiers remained largely intact without a specific law designed to keep it in place.[2]

Il nous semble étrange que C. H. Nightingale n'accorde pas plus d'importance à la distinction entre haute-Casbah et basse-Casbah qu'il décrit pourtant. Au XXe siècle la première accueille une population très majoritairement musulmane et pauvre, mais la seconde est marquée par la mixité. Y cohabitent en effet Européens, musulmans et juifs, si bien que, quand l'historien américain évoque une ségrégation « largement en place », il efface les nuances spatiales. Certes, pour Afaf Zekkour, le détail de la répartition spatiale et les proximités qu'elle laisse apparaître ne change rien à la chose, car au contact l'une de l'autre, les communautés n'en sont pas moins hermétiques. Il reprend l'image de Pelletier : « comme de l'huile et de l'eau : on se touche mais on ne se pénètre pas[3] ». Afaf Ezzour envisage la mosaïque algéroise comme pouvant se résumer à une bataille rangée entre « Français » et « Algériens[4] », « dans un espace particulièrement disputé entre mainmise du colonisateur et réappropriation locale[5] ». Par cette approche binaire de la société algéroise, et bien qu'il ne les ignore pas[6], Afaf Zekkour fait peu de cas des divisions internes aux communautés « française » et « algérienne » qu'il agglomère en deux blocs.

---

[1] Carl H. Nightingale, *Segregation : A Global History of Divided Citie*s, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 202
[2] *Ibid.*, p. 203
[3] Jean Pelletier, cité dans Afaf Zekkour, « Les Lieux de sociabilité islahistes et leurs usages : la ville d'Alger (1931-1940) », *Le Mouvement Social*, n°236, 2011/3, pp. 23-34, p. 25
[4] Zekkour, 2011, *op . cit.*, p. 23
[5] *Ibid.*, p. 23
[6] *Ibid.*, p. 24-25

Pour notre part, nous tâcherons d'éprouver la perméabilité des diverses frontières communautaires au prisme de la musique, et d'estimer, par ailleurs, ce que le « communautarisme » algérois a de particulièrement « colonial »[1]. Laure Blévis a souligné que la définition ambiguë de la citoyenneté en Algérie était destiné, essentiellement, à fonder une exclusion « ethno-politique » sur des « critères administrativo-juridiques »[2], mais, en même temps, elle admet que le flou juridique autour de la citoyenneté a aménagé un espace intermédiaire entre les statuts de citoyen français et d'étranger : celle de sujet français[3], c'est-à-dire le statut contradictoire de ce que pourrait appeler des « français de nationalité non-naturalisé ». Aussi, en dépit des discriminations juridiques entre « Européens » et « indigènes », les uns et les autres sont « français », et, tout en admettant que l'inégalité civique puisse générer un réflexe de rejet, les notions comme « la culture », « le patrimoine », ou « l'identité » françaises n'excluent pas, *a priori*, les indigènes. Ce premier élément relativise déjà l'écart entre les communautés et il faut y ajouter les divisions internes aux deux blocs. D'une part, nous l'avons vu, la population « israélite » constitue la présence paradoxale d'indigènes au sein de la communauté « européenne »[4] – qui n'est pas sans générer de vifs conflits, non pas tant au titre des origines indigènes des juifs algérois, qu'en raison du sentiment antisémite partagé par de nombreux Français d'Algérie[5]. D'autre part, en ce qui concerne la société musulmane, nous reprendrons les mots de Mahfoud Kaddache :

> Peut-on considérer sur le plan politique cette population [musulmane] comme un bloc homogène ou peut-on parler de groupes voire de classes ayant des intérêts différents. Si l'on se réfère à des critères d'ordre économique, nous pouvons parler d'un groupe privilégié, celui des Maures, propriétaires de leur maison, vivant de l'artisanat ou du commerce et constituant les « *nas el bled* », les gens de la ville, les « *hadar* » aux mœurs et aux coutumes raffinées, ayant des traditions et nous dirions une civilisation propre. Il y aurait immédiatement après ce premier groupe, les petits employés, petits fonctionnaires, commerçants, principaux locataires ou simple locataires de deux ou trois pièces dans des maisons mauresques à qui un travail régulier assurait une situation

[1] La piste « levantine » de René Lespès vaudrait certainement une exploration plus poussée.
[2] Laure Blévis, « Les Avatars de la citoyenneté en Algérie coloniale ou les paradoxes d'une catégorisation », *Droit et société*, n°48, 2001/2, pp. 557-581, p. 579
[3] *Ibid.*, p. 558
[4] Lespès, 1930, *op. cit.*, p. 559
[5] Michel Abitbol, *Les Juifs d'Afrique du Nord sous Vichy*, Paris, Riveneuve, 2008, p. 21

> « honorable », surtout par rapport aux occupation et aux revenus des nouveaux immigrants ; ceux-ci constituaient une masse de transplantés, un sous-prolétariat n'ayant aucune tradition urbaine et ne se trouvant dans la capitale que pour fuir les difficultés et les misères du bled.[1]

Mahfoud Kaddache jugeant qu'il n'y avait pas « exploitation d'un groupe par un autre », n'estime pas cette gradation déterminante, l'Islam et la discrimination faisant office de ciment social. Cependant, d'autres spécialistes donnent une réelle importance à ces clivages internes. Pierre Bourdieu insiste ainsi – non sans emphase – sur le mépris du citadin pour le campagnard[2], tandis que Jean-Louis Planche évoque la « bourgeoisie commerçante de la basse-Casbah [qui] flagorne » le militant nationaliste de la haute-Casbah, chômeur et impulsif[3].

La question est discutée, et ce travail se propose d'y contribuer. Mais nous pouvons dès à présent nous distancer de Zeynep Çelik, Julia Clancy-Smith et Frances Terpak directrices de l'ouvrage *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, publié en 2009, dans lequel les auteures adoptent une approche d'Alger en termes relevant essentiellement de la confrontation raciale et de la domination par les représentations[4].

> In Algiers, as in other North African cities, the social and cultural meanings of the medina, or « traditional urban core », for its inhabitants were distorted by combined forces of Orientalism, imperialism and settler colonialism. Universally cast as « backward » or « backward looking », if at times charming the medina was often painted by Europeans as dark and menacing, even as a space of sexual deviance.[5]

Contrairement à Jean-Louis Planche, les directrices de *Walls of Algiers* ne se penchent pas sur la séparation entre haute- et basse-Casbah, qui illustre pourtant la complexité du tissu social et culturel algérois, irréductible à la dichotomie entre colonisateur et colonisé. D'ailleurs, les

---

[1] Kaddache, 1970, *op. cit.*, p. 14
[2] Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, pp. 62-66
[3] Jean-Louis Planche, « L'enjeu de la Casbah », *in* Jean-Jacques Jordi et Guy Pervillé, *Alger 1940-1962 : Une ville en guerres*, Paris, Autrement, 1999, pp. 113-118, p. 116
[4] Zeynep Çelik, Julia Clancy-Smith, Frances Terpak, « Introduction », *in Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, pp. 1-12, p. 4
[5] *Ibid*., 2009, pp. 1-12, p. 5

auteures n'ignorent pas que leur prisme binaire ne peut fonctionner tel quel, ce qui les mène à la formule suivante :

> Algiers served as a plateform and testing ground where intricate strategies were developed in response to confrontations and negociations between colonizer and colonized, and all the people in between who had settled in Algiers.[1]

Plus que de se demander qui sont ces « gens au milieu », on sera taraudé par l'identité des « colonisateur » et des « colonisés » que les auteures placent aux antipodes d'un corps social indéfini.

Pour notre part, nous choisissons de nous concentrer sur le cas algérois dans l'espoir, précisément, qu'une approche micro-historique nous permettra de progresser dans notre compréhension des interactions musicales grâce à l'observation des manifestations matérielles de la structure sociale, politique et culturelle de la ville. On profitera de cette immersion dans les rues et les sons d'Alger pour se garder d'appliquer des catégories épistémologiques externes qui tendent à agglutiner des réalités. Selon de nombreux historiens des sociétés coloniales, Alger serait un « faux microcosme de l'Algérie » qui en donnerait « une vision trompeuse[2] »; étrange expression qui nous invite à dire qu'Alger a une réalité propre qui s'accommode mal des cadres d'interprétation généraux. Nous pensons que l'ambigüité du cas algérois, explicitement provincial et colonial à la fois, nous amènera non pas seulement à faire des observations intéressantes sur les dynamiques de la vie musicale en France au siècle dernier, mais également de relever le défi d'une lecture qui puisse interroger les cadres théoriques que l'histoire coloniale a hérités des quarante dernières années.

Pourquoi la musique ?

[1] Çelik, Clancy-Smith, Terpak, 2009, *op. cit.*, p. 2
[2] Surun (dir) *et al*., 2012, *op. cit.*, p. 542

Notre analyse du contexte algérois de la période coloniale se fera par le prisme de la musique que nous avons choisi de définir simplement, en suivant John Blacking, comme la « production de son organisé par l'homme » : le jugement esthétique est entièrement exclu de cette définition[1]. Dans la définition de la musique nous incluons les interactions sociales dans lesquelles s'effectue cette production de « sons organisés », et dont elle est indissociable. Nous prenons également en compte les instances projetées de ce « son organisé », en particulier les formalisations écrites destinées à être le support de futures interprétations : les partitions de musique en particulier.

À certains égards, la musique comme objet d'étude peut ne pas sembler à la hauteur des questionnements historique posés précédemment, car, pour reprendre la formule d'Esteban Buch, « [l]a musique entretient d'ailleurs, plus que tout autre art, les ambigüité sémantiques. On accepte volontiers qu'elle est un langage, mais rares sont les occasions où l'on s'entend sur ce qu'elle veut dire[2] ». Cependant, au cours des années 2000, sous l'impulsion de ce dernier et d'autres chercheurs[3], la musique est apparue comme un objet d'histoire dont la lecture ne saurait se limiter à l'observation de ses usages sociaux, mais devait s'appuyer également sur l'analyse musicale : les historiens étaient appelés à s'équiper des outils de la musicologie. En 2004, Christophe Prochasson écrivait ainsi :

> Une histoire socio-culturelle de la musique s'est installée qui ne se réduit nullement à l'étude des contextes, come le soutiennent encore ses adversaires qui stigmatisent les insuffisances techniques de ceux qui prétendent situer les œuvres musicales dans le temps qui les ont produites ou dans ceux qui les ont interprétées. On verra […] le soin avec lequel certains auteurs évoquent les œuvres étudiées. Leur insistance à mettre celles-ci en tension avec les enjeux politiques qui les enserrent ne se fait pas au détriment de l'analyse de leur contenu.[4]

---

[1] John Blacking, *How Musical is Man*, Seattle, University of Washington Press, 1973, pp. 3-31
[2] Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999
[3] Voir le dossier « Musique en politique » dirigé par Christophe Prochasson dans *Le Mouvement Social*, n°2008, juillet-septembre 2004
[4] Christophe Prochasson, « Musique et politique : nouvelles approches », *in Le Mouvement Social*, n°2008, juillet-septembre 2004, pp. 3-5, p. 4

Du reste, si l'histoire, en France, s'est tenue à distance de l'analyse musicale, cette dernière est considérée depuis longtemps, dans d'autres disciplines, comme pouvant éclairer le contexte social et politique de production et d'interprétation d'une œuvre, plutôt que ses structures internes uniquement. On pensera à Platon qui, dans sa *République*, associe les modes musicaux à certains caractères psychologiques et sociaux[1], ou Max Weber qui considère la « rationalisation harmonique » comme le propre d'une société « moderne », tandis que les « musiques primitives », caractérisé par leur « système mélodique », sont « pour une part considérable […] éloignée de la jouissance purement esthétique et subordonnée à des fins pratiques, d'abord et avant tout magiques[2] ». Chez Claude Lévi-Strauss, la musique fonctionne comme le mythe, dont le sens doit être extrait par l'analyse musicale comme il s'y attache dans son analyse de la partition du *Boléro* de Ravel par exemple[3]. D'ailleurs, notre propos, donnera un aperçu des premières interrogations de l'utilité heuristique de l'analyse musicale pour l'historien. Rémy Campos montre ainsi qu'en 1915, le musicographe Républicain Julien Tiersot, que nous croiserons de nouveau au cours de ces lignes, a recours à l'analyse musicale de la partition de la *Marseillaise* de Rouget de Lisle, pour en démontrer le caractère national et français[4]. Il n'en reste pas moins que l'application de l'analyse musicale comme outil de décryptage du champ politique continue de susciter la méfiance, en particulier à cause de « l'idée reçue voulant que l'analyse musicale n'ait rien à voir' avec la politique, du moment que, par exemple, elle n'a jamais été à l'ordre du jour du débat politique de quelque pays que ce soit », pour reprendre les termes d'Esteban Buch, Nichola Donin et Laurent Feneyrou[5]. Pourtant, ce que ces auteurs appellent une « idée reçue » ne saurait être aisément disqualifiée, en particulier dans le champ de l'histoire, parce qu'elle pose la question du caractère explicite de la connexion du texte au contexte, clef dans le processus d'administration de la preuve. Prenons, à ce titre, l'idée de Theodor Adorno selon laquelle l'analyse est en mesure de dégager des éléments signifiants d'une

[1] Theodor Adorno, *Le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia, 2010 [1973], p. 11
[2] Max Weber, *Sociologie de la musique*, Paris, Métailié, 1998 [1972], p. 80-81
[3] Claude Lévi-Strauss, *Myhtologiques IV : l'homme nu*, Plon, Paris, 1971, pp. 590-596
[4] Rémy Campos, « De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République », *in* Esteban Buch, Nicholas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 87-102, p. 101
[5] Esteban Buch, Nicholas Donin, Laurent Feneyrou, « Introduction », *in* Esteban Buch, Nicholas Donin, Laurent Feneyrou (dir), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 7-15, p. 13

œuvre dont le compositeur n'avait lui-même pas conscience[1], d'une part, et, d'autre part, qu'elle « pose la question de la vérité et de la non-vérité de façon immanente, et non pas en appliquant de l'extérieur à une œuvre je ne sais quels critères relevant d'une philosophie ou d'une critique de la culture[2] ». Cette idée pose problème, car, en dépit du fait que la lecture suggérée paraît largement refermée sur elle-même – intéressant seulement l'esthète et l'interprète –, Theodor Adorno la place « sous le signe du politique[3] ». Esteban Buch, Nichola Donin et Laurent Feneyrou affirment que cette approche accuse des problèmes méthodologiques considérables à l'instar de : « la prise en compte de l'historicité de l'œuvre, au cœur de l'esthétique adornienne, [qui] peut difficilement être accomplie sans une démarche qui ne soit de part en part historienne, c'est-à-dire capable de saisir toutes les dimensions de la socialisation, plutôt que la seule instance de sa production, telle qu'elle apparaît au niveau de 'l'œuvre elle-même', selon la formule consacrée[4] ». Jane Fulcher explique ainsi que l'approche adornienne qui comprend le contexte en termes marxistes, appliquée aux compositeurs français de l'entre-deux-guerres, oriente artificiellement l'analyse musicale vers l'identification d'éléments esthétiques cohérents avec l'identité « bourgeoise » de l'artiste[5].

J. Fulcher souligne que ce type de lecture peut sembler surannée, et nous ne la mentionnerions pas si l'analyse musicale appliquée à l'histoire ne donnait pas lieu, encore aujourd'hui, à des travaux qui associent, sans en expliciter les connexions, le détail de la partition à des idées très générales et systématiques du contexte historique. C'est particulièrement le cas dans le champ de l'histoire de la musique dans les espaces coloniaux qui a donné lieu à des lectures fortement inspirée des *postcolonial studies*, et dont l'analyse de l'*Aïda* de Verdi par Saïd a donné le la : « [a]s a visual, musical and theatrical spectacle, *Aida* does a great many things for and in European culture, one of which id to confirm the Orient as an essentially exotic, distant and antique place in which Europeans can mount cerain shows of force »[6]. Georgina Born et

---

[1] Theodor Adorno, « À propos du problème de l'analyse musicale », *in* Esteban Buch, Nicholas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 19-31, p. 19
[2] Adorno, 2013, *op. cit.*, p. 24-25
[3] Buch, Donin, Feneyrou, 2013, *op. cit.*, p. 14
[4] *Ibid.*, p. 14
[5] Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914-1940)*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 6-7
[6] Edward Saïd, *Cutlure and Imperialism*, New-York, Vintage, 1994 [1993], p. 112

David Hesmondhalgh dans leur important ouvrage collectif *Western Music and its Others* proposent d'introduire la lecture postcoloniale en analyse musicale :

> To examine musical borrowing and appropriation is necessarily to consider the relations between culture, power, ethnicity, and class ; and these relations are further entangled in the dynamics of gender and sexuality as certain essays in this volume indicate. In recent years, the political importance and complexity of these matters ahs been argued for with great vigor in literary and cultural studies. An important subfield of literary studies focused particularly on the connections between culture, race, and empire has crystallized in the 1980s and 1990s around the theme of post colonialism.[1]

Mais reconnaissent déjà que :

> Like postcolonial studies, and due no doubt to the magnitude of the challenge set by the material, the collection [of this volume] is susceptible to charge to the charge of being insufficiently attentive to integrating analysis of the aesthetic and discursive with analysis of the social, political and economic contexts of representation.[2]

Ainsi, les *postcolonial studies* font peser de lourds schémas d'interprétation sur l'analyse musicale, tandis que, jugeant que le discours prime, elles reconnaissent à l'œuvre une dimension auto-explicative. En 2004, Tom Cooper, se remémorant une conférence donnée par Edward Saïd, se propose de dépasser l'approche de ce dernier qu'il juge partielle quant au matériau et aux données contextuelles retenues. T. Cooper défend que, pour peu que l'on soit attaché à prendre en considération *tous* les éléments du contexte et *toutes* les œuvres produites et interprétées dans ledit contexte, il faut se rendre à l'évidence que l'orientalisme n'est pas un système de valeur hégémonique. D'une part, l'exotisme musical n'a nullement besoin du contexte colonial pour

[1] Georgina Born, David Hesmondhalg, « Introduction : on Difference, Representation, and Appropriation in Music », *in* Georgina Born, David Hesmondhalg (ed), *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 1-58, p. 3
[2] *Ibid.*, p. 11

être employé et apprécié[1], explique T. Cooper, tandis que le tournant debussyste ne constitue pas seulement un changement radical du traitement des musiques extra-européennes, mais également une révolution des règles de la musique européenne elle-même, donnant a voir un champ musical en rupture avec le corpus isolé par Saïd[2]. Pour autant, depuis l'ouvrage de G. Born et D. Hesmondhalg, tous les musicologues versés dans l'histoire coloniale n'ont pas pris les précautions de T. Cooper. Parfois, la démarche est pleinement assumée comme le montre Timothy Taylor dans *Beyond Exoticism : Western Music and the World* : « [t]his is a book about power, about systems of domination and oppression, and about who has had the power of representation of Others in music, from the seventeenth century to the present[3]". Mais il est plus gênant, à notre sens, qu'une lecture mettant en relation analyse musicale et vaste cadre théorique, sans étudier les trames matérielles qui unissent les deux niveaux, soit présenté comme une démarche historienne. Récemment, la musicologue Jann Pasler, par ailleurs reconnue dans la discipline historique pour des travaux d'envergure[4], a fourni une interprétation particulièrement discutable des rapports entre ethnomusicologie et Empire français. L'auteure se fonde sur l'idée selon laquelle la prévalence – supposée[5], mais non étayée[6] – du polygénisme au tournant du siècle expliquerait le passage d'une politique d'assimilation à une politique d'association et l'abandon de la pratique de l'harmonisation des mélodies collectées par les ethno-musicographes[7]. Cette idée, largement contredite par les faits en ce qui concerne le contexte algérois, nous le verrons, nous semble tenir de la surinterprétation ; de la mise en cohérence du

[1] Tom Cooper, « 'Frenchmen in Disguise' : French Musical Exoticism and Empire in the Nineteenth Century », in Martin Evans (ed), *Empire and Culture : The French Experience, 1830-1940*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 113-127, pp. 115-116

[2] *Ibid.*, p. 124

[3] Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism : Western Music and the World*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1

[4] On pense notamment à Jann Pasler, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkelay, University of California Press, 2009. L'ouvrage n'a pas manqué d'intéresser les historiens, y compris en France. Voir Sophie-Anne Leterrier, « Jann Pasler, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkelay, University of California Press, 2009 [compte-rendu] », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°59-1, 2012/1, pp. 205-207

[5] Jann Pasler ne cite pas ses sources quand elle évoque la supposée prévalence du polygénisme au tournant du siècle : Jann Pasler, « The Racial and Colonial Implications of Music Ethnographies in the French Empire, 1860s-1930s », *in* Vesa Kurkela, Markus Mantere (ed), *Critical Music Historiography : Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 17-43, p. 25 ; Jann Pasler, 2009, *op. cit.*, p. 426-427 et p. 550.

[6] En réalité, les travaux de Carole Reynaud Paligot semblent contredire l'affirmation de J. Pasler en défendant qu'au tournant du siècle la raciologie et l'anthropologie physique déclinent et, avec elles, l'ambition de distinguer différentes branches de l'espèce humaine sur des critères biologiques. Carole Reynaud Paligot, *La République raciale (1860-1930)*, Paris, PUF, 2006, pp. 279-315

[7] Jann Pasler, 2015, *op. cit.*, p. 25

matériau musical avec une certaine idée de l'« air du temps », alors qu'une analyse musicale vouée à « respecter » le sens de la partition ne peut faire l'économie de l'étude minutieuse des sociabilités, circulations et canaux de communication qui lient les deux plans d'analyse.

Pour autant, il ne faut pas se laisser échauder par les problèmes qu'ont pu poser, pour l'histoire, le recours à l'analyse musicale et a une démarche transdisciplinaire, car, pour reprendre les termes de Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck, « les sciences humaines peuvent être conduites à des changements de paradigme en abordant la musique – au point de poser à nouveaux frais, à travers cet objet, les problèmes qui les constituent en savoir spécifique[1] ». Une remarque qu'il n'est pas vain de prendre en compte quand, sur les vingt-trois interventions faites au colloque « Cultures d'empire[2]? » tenu en octobre 2009 et publié en partie en 2015[3], aucune n'a porté sur la musique.

Le propos :

Notre propos s'appuiera sur l'analyse de documents musicaux – écrits et phonographiques –, ainsi que sur les sources plus habituelles de l'historien – archives administratives, scientifiques et littéraires, en français et en arabe, témoignages oraux, documents iconographiques –, issues de de fonds divers – archives privées en France et en Algérie, Archives nationales de l'Outremer, BNF, archives de compagnies d'édition phonographique, archives de la wilaya d'Alger, entre autres. À l'aide de ce matériau, nous tâcherons de démontrer que l'histoire de la musique à Alger entre les années 1860 et l'indépendance ne peut se passer d'une approche en termes de rencontre et de transferts entre les expressions musicales européennes[4] et indigènes[1]. Nous partons du constat qu'Alger est un

---

[1] Rémy Campos, Nicolas Donin, Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°14, 2006/1, pp. 3-17, p. 1

[2] Programme du colloque « Cultures d'empire ? » publié sur le site internet Calenda : http://calenda.org/198889 (consulté le 8 octobre 2016)

[3] Bertrand, Blais, Sibeud, *Cultures d'empires. Échanges et affrontements culturels en situation coloniale*, 2015, *op.cit.*

[4] Par « Européen », nous entendons les personnes immigrées d'Europe ou descendantes d'immigrés européens établis en Algérie depuis la conquête. Sauf précision contraire, quand nous employons le terme « Européen », nous

« monde du contact », toutefois les rapports de domination ne seront pas placés comme axiome au fondement de notre lecture. Il nous paraît en effet plus efficace de procéder à des caractérisations précises des différentes interactions, afin de souligner la domination *là où elle se manifeste* et de redonner leur importance aux rapports d'amitié, de respect mutuel, voire d'admiration ou de simple indifférence auxquelles les interactions musicales ont pu donner lieu. Spectacle vivant et lieu de rencontre, la pratique musicale a été saisie très tôt au cours du XXe siècle comme un moyen de travailler au rapprochement des communautés ; un principe auquel ont œuvré de nombreux acteurs de la société civile, appuyés de manière croissante par les autorités publiques. Le frottement soutenu entre les différents genres musicaux a contribué à en former et à en consolider les contours, de sorte que la musique dite aujourd'hui « *çan'a* » ou « andalouse » d'Alger est le produit d'un dialogue entre Européens et indigènes.

Nous voudrions enfin montrer comment Alger ne peut être inscrite dans un rapport impérial avec la France sans une discussion approfondie sur la question, car, dans le champ musical, plus qu'une relation dialectique, les liens d'Alger avec l'hexagone sont caractérisés par une forte continuité tout au long de la période étudiée. Ses caractéristiques tout à fait particulières – communautarisme, profusion du racisme, hybridité institutionnelle, etc… – perçues comme contradictoires avec le jacobinisme de la IIIe République, dont les velléités centralisatrices en matière culturelle sont largement fantasmées[2], ont mené les historiens à déduire la nature intrinsèquement coloniale de la ville[3]. En réalité, les acteurs de la scène et de la politique musicales algéroises ne percevaient pas la musique indigène autrement que dans un horizon français. Autrement dit, durant toute la période de l'Algérie coloniale – si ce n'est peut être les dernières années, entre 1956 et 1962, bien que cela soit discutable –, se dessine l'image, certes inattendue et largement oubliée, d'une musique « arabe » constituée en « folklore » de France.

---

ne comprenons pas les juifs naturalisés dans cette catégorie, bien qu'il faille noter qu'ils s'y confondent au plan administratif depuis le décret Crémieux de 1970.

[1] Nous employons le terme indigène « au vrai sens du terme », selon les mots d'Omar Carlier, c'est-à-dire les habitants dont l'ascendance et les pratiques culturelles peuvent être retracé aux périodes précédant la conquête française. Omar Carlier, « Medina and Modernity: the Emergence of Muslim Civil Society in Algiers between the Two World Wars », *in* Zeynep Çelik *et al.* (ed), *Walls of Algiers: Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, pp. 62-84, p.66

[2] Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF, 1991, p. 243

[3] Surun (dir) *et. al*., 2012, *op. cit.*, p. 537-542

Dans cette optique, nous articulerons notre démonstration autour de cinq chapitres, dans une progression chrono-thématique :

Pour notre premier chapitre, nous nous pencherons sur les années 1860-1910 et tâcherons de montrer que la confrontation des Européens à la musique indigène d'Alger a donné lieu à une vive discussion ethno-musicographique impliquant musiciens voyageurs, ethnographes et compositeurs – souvent les acteurs concentraient les trois statuts – autour des formes de la musique « arabe », de ses racines culturelles et de l'éventualité des emprunts. Dans le sillage d'Alain Messaoudi qui entend « mieux évaluer l'intérêt et le goût pour la littérature et les arts *arabes* » dans son études des arabisants français au XIXe siècle[1], il s'agira de restituer la complexité des réseaux et la diversité des acteurs, qui fragilisent l'intégrité de la notion de « culture coloniale ». Nous souhaitons notamment proposer une approche différente des propositions récentes de Jann Pasler qui établit des liens entre assimilationnisme et aspiration à l'emprunt d'une part[2], et entre associationnisme, obsession de la pureté et aversion pour l'hybridité d'autre part[3], en Afrique du Nord particulièrement. En retraçant les connexions et les circulations des hommes et des écrits du monde musicographique français du tournant du XXe siècle, notre propos est de souligner que les opinions des différents acteurs à propos de l'emprunt sont très divisées des années 1860 au tournant du XXe siècle. Elles dépendent largement, non pas de l'affiliation des uns et des autres à un quelconque courant colonial, mais plutôt aux projets esthétiques défendus à titre personnel. C'est ainsi que le bibliothécaire Tiersot et le compositeur Bourgault-Doucoudray, tous deux folkloristes par ailleurs – le premier disciple du second –, peuvent s'opposer si franchement sur la question en 1900. Dans ce débat, Alger tient un rôle central en tant que ville du monde « arabe » la plus accessible et la plus connectée au milieu parisien.

Dans le deuxième chapitre, nous suivrons la vie musicale municipale et associative d'Alger entre 1901 et 1939. Nous inscrivant dans le sillon ouvert par Nadya Bouzar-Kasbadji et tracé par Omar Carlier, Hadj Miliani et Jonathan Glasser[4], nous tâcherons d'apporter une

---

[1] Alain Messaoudi, *Les arabisants et la France coloniale, 1780-1930*, Paris, ENS Éditions, 2015, p. 16

[2] Jann Pasler, « Musical Hybridity in Flux : Representing Race, Colonial Policy, and Modernity in French North Africa, 1860s-1830s », *Africa Zamani*, n°s 20-21, 2012-2013, pp. 21-68, p. 23

[3] *Ibid.*, p. 45

[4] Voir Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.* ; Omar Carlier, « Médina et modernité : l'émergence d'une société civile « musulmane » à Alger dans l'entre-deux-guerres », *Pierre Robert Baduel, Chantiers et défis de la recherche sur le*

perspective d'histoire culturelle du politique centrée sur les rapports entre les sociétés de musique indigène, les sociétés de musique européenne et l'environnement municipal. Nous montrerons que le désir d'intégration sociale par la musique, exprimé par une classe d'animateurs associatifs issu du mouvement jeune-algérien, facilitée par la continuité civique entre sociétés « musulmanes » et sociétés « françaises » qu'assure la présence de musiciens juifs, et encouragée par des acteurs importants du milieu des sociétés musicales françaises, mène à l'intégration des deux mondes associatifs et à des mutations des formes et des pratiques de la musique indigène.

Dans le troisième chapitre, nous verrons comment, entre la période Jonnart (1903) et la Seconde Guerre mondiale, la présence de la musique « arabe » dans l'environnement algérien, et algérois en particulier, va nourrir une idée du terroir faisant une large place à l'élément indigène ; les expressions culturelles de ce dernier apparaissant comme la manifestation la plus « typique » de l'Algérie. Dans le contexte du « régionalisme triomphant[1] », une école de compositeurs algérois, active dans l'entre-deux-guerres, va s'approprier des motifs ou des thèmes issus de, ou évoquant la musique indigène, non pas pour leur exotisme au sens où on l'entend pour les compositions de Koechlin ou Roussel – évocation de mondes distants[2] –, mais en vue de structurer une musique proprement régionale. Ainsi, contrairement aux conclusions dressées par Nabila Oulebsir pour le domaine architectural[3], nous verrons que cette dynamique dépasse la simple « mode » passagère et s'étend au-delà des années 1930. À ce titre, les travaux d'Anne-Marie Thiesse et Jean-François Chanet[4], ainsi que ceux de Didier Francfort dans le champ plus particulièrement musical[5], trouvent une application féconde et pertinente dans l'analyse de ce mouvement ; mouvement qui concerne les compositeurs algérois, mais touche également la vie

---

Maghreb contemporain, Tunis/Paris, IRMC/Karthala, 2009, pp. 199-227 ; Hadj Miliani, « Crosscurrents : Trajectories of Algerian Jewish Artists and Men of Culture since the End of the Nineteenth Century », *in* Emily Benichou Gottreich, Daniel J. Schroeter, *Jewish Culture and Society in North Africa*, pp. 177-187 ; Glasser, 2016, *op. cit.*, en particulier pp. 174-204

[1] Anne-Marie Thiesse, 1991, *op. cit.*, p. 100-101. Jean-François Chanet, L'école républicaine et les petites patries, Paris, Aubier, 1996

[2] Tom Cooper, 2004, *op. cit.*, pp. 124-125 ; Jann Pasler, « Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the Yellow Peril », *in* Georgina Born, David Hesmondhalg (ed), *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 86-118, p. 110

[3] Nabila Oulebsir, 2004, *op. cit.*, pp. 234-259

[4] Voir Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1997 ; Jean-François Chanet, 1996, op. cit.

[5] Didier Francfort, *Le Chant des Nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004, pp. 193-234

municipale et associative. Dans ce contexte, l'orientalisme est aussi un régionalisme, et la musique « arabe » a un statut de folklore français légitime.

Dans le quatrième chapitre, nous étudierons comment les catégories la musique indigène d'Alger évoluent vers une distinction plus franche de la musique « andalouse » par rapport à un ensemble de genres adjacents. Ajoutant au propos déjà très riche de Nadir Marouf, qui a proposé l'usage de l'expression « nébuleuse 'Andalûs' » pour exprimer le caractère incertain des contours de la musique « andalouse »[1], et aux travaux de Jonathan Glasser[2], nous verrons que la distinction des genres dépend non seulement de données intellectuelles dont certaines sont héritées de la période précoloniale et d'autres importées du registre musicologique européen, mais également du contexte urbain, politique et social, de l'Alger des années 1930, qui a vu la « nébuleuse 'Andalûs' » se scinder entre genre « classique », issu des sociabilités de la vieille société musulmane d'Alger, détaché de genres associés aux musiciens israélites et aux nouvelles catégories de population générées par l'exode rural ; genres jugés « populaires » – dont le « *cha'bi* » – plus couramment écrit *chaâbi* –, récemment rendu célèbre par le cinéma[3] – ou « modernes ».

Pour finir, dans le cinquième chapitre, nous nous attacherons à montrer comment la musique indigène est devenue un enjeu de politique musicale à l'échelle municipale et gubernatoriale entre la « guerre des ondes », à la veille de la Seconde Guerre mondiale, et l'indépendance de l'Algérie à l'été 1962. Au cours de cette période, la promotion de la musique musulmane a acquis une importance considérable dans le cadre de la politique de propagande du Gouvernement général : dans l'effort de guerre, d'abord, puis dans le cadre de la politique de « rapprochement franco-musulman » qui motive largement les moyens pris en faveur de la musique dite « musulmane ». Cette politique se fait largement ressentir à Alger, qui, en sa qualité de capitale régionale, abrite les principaux centres de l'économie et de la production musicales c'est-à-dire les mécènes et la radiodiffusion française. Si l'on suit la définition de la politique culturelle donnée par Augustin Girard en 1972, c'est-à-dire un « système de finalités, d'objectifs instrumentaux et de moyens voulus par un groupe et mis en œuvre pour une autorité dans le

[1] Marouf, 2002, *op. cit.*, p.15
[2] Jonathan Glasser, *The Lost Paradise. Andalusi Music in Urban North Africa*, Chicago, University of chicago Press, 2016
[3] Safinez Bousbia, (réal.), (aut.), (interview.), *El Gusto* [images animées], Paris, Zylo, 2012

domaine de la culture[1] », nous serons amenés à décomposer le groupe qui portes les objectifs, d'une part, et les autorités en charge de les appliquer d'autre part : les deux se confondent souvent, certes, mais nous verrons que le groupe qui fixe le contenu de la politique musicale française en Algérie entre 1937 et 1962 est un mélange de musicographes, et d'hommes de cultures algérois, Européens et musulmans, qui procèdent à l'intégration définitive de la musique indigène – dans ses formes « classiques », « populaires » ou « modernes » nouvellement définies – dans les cadres de la politique musicale française, établissant le genre « andalous » au rang de « la plus haute culture »[2]. Conçu comme un moyen de rapprochement « par le haut », les atours savants et raffinés de la musique « andalouse » seront renforcés ; une œuvre dont l'école des frères Fakhardji – aujourd'hui dominante[3] – sera le fer de lance. Aux antipodes de cette politique malrusienne de rapprochement par les œuvres classiques, la musique de variété, véritable lieu de rencontre des musiques globalisées, sera un champ de partage « par le bas ». En France, entre 1945 et 1962 deux musiques nationales coexistent dans le champ de la politique musicale française : européenne et algérienne. Loin de paraître paradoxal ou dangereux, cet état de fait apparaît comme une évidence, que même les partisans de l'Algérie française espèrent voir durer.

Les formes des musiques d'Algérie, telles qu'on les connaît aujourd'hui, sont indissociables de ce chemin « franco-musulman » parcouru entre 1860 et 1962. Il révèle que la portée historique de l'indépendance dans le champ culturel est aussi limitée, que sa force mémorielle est démesurée, quand on considère les discours nationalistes dont les musiques d'Algérie sont aujourd'hui investies. Mais le cas musical algérois est peut-être plus significatif dans le champ d'une histoire culturelle de la France : il révèle – contre toute attente ? – qu'en France, le multiculturalisme n'est pas une fonction de l'impérialisme. Considérer un instant qu'Alger n'est pas foncièrement « coloniale », reconnaître qu'elle a un temps partagé le destin de l'hexagone et constater qu'elle est un lieu d'application d'une politique culturelle de la diversité interroge ce jacobinisme français, dont on répète pourtant à l'envi, qu'il est congénital.

---

[1] Augustin Girard, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1972, p. 141
[2] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004, p. 362
[3] Nadir Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 20

Chapitre I – La construction connectée et transdisciplinaire des savoirs musicographiques sur l'Algérie au XIXe siècle.

Le rapport des musiciens et musicographes français au monde arabe s'est construit, dans une large mesure, par le prisme de l'Algérie et Alger, en particulier, est le terrain de deux études majeures du XIXe siècle sur la musique arabe. La musique arabe : ses rapports avec la musique grecque et le plain-chant de Francisco Salvador-Daniel, publiée à partir de 1862 est suivie, en 1863, par l'Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens d'Alexandre Christianowitsch. Les travaux de ces musicographes feront date, non seulement parce qu'ils constituent les rares traces de musique d'Algérie notée que l'on conserve de cette période, mais également parce que leur travaux vont nourrir un vif débat sur la nature de la musique arabe d'une part, et, d'autre part sur le statut à lui attribuer dans la hiérarchie des musiques de l'humanité.

Contrairement aux conclusions par trop schématiques de Jann Pasler, qui articule le rapport des Français à la musique arabe autour du passage d'une idéologie monogéniste à la prévalence d'une idéologie polygéniste, nous verrons que le contexte algérois met rapidement le racisme biologique en difficulté en tant que prisme d'interprétation des pratiques et des systèmes musicaux. En effet, la musique qu'y entendent Salvador-Daniel, Chrsitianowitsch et les observateurs qui leur succèdent apparaît propre au Maghreb – d'ailleurs, plus proche de certaines musiques européennes, que de celles du Machrek –, mettant ainsi en difficulté l'idée d'une race arabe unique, dotée d'attributs culturels congénitaux.

Si l'Algérie constitue le terrain d'étude, la discussion est transméditerranéenne et très largement orientée par le contexte parisien. Aussi le débat s'étend-il à l'avant-garde musicale et marque l'entrée en jeu d'objectifs esthétiques, puisque l'aspiration au renouvellement des formes de la musique occidentale amène les compositeurs à solliciter les matériaux nouveaux que leur offre l'ouverture aux musiques du monde. Par ailleurs, le débat est largement mené par les

tenants du folklorisme qui œuvrent à la mise en lumière des traditions nationales et s'interrogent, à ce titre, sur la place à accorder aux expressions culturelles de « l'outre-mer ».

Ainsi, il s'agira dans ce chapitre de débuter notre étude par la mise en exergue des termes complexes dans lesquels les Français rencontrent et construisent leur connaissance de la musique « arabe » d'Algérie : en cette fin de XIXe siècle, elle passionne.

I. 1862-1863: les premières descriptions de la musique arabe en Algérie.

Deux sources essentielles se distinguent pour l'étude musicologique portant sur le Maghreb au XIXe siècle. Il s'agit en premier lieu, de la série d'articles publiés par Francisco Salvador-Daniel dans la *Revue africaine* entre 1862 et 1863 sous le titre de *La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*[1]. Il s'agit ensuite de l'ouvrage publié par Alexandre Christianowitsch en 1863, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*[2].

Nous nous permettons de revenir sur ces travaux devenus des références afin de montrer que ce sont des ouvrages marqués par un fort empirisme, avant d'être le produit d'un *esprit orientaliste*. À cette époque où il n'y a pas encore de méthode déclarée pour l'étude des musiques extra-européennes, les conclusions des auteurs reflètent largement leurs profils et leurs sensibilités individuelles. Ces conclusions divergent largement et illustrent les tensions qui hanteront les études sur la musique algériennes jusqu'au XXe siècle.

1. Francisco Salvador-Daniel : le postulat grec

La postérité de Francisco Salvador-Daniel est considérable dans le monde de l'ethnomusicologie. Pas seulement parce qu'il a été le premier musicographe du XIXe siècle à publier à propos de la musique du Maghreb– de ce point de vue, Salvador-Daniel est un exemple précieux de la pratique musicographique en contexte impérial –, mais aussi parce qu'un certain nombre de ses propositions ont été reprises par les musicologues successifs et soutenues jusqu'à aujourd'hui.

---

[1] Fransisco Salvador-Daniel, « La Musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », *La Revue Africaine*, huit livraisons, années 6 et 7, n°31-38, 1862-1863

[2] Alexandre Christianowitsch, *Esquisse historique de la Musique arabe aux temps anciens*, Cologne, Dumont-Schauberg, 1863

Salvador-Daniel est le premier musicographe qui insiste sur le lien historique qu'entretiendrait la musique maghrébine avec l'Espagne et qui présente le caractère diatonique de la musique algérienne, dont il compare les structures modales avec celle de la musique grecque ancienne. Ces deux éléments déterminants dans l'histoire de la musique algérienne au XXe siècle tiennent à la biographie du musicographe, dans une large mesure.

Si l'on devait résumer la série d'articles écrits par Salvador-Daniel en 1862 et 1863, trois points essentiels doivent retenir notre attention :

D'abord, d'un point de vue méthodologique, il faut noter que c'est par l'observation directe que Salvador-Daniel semble avoir tiré ses conclusions, avec l'aide d'intermédiaires algériens.

Ensuite, le cœur de son propos est d'identifier, dans la musique algérienne, des structure modales héritées de celles de la Grèce ancienne et qui, mises en comparaison avec celles du plain-chant révèlent de nombreux points communs.

Enfin, Salvador-Daniel ne s'arrête pas sur l'origine orientale de la musique maghrébine, mais dresse des parallèles entre les sonorités du Maghreb et celle de l'Espagne contemporaine. Ceci le mène à supposer qu'il y a une parenté relativement récente avec l'Espagne et plus généralement l'Europe.

Grâce à aux informations biographiques fournies par le musicologue britannique Henry George Farmer, en 1914, dans son ouvrage *The Music ans musical instruments of the arab*[1], il est possible de voir en quoi ces trois points découlent de l'histoire personnelle de Salvador-Daniel.

a. Un socialiste d'origine espagnole en Algérie

Francisco Salvador-Daniel a vécu en Algérie entre 1853 et 1865 et y exerçait la profession de professeur de violon. Son voyage n'étai pas motivé par l'étude des musiques

[1] Henry George Farmer, « Memoir of Francesco Salvador-Daniel », *in* Salvador-Daniel, Francisco, *The Music and Musical Instruments of the Arab, with introduction on how to appreciate Arab music*, Ed. Henry George Farmer, London, W. Reeves, 1914, pp. 1-36

arabes, mais seraient plutôt une attraction pour l'Orient que Farmer attribue à une combinaison de deux facteurs: d'abord, son admiration pour le compositeur du *Désert*, Félicien David, un saint-simonien ayant voyagé en mission avec d'autres socialistes, en Orient, en 1833. Salvador-Daniel cultivait déjà une conscience socialiste, qui facilita sa rencontre avec David. Selon Farmer, cette rencontre marquerait le début de l'attraction de Salvador-Daniel pour l'Orient[1]. Le dé part de Salvador-Daniel s'explique également par l'état de « misère » dans lequel il se trouvait, qui avait érodé son enthousiasme pour la capitale. Farmer écrit que:

> All around he saw how noxious this so-called civilization was to Art [...] [The East's] primitive music, unsoiled by the rude breath of Western civilization, completely enchanted him. A new land, a new people, a new art, meant conflict, and he soon made up his mind to set out on a similar quest to his master, Félicien David.[2]

Farmer ajoute, c'est essentiel:

> But not to Egypt or Palestine, but Arab lands not yet known (at least musically) - i.e., Algeria, Tunis, Morocco and Kabylia.[3]

Quelle est la part d'hagiographie dans le récit de Farmer? Difficile à dire. Peut-être *l'attrait de l'Orient* était-il moins fort que la description quelque peu romanesque de l'ethnomusicologue anglais. En tout état de cause, Farmer fait état d'un élément important: c'est en Algérie que Salvador-Daniel se rend, et, bien que la destination puisse être fortuite, elle va marquer un tournant dans l'étude des musiques arabes. En effet, les prédécesseurs de Salvador-Daniel, Rafael Georg Kiessewetter, Guillaume André Villoteau ou l'orientaliste Edward William Lane, avaient étudié les musiques d'Egypte et du Machrek. Ces auteurs sont arrivés à des conclusions très différentes de celles de Salvador-Daniel sur la musique « arabe ». À une époque où les spécificités musicales des deux régions – machrek et maghreb – sont aplanies sous un qualificatif

[1] *Ibid.*, p.8
[2] *Ibid.*, pp. 7-8
[3] *Ibid.*, p. 8

unique, « musique arabe », les divergences irréductibles entre les travaux de Salvador-Daniel et ceux de ces prédécesseurs vont souligner la nécessité d'affiner les catégorie existantes.

D'une certaine manière, c'est en toute innocence que Salvador-Daniel opère ce tournant, car après tout, l'étude de la musique algérienne est le résultat fortuit de sa présence à Alger:

> Habitant l'Algérie depuis l'année 1853, artiste par le fait, puisqu'on est convenu à peu près d'appeler ainsi ceux qui vivent du produit d'un art, j'ai cru pouvoir employer mes loisirs d'une manière utile peut-être, mais certainement intéressante pour un musicien, en étudiant la musique des Arabes.[1]

Malgré le contexte algérien, Salvador-Daniel insère tout de même la musique qu'il entend dans la catégorie « musique des arabes », plutôt que « musique des arabes d'Algérie » ou musique des « indigènes d'Algérie ». La persistance de cette catégorie, « musique arabe », jusqu'à nos jours, témoigne de la solidité de son ancrage. Pourtant, avec Salvador-Daniel, dès la fin du XIXe siècle, les outils nécessaires à la relativisation du vocable émergent.

b. La musique arabe, parente de la musique espagnole

Farmer nous rappelle que Salvador-Daniel est né à Paris d'un père issu de l'aristocratie espagnole, dont les propriétés avaient été confisquées[2]. À ce titre, François-Joseph Fétis qualifiait Salvador-Daniel d'Espagnol et parlait de l'Espagne comme étant « la patrie » de ce dernier[3]. Farmer, quant à lui, précise que Salvador-Daniel parlait l'Espagnol avant son arrivée en Algérie en 1853[4]. Sans surestimer l'importance de ce facteur, il faut tout de même relever le

[1] Francisco Salvador-Daniel, « La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », *La Revue Africaine*, 6e année, n°31, janvier 1862, pp. 32-45, p. 32
[2] Henry George Farmer, « Memoir of Francesco Salvador-Daniel », *in* Salvador-Daniel, Francisco, *The Music and Musical Instruments of the Arab, with introduction on how to appreciate Arab music*, Ed. Henry George Farmer, London, W. Reeves, 1914, p. 4
[3] François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la Musique des temps anciens jusqu'à nos jours*, T2, Paris, Firmin Didot, 1869, p. 56
[4] Farmer, 1914, *op. cit.*, p.8

tropisme espagnol de Salvador-Daniel, qui se manifeste dans les mentions répétées de mélodies entendues en Espagne. Or, le caractère oriental de l'Espagne est à l'honneur à la fin du XIXe siècle – on pensera évidemment à la *Carmen* de Bizet, créée en 1875 –, et continue d'être porté par des compositeurs du tournant du siècle, tels Claude Debussy, Maurice Ravel ou Manuel de Falla. Dans le champ musicographique, l'Espagne devient une porte d'entrée dans l'étude des musiques de l'Orient comme le fait Rafael Mitjana[1].

De fait, en plusieurs endroits de son étude, Salvador-Daniel fait état de son expérience de la musique espagnole[2]; investi d'une capacité de comparaison, il est surpris par la proximité de ces musiques – algérienne, tunisienne et espagnole – et en fait un axe explicatif majeur. Par exemple, il écrit:

> Je devais, autant que cela était en mon pouvoir, suivre partout les traces de la civilisation mauresque; dans ce sens, aucun pays plus que l'Espagne ne pouvait m'offrir, en dehors de l'Afrique, que j'avais déjà parcourue en grande partie, les vestiges de ce qu'était la musique des premiers siècles de notre ère.
>
> L'Espagne a encore, aujourd'hui cet avantage de réunir, vivante dans son présent, l'histoire de son magnifique passé.
>
> Ecoutez ce bruit qu'on entend dans les quartiers populaires de Madrird.
>
> Deux enfants parcourent les rues en chantant; leurs voix alternent avec les batteries du tambour. Ils chantent un cantique de Noël, un Villancio, empreint de ce caractère triste et passionné tout à la fois, qui est propre des chants primitifs.[3]

Sans cette affinité avec la musique espagnole, Salvador-Daniel aurait il dressé le parallèle entre musique espagnole et musique arabe? Tel que Salvador-Daniel en parle, il ne semble pas que ses intermédiaires l'aient invité à faire l'association, mais qu'il y ait été mené par ses propres écoutes croisées :

---

[1] Mitjana, Rafael, « L'Orientalisme musical et la musique arabe », *Le Monde Oriental*, Uppsala, E. Berling, 1906, pp. 184-221

[2] Francisco Salvador-Daniel, « La Musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », in *La Revue Africaine*, 6e année, n°32, 1862, pp. 32-45, p.34, pp.37-38, p.44 ; 6e année, n°33, 1862, pp.195-202, p.201 ; 6e année, n°34, 1862, pp.284-287, p.290

[3] Salvador-Daniel, 1862, n°32, *op. cit.*, , pp. 37-38

> Cette théorie perdue [de la musique arabe], j'ai cherché à la reconstruire. Pour cela, j'ai du réunir un nombre considérable de chansons, *toujours écrites à l'audition*. [...]J'ai parcouru les trois provinces de l'Algérie, tant sur le littoral que dans l'intérieur; j'ai visité Tunis, qui est pour l'Afrique, au point de vue musical, ce que l'Italie est pour l'Europe; de Tunis j'ai été à Alexandrie, puis en Espagne ou j'ai trouvé encore dans les chansons populaires les traces de la civilisation arabe. Enfin possesseur d'environ 400 chansons, je suis rentré à Alger, où j'ai essayé de coordonner les notes recueillies un peu partout, et de reprendre sur des bases positives, cette étude de la musique arabe.[1]

Cette comparaison entre la musique arabe et la musique espagnole – dont le terme « mauresque » renforce la conjonction – aura un écho considérable qui sera à l'origine du qualificatif « musique arabo-andalouse ».

c. Les sources grecques des musiques arabe et européenne.

Ce lien établi avec l'Europe, qui ne fera pas l'unanimité parmi les musicologues, comme nous le verrons, est renforcé par l'affirmation selon laquelle les modes arabes ressemblent aux modes grecs anciens et à ceux du plain-chant. Là encore, la biographie de Salvador-Daniel est importante pour comprendre la focalisation de l'auteur sur cette question du plain-chant. Farmer écrit que Salvador-Daniel était un pianiste « ordinaire », un bon violoniste et compositeur de profession[2]. *A priori*, rien dans cette activité ne prédisposait Salvador-Daniel à être un connaisseur du plain-chant. Pourtant il est qualifié par Fétis « d'auteur moderne de traités de plain-chant » – bien que ce dernier dénombre chez le musicien de nombreuses erreurs[3]– et de « spécialiste » par Raoul Pugno[4]. En fait, la connaissance de Salvador du plain-chant précède probablement son entrée dans la profession musicale. C'est par son père, spécialiste du plain-chant et auteur d'un *Cours de plain chant* en 1845, que Salvador-Daniel rencontre la matière, dès

[1] *Ibid*., p.34
[2] Farmer, 1914, *op. cit*., p. 5
[3] Fétis, 1869, *op. cit*., p. 57
[4] Farmer, 1914, *op. cit*., p. 17

ses années de formations dans l'orbite paternel[1]. Il est fort probable que ceci explique pourquoi le plain-chant est devenu un prisme d'analyse de la musique arabe pour Salvador-Daniel.

Les conclusions qu'il dresse de son analyse ont des implications déterminantes. L'analogie entre le plain-chant et la musique algérienne, ainsi que les traces de la musique arabe qu'il a retrouvées en Espagne, poussent Salvador-Daniel à affirmer que, non seulement le système modal occidental a connu un appauvrissement à la suite des réformes du XIIe et XIIIe siècles – par comparaison à la musique arabe qui a gardé la plupart des modes grecs –, mais qu'il est de surcroît fort probable, qu'à l'image des évolutions de la poésie provençale, la musique arabe ait pénétré la musique populaire européenne. Au sujet de l'appauvrissement modal de la musique européenne, Salvador-Daniel écrit :

> Disons maintenant quelle conséquence nous tirerons de cette étude de la musique arabe, examinée dans ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.
>
> Jusqu'au quatorzième siècle, on s'est servi des douze gammes différentes, chacune de ces gammes donnant à la mélodie un caractère particulier.
>
> A dater du quatorzième siècle, on a abandonné ces gammes pour n'en conserver qu'une comme base du système harmonique. Plus tard, on en reprit une seconde, la gamme mineure, qui n'existe qu'à l'état de dérivé de la première, et ne peut, harmoniquement parler, marcher sans elle.[2]

Quant à l'influence arabe sur la musique européenne, le musicographe écrit:

> D'après Ginguené et Sismondi, la littérature provençale est une perpétuelle imitation de la littérature arabe. Si la musique des chrétiens a apporté en Europe la littérature arabe-hébraïque, l'invasion arabe doubla l'action de ce moyen à l'aide de la gaye-science, la science des Trouvères et des Troubadours
>
> [...] Ce fait vient à l'appui de l'opinion de M. Villemain lorsqu'il dit: « J'imagine que les chants arabes et espagnols avaient pu donner, par la musique même, le type de cette poésie provençale si rigoureusement asservie dans ses mètres ».[1]

---

[1] *Ibid.*, p. 4

[2] Francisco Salvador-Daniel, « La Musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », in *La Revue Africaine*, 7e année, 1863, n°37-38, pp.96-101, p. 99

Ces affirmations de parenté entre la musique algérienne et la musique européenne seront amplement critiquées par Fétis qui s'en tient aux catégories raciales. Mais l'idée, reprise des années plus tard par certains spécialistes de musique grecque et de plain-chant va tendre à offrir une caution supplémentaire à cette idée[2].

d. Une musique qui est « en retard de six ou sept siècles », mais qui a une utilité contemporaine.

La seconde conclusion notable de Salvador-Daniel sur la question de la parenté avec la musique européenne est que la musique arabe est « en retard de six ou sept siècles ».

> Je chercherai donc à démontrer que le présent, par rapport aux Arabes, correspond à ce que serait pour nous la musique antérieure au treizième siècle, et que la musique arabe actuelle n'est rien autre chose que le chant des Trouvères et des Ménestrels. Aussi, me faut-il, dès le début prémunir le lecteur contre la tendance générale chez l'homme de tout rapporter au présent.[3]

Ainsi, Salvador-Daniel inscrit-il la musique arabe dans le passé, mais il lui trouve aussi une utilité d'avenir :

> [...] Disons, maintenant, quelles conséquences nous tirerons de cette étude de la musique arabe, examinée dans ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.
>
> Jusqu'au quatorzième siècle, on s'est servi de douze gammes différentes[4], chacune de ces gammes donnant à la mélodie un caractère particulier.

---

[1] *Ibid*, p.98
[2] Voyez notre propos sur Bourgault-Ducoudray, *infra* p. 81
[3] Salvador-Daniel, 1862, n°32, *op. cit*., p. 35
[4] Il s'agit des huit modes du plain-chant, authentes – dits dorien, phrygien, lydien et mixolydien – et plagaux – dits hypodorien, hypophrygien, hypolydien et hypomixolydien –, auxquels on ajoute les modes « majeur » et « mineur » de la musique classique européenne – dits ionien et éolien dans la nomencalture du plain chant – et les deux modes

> À dater du quatorzième siècle, on a abandonné ces gammes pour n'en conserver qu'une comme base du système harmonique. Plus tard, on en a repris une seconde, la gamme mineur, qui n'existe qu'à l'état de dérivée de la première, et ne peut, harmoniquement parlant, marcher sans elle.
>
> [...] Or, ces deux gammes, qui correspondent à nos modes majeur et mineur, ayant fait partie des modes du système méthodique usité antérieurement au quatorzième siècle, n'est-on pas en droit de penser que, dans les dix autres modes abandonnés à la même époque, il y a à prendre, sinon tout, au moins quelque chose, et que ce quelque chose aiderait au développement du système harmonique ?[1]

Bien qu'il parle lui-même « d'archéologie musicale »[2] – le terme évoque la rhétorique des orientalistes dénoncé par Edward Saïd –, Salvador-Daniel émet la possibilité d'emprunts transméditerranéens :

> Quant à l'application d'un semblable système à notre musique profane actuelle, nous ne saurions en affirmer la possibilité, le temps et l'expérience pouvant seul démontrer jusqu'à quel point les ressources de la mélodie antique alliée à une harmonie spéciale, seraient compatibles avec nos habitudes musicales.[3]

Les propositions de Salvador-Daniel sont plus audacieuses que les innovations introduites par Félicien David dans son *Désert*, puisqu'il ne s'agit pas seulement de transposer les modes arabes dans le respect des règles de l'harmonie occidentale, mais d'assouplir ces dernières afin de diversifier les possibilités modales[4]. En cela, Salvador-Daniel précède de trente ans l'avant-garde debussyste du tournant du siècle. D'ailleurs, le musicographe est conscient des réticences qu'il pourrait susciter autour de lui :

---

plagaux qui leur correspondent – hypoionien et hypoéolien. C'est du moins l'état de la connaissance de la musique grégorienne contemporaine à Salvador-Daniel : voir Chaussier, *Le Plain-chant*, Paris, Perisse Frères, 1840, p.51

[1] Savador-Daniel, 1863, n°37-38, *op. cit*., pp. 99-100

[2] C'est le terme que Salvador-Daniel emploie lui-même. Savador-Daniel, 1863, n°37-38, *op. cit*., p.100

[3] *Ibid*., p.101

[4] *Ibid*., p.100

> [A]u moment de terminer ce travail, nous nous demandons si les sympathies qu'il a éveillées chez quelques personnes trouveront un écho dans le monde musical. Nous nous rappelons les sarcasmes qui ont accueilli les Meybomius et les Burette dans leurs essais de musique grecque ; et, sans nous abriter derrière une fausse et inutile modestie, nous avouons n'avoir pas l'espoir de faire partager à nos lecteurs la conviction qui nous anime.[1]

Nous serions tenté de penser que c'est justement parce qu'il craint que son projet ne sonne pas agréablement aux oreilles européennes, que Salvador-Daniel se replie sur la notion « d'archéologie musicale » plus en phase avec les opinions autorisées de l'époque.

c. Salvador-Daniel : un avocat précoce de la proximité et de la communicabilité entre la musique algérienne et la musique européenne.

Ainsi, à partir de son expérience personnelle de la musique espagnole, Salvador vient à établir des liens de proximité entre la musique arabe et européenne. En effet, comme nous l'avons vu, il identifie une parenté commune avec la musique grecque et parle d'influence réciproque à la période médiévale. De surcroît, il considère que la musique arabe, par son caractère antique, peut servir d'inspiration à une résurgence des genres médiévaux, pour renouveler la musique occidentale.

C'est ainsi que Salvador-Daniel est un des premiers avocats de la « communicabilité des cultures musicales », pour reprendre l'expression de François Lesure à propos de Debussy[2]. Ebranlant de ce fait, et sans l'affirmer clairement, l'idée d'une catégorie orientale. D'ailleurs, une des premières tâches qu'il entreprend dans son travail est de convaincre le lecteur qu'il est possible d'apprécier la musique arabe et d'en partager la pratique avec les musiciens indigènes. Ces derniers ne sont plus de simples informateurs, mais des camarades musiciens :

---

[1] *Ibid*., p.100
[2] François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Fayard, 2003, p. 453

> [L]à où je ne trouvais que du bruit, les Arabes trouvaient une mélodie agréable, à laquelle ils mêlaient leurs voix; là où je ne distinguais pas de mesure, la danse me forçait à en admettre une.
>
> Il y avait dans cette différence de sensations un problème intéressant ; j'essayai de l'approfondir.
>
> Pour cela je me liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et qui ne me touchait en rien.
>
> À présent, c'est avec passion que je fais de la musique avec les Arabes. Ce n'est plus le plaisir de la difficulté vaincue que je cherche ; je veux prendre ma part des jouissances que la musique des arabes procure à ceux qui la comprennent.[1]

On a ici le témoignage d'un partage musical dont les exemples sont rares jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle.

L'approche positive de Salvador-Daniel, l'importance qu'il accorde à l'héritage hellénique et à la connexion espagnole ont pour conséquence d'établir une catégorie à géométrie variable. Sans en faire état clairement – bien qu'il emploie indifféremment les termes *Arabe* et *Maure*– le musicographe donne à voir une spécificité maghrébine qui a pour effet de fragiliser la catégorie « arabe ». Contesté dès leur publication, les travaux de Salvador-Daniel mettent en scène la tension durable qui animera l'ethnographie musicale puis l'ethnomusicologie entre approche orientaliste au sens saïdien du terme – la mise en place de catégories englobantes, rigides et créatrices d'altérité – et une approche plus souple et marquée par l'ouverture à la différence. La première tendance dominera l'espace algérien jusqu'au tournant du siècle et s'exprimera dans la foulée des travaux de Salvador-Daniel, sous la plume d'Alexandre Christianowitsch.

2. Alexandre Christianowitsch : le postulat oriental

[1] Francisco Salvador-Daniel, « La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », *La Revue Africaine*, 6e année, n°31, janvier 1862, pp. 32-45, p. 32

Alexandre Chirstianowitsch, officier de marine russe[1], est l'auteur d'un essai sur la musique *arabe*, publié en 1863 et écrit sur la basse de recherches effectuées à Alger : *Esquisse historique de la Musique arabe au temps anciens*[2]. Arrivé en Algérie deux années avant l'écriture de son ouvrage, en 1860 ou 1861, Christianowitsch ne parle pas l'arabe[3], pas plus qu'il n'est familier des milieux musicaux à son arrivée :

> [J]'ai continué de visiter ces cafés afin de choisir parmi les musiciens qui y exercent, quelqu'un qui pût me servir d'interprète ; mais n'y trouvant pas ce que je cherchais, je me suis adressé à un Arabe que je connaissais, lui demandant s'il ne pourrait pas me mettre en rapport avec un musicien indigène, exercé dans cet art.[4]

Par conséquent, le recours à des « intermédiaires indigènes » a été capital dans la réalisation de son étude.

a. Les « truchements » chez Christianowitsch

Le musicographe attribue ses découvertes à l'assistance qui lui est portée par des spécialistes *in situ*. Ces intermédiaires sont de deux natures: d'une part les musiciens arabes – Christianowitsch nomme en particulier Hamoud-ben-Mustapha et son maître Amed-ben-Hadj-Brahim –, d'autre part, un orientaliste français – Mr. Gorguos. De ce point de vue, Christianowitsch se distingue de Salvador-Daniel en rendant apparente les articulations qui conditionnent son rapport à la musique arabe et les sources de sa connaissance. Pour autant, le ton de Chirstianowitsch excède celui de ses interlocuteurs indigènes dans la dépréciation de l'état de la musique « arabe » en l'Algérie. Le musicographe russe écrit ainsi :

---

[1] L. du V., « Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens », *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, 9e année, T.18, juillet-décembre 1863, pp. 55-58, p. 57
[2] Alexandre, Christianowitsch, 1863, *op. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 11
[4] *Ibid.*, p. 2

> En Parlant de la vieille musique arabe, il serait peut-être à propos de rappeler, ici, la vie de ceux qui l'ont cultivée. Mais avant de tracer ces notices biographiques, je me crois en juste lieu de dire quelques mots sur la position actuelle de cet art chez les Arabes. Son état actuel, je l'ai dit tout à fait déplorable. Par suite de l'oubli de leur ancienne musique, les Arabes d'aujourd'hui ne connaissent que les Nouba guerrières, musique effrénée, dont je me sens trop faible à décrire l'accent infernal. Viennent ensuite les Insiraf défigurés (cinquième partie de la Nouba), les Kadria, Haousi, Arbi etc. ...chansons d'un caractère plus modéré, souvent même modéré au point d'entrainer au sommeil, par l'excessive monotonie qu'augmente la voix nasillarde des chanteurs arabes. Pour donner une idée des chansons pratiquées aujourd'hui, je crois suffisant de noter quatre chansons modernes.[1]

Comment Chrisitanowitsch en est-il venu à appliquer ce jugement dépréciatif? Les intermédiaires qu'il consulte, le maître Hadj-Brahim et son élève Hamoud-ben-Mustapha affirment bien que peu de musiciens connaissent « la *Nouba* » – « trop difficile » selon le disciple[2] – ; certainement aucun juif insiste Hamoud-ben-Mustapha[3]. Ils confirment aussi « l'antiquité de la Nouba »[4]. Mais à aucun moment ne manifestent-ils du dégoût ou du mépris pour les *inciraf*, les *kadria, l'arbi* ou le *haouzi*. Certes Hamoud-ben-Mustafa voit dans la *nouba* un genre supérieur: « la plus belle musique du monde! »; mais cela ne s'accompagne pas d'une déconsidération des musiques plus récentes équivalente à celle manifestée par Christianowitsch. En effet, Hamoud-ben-Mustapha – chez qui Christianowitsch voit un amoureux de la « vieille chanson », un « homme intelligent et plein de poésie »[5]–, qui a pour charge d'orienter le musicographe vers la musique de qualité[6], croit bon d'amener le musicographe à un concert où sont jouées ces musiques récentes :

> J'avais déjà noté une quinzaine de mélodies, quand, un soir, en me promenant, je rencontrai mon ami qui m'engagea à aller entendre un fameux musicien juif qui, me disait-il, jouait très bien du qânon. Cette proposition acceptée j'allais entendre le grand artiste. Arrivé dans une petite maison mauresque, toute remplie d'amateurs, qui entouraient le qânonniste, Hamoud me dit:

[1] *Ibid.*, p.9
[2] *Ibid.*, p.6
[3] *Ibid.*, p.6
[4] Chrisitanowitsch, 1863, *op cit.*, p. 8
[5] *Ibid.*, p. 5
[6] *Ibid.*, p. 2

> « Écoute bien, je vais lui faire jouer les airs que tu as notés. » En effet j'entendis les chants que je connaissais déjà, mais qui, malgré cela, me paraissaient totalement inconnus, tant l'abondance d'ornements étouffait la mélodie. – « Il joue bien, me dit mon ami, mais il ne joue que les Arbi, les Insiraf, et les chansons de la rue et il ne connait pas, il ne peut pas faire la Nouba », ajouta-t-il, en levant son doigt d'un geste significatif.[1]

Dans la mesure où Hamoud-ben-Mustapha pensait bien faire en amenant Chirstianowitsch voir le musicien juif jouer « Arbi, Inciraf et chansons de la rue », on est en droit de penser que, tout en reconnaissant le caractère inférieur de ces genres à celui de la *nouba*, l'Algérien ne les méprise pas pour autant. On en conclut que le ton dépréciatif de Christianowitsch lui vient d'ailleurs.

b. Christianowitsch sous l'influence des orientalistes ?

Là où l'intérêt de Salvador-Daniel pour la musique grecque l'avait amené a avoir une curiosité positive – participative, même – à l'égard de la musique arabe « en retard de six ou sept siècles », Christianowitsch est animé par une forte déception devant une musique qui n'est pas « en retard », mais « dégradée » par le processus de décadence de la civilisation arabe. Ainsi formule-t-il son idée dès la première page de son ouvrage :

> Afin que personne, en commençant la lecture de cette esquisse, ne s'attende à y trouver plus qu'elle ne contient, je me crois obligé de prévenir les lecteurs qu'en traitant de la musique arabe, je ne veux nullement parler de son arithmétique, chacun ayant pour cela l'admirable ouvrage de Villoteaux, auquel certes, il est difficile de pouvoir ajouter quelque chose. [...]
>
> [C]'est de l'histoire de cet art que je veux dire quelques mots. En reproduisant des extraits du fameux Kitab-el-Aghani, le romancero[2] du peuple arabe, je veux rappeller à tous ceux à qui est cher cet art incomparable, le magnifique rôle que la musique jouait autrefois en Arabie. Je

[1] *Ibid*., p. 6
[2] Cette référence au répertoire de chansons de geste compilées par Augustìn Dùran est importante, nous y reviendrons. *Cf. infra,* p. 58

> désire rappeler sa magnificence passée, pour faire voir plus clairement, plus fortement encore sa misère d'aujourd'hui et sa désespérante pauvreté. Oui je veux parler de son brillant passé en relevant autant qu'il m'est possible un pan du voile de l'oubli qui le couvre. Je le fais avec cette pleine conviction que, pour tout homme qui aime véritablement la musique, qui l'aime comme on aime sa bien aimée, le souvenir de ses œuvres, ses traces mêmes, si peu visibles qu'elles soient, lui sont chères et suffisent pour lui donner des rêveries sans fin. C'est cette conviction profonde qui, à mon arrivée en Algérie, il y a deux ans m'a poussé à la recherche de ces traces précieuses, mais malheureusement si difficiles à découvrir. J'étais sur que, malgré les ravages du temps qui ronge et efface tout, malgré le joug des Turcs, qui mène à l'abrutissement tandis que l'art demande la liberté, je réussirais en exhumant à travers les siècles le souvenir de cet art, toujours assez puissant pour faire soupçonner au moins sa beauté d'autrefois, à en donner une idée suffisante pour le faire estimer. Car, à l'apogée de sa grandeur, l'antique Arabie aimait sincèrement la musique.[1]

On voit ici que Christianowitsch considère qu'il y a une correspondance entre l'apogée de la civilisation arabe et l'apogée de sa musique. Cet apogée se situe loin dans le passé – sa « grandeur » antique, et la notion de décadence dans les siècles récents est reflétée par la référence au « joug des Turcs ». Ainsi, Christianowitsch explique qu'il se lance dans un travail d'archéologie, affirmant que ce travail est nécessaire pour « tout homme qui aime véritablement la musique ». La musique arabe n'a donc pas d'intérêt en termes artistiques.

Au-delà du « joug des Turcs » Christianowitsch évoque une autre raison de la décadence de la musique arabe :

> En voyant la malheureuse position, dans laquelle se trouve aujourd'hui la musique chez le peuple arabe, on se fait involontairement la question : « Mais pourquoi l'art a-t-il fait une chute aussi terrible? Et s'il l'a faite, n'est-ce pas une preuve que les Arabes n'ont pas de disposition innée pour la musique ? » La cause profonde de cette chute incroyable, il faut la chercher dans la loi qui gouverne ce peuple.
>
> [...] Quoique Mahomet ne défendit pas la musique, cependant, l'esprit de sa loi, esprit tout matériel, ne tendant qu'à développer dans son peuple l'amour de la guerre, n'encourage point la culture des arts, ni des sciences, qui ne progressent qu'avec la paix.

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 1

> [...] Or, c'est seulement sous les derniers Omeïades et les premiers des Abassides que la musique régna de toute sa force. Elle était alors à l'apogée de sa gloire, tandis que le Koran se mourait sous la philosophie, le peuple arabe étant alors gouverné par des hommes vraiment éclairés.[1]

Cette référence à la guerre et à la loi obtuse imposée par le Coran doit être mise en relation avec le discours des orientalistes dénoncé par Edward Saïd. Ce dernier, expliquant que la fonction d'orientaliste consistait essentiellement en une entreprise de discrédit de l'Orient, cite l'Ecossais William Muir : « The sword of Muhammad, and the Kor'ān, are the most stubborn enemies of Civilisation, Liberty, and the Truth which the world has yet known »[2]. Cette citation, jugé archétypale par Saïd est très proche de la pensée d'un Christianowitsch et doit nous amener à poser la question des liens qu'il entretien avec les profils mis en exergue par l'universitaire palestinien.

Contrairement à Salvador-Daniel, Christianowitsch ne croit pas en la généalogie espagnole et médiévale de la musique arabe qu'il a entendue en Algérie. D'abord il réfute l'idée d'une cohabitation et de d'une familiarité entre en plain-chant et musique arabe. En effet, il refuse à la musique arabe le mérite d'avoir évolué au-delà de la musique de la Grèce ancienne, partant du principe que la musique arabe est « formée des débris de la musique grecque pendant sa décadence »[3]. Christianowitsch ajoute qu'il ne croit pas en la pertinence d'une étape espagnole dans le développement de la musique arabe:

> La Nouba, dit on, fut apporté en Algérie, par les Maures d'Espagne. Cette opinion qui ferait supposer que ce genre de musique est emprunté aux Espagnoles est inadmissible ; car cette nation, sous le règne des Maures, se trouvait dans un état complètement sauvage. Une telle opinion peut donc tout au plus nous aider à supposer que ce genre de musique était connu chez les Arabes dans les temps les plus reculés.

---

[1] *Ibid.*, pp. 9-10
[2] William Muir, cité in Edward Saïd, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 [1978], p. 151
[3] *Ibid.*, p. 2

Ainsi, Christianowitsch, place la *nouba* dans un passé lointain et non européen, renforçant l'altérité de cette musique. Son propos laisse percevoir dans quelle mesure l'ethnographie musicale en développement se nourrit du discours des orientalistes comme une source de légitimité scientifique.

II. 1860-1970: les musicographes en proie à l'orientalisme

Déjà, chez Salvador-Daniel et Chirstianowitsch, le fait est manifeste: les musicographes, qui cherchent des outils scientifiques légitimes pour l'étude des musiques extra-européennes, se convertissent à la philologie littéraire, reflêtant un mouvement général dans le champ muscographique en cette deuxième moitié de XIXe siècle[1]. L'influence de la philologie fait émerger une « passion de l'authentique »[2], qui, dans le champ des musiques exotiques, ouvre la voie vers les essentialismes et, on le voit, l'émergence possible d'une tradition orientaliste au sens saïdien du terme. Parmi les éléments de discours empruntés aux orientalistes, les notions de « déclin des civilisations » et « d'inégalité des races » servent à expliquer des phénomènes que les musicographes comprennent mal: en particulier l'absence de l'écrit dans la pratique musicale ou l'origine de la musique algérienne.

Toutefois, cette influence est variable selon les auteurs. Tandis que Salvador-Daniel y est peu sensible, Christianowitsch va fortement s'appuyer sur des discours « savants » inspirés de l'histoire et de la philologie. De plus, les cadres d'interprétation orientalistes ne permettent pas d'effacer toutes les contradictions : malgré une application scrupuleuse des schémas de Gobineau ou de Renan, François-Joseph Fétis sera confronté à la fragilité de la catégorie « arabe » face à la singularité de la musique maghrébine.

Il convient donc d'analyser les articulations entre ce discours emprunté au milieu orientaliste algérois – incarné par la Société historique algérienne– et européen – représenté par la Société asiatique, par exemple –, dans une logique connectée. Il s'agir aussi de mesurer l'étendue de l'impact de ce discours.

---

[1] Rémy Campos, *François-Joseph Fétis, musicographe*, Genève, Haute école de musique de Genève, 2013, p. 132
[2] *Ibid.*, p. 132

1. Le poids des orientalistes de la Société historique algérienne dans le discours musicographique de Salvador-Daniel et de Christianowitsch

Afin de comprendre cette musique « arabe », Salvador-Daniel et Christianowitsch ne font pas seulement appel aux explications des indigènes. En effet, il semble que la proximité et le côtoiement ne suffisent pas aux deux musicographes pour dépasser l'étrangeté de la musique qu'ils entendent. À ce titre, Salvador-Daniel et Chirstianowitsch s'appuient sur les écrits d'historiens et de philologues, espérant y trouver une explication sociale au phénomène musical qu'ils observent. Dans la mesure où l'orientaliste devient une articulation entre le musicographe et la musique indigène, il contribue à formater le propos musicologique sur la musique « arabe ».

a. Nicolas Perron

À de nombreuses reprises, Salvador Daniel se rapporte à Nicolas Perron (1898-1876), auteur de *La femme arabe avant et depuis l'islamisme*[1], contributeur au *Journal asiatique*, célèbre journal de la Société asiatique dont Perron est un membre[2]. Nicolas Perron, à l'instar de Salvador-Daniel, fait partie de ces saint-simoniens fascinés par l'Orient. En effet, médecin de formation, Perron est le disciple de Barthélémy Prosper Enfantin polytechnicien saint-simonien. Il participe, avec ce dernier, à l'expédition saint-simonienne menée en Orient en 1833. Avec Enfantin, Perron participera à « l'œuvre de modernisation » des institutions égyptiennes à l'heure

[1] Perron, Nicolas, *La Femme arabe avant et depuis l'islamisme*, Paris/Alger, Librairie Nouvelle/Tissier, 1858.Salvador-Daniel le convoque à de nombreuses reprises (chapitres XX, XXI, XXVIII, XXXI). Salvador-Daniel, 1862.,*op. cit*., n°31, pp. 33, 41; n° 32, p. 109; n°34, p.286, p.293; n°35, p.352

[2] *Cf.* notamment : Perron, Nicolas, « Lettre sur les poètes Tarafah et Al-Moutalammis », *in Jouranl asiatique*, troisième série, T. 11, janvier 1841, pp. 46 à 69. Ce texte prend la forme d'une lettre dédiée à « Mr. Caussin de Preceval » ; célèbre orientaliste, Armand-Pierre Caussin de Perceval est particulièrement ciblé par Saïd: « *Caussin's intention was to leave nothing unsaid about Mohammed; the prophet is thereby seen in a cold light, stripped both of his immense religious force and of any residual powers to frighten Europeans. The point here is that as a figure for his own time and place Mohammed is effaced, in order for a very slight human minature of him to be left standing* » ; dans Saïd, 2003, *op. cit.*, p.152. D'une manière générale, Saïd identifie la *Société Asiatique* comme un des centres de création de fantasmes relatifs à l'Orient avec des membres aussi éminents que Caussin ou Renan par exemple.

du réformateur Mohammed Ali[1]. C'est lors de ce séjour en Égypte que débute la carrière d'orientaliste de Perron explique Michel Levallois, mais il la poursuit en Algérie où il porte son projet réformateur[2] à travers la Société Historique Algérienne notamment[3].

En 1858 donc, Nicolas Perron vit en Algérie où il publie son ouvrage sur *la Femme arabe*. On ne peut s'empêcher de penser que Salvador-Daniel, saint-simonien comme Perron, arrivé en Algérie dans là même décennie et citant ce dernier abondamment, connaissait personnellement le médecin orientaliste, voire en était un interlocuteur régulier. Par extension, on peut imaginer que Christianowitsch, qui cite aussi Perron[4], connaissait ce dernier également. La présence de Perron chez Salvador-Daniel et chez Chirstianowitsch tend à indiquer qu'il était une personnalité importante de l'Alger des années 1860.

Dans son ouvrage *Les femmes arabes*, Perron défend une position très proche de ce que Saïd dénonce chez les orientalistes, à savoir que l'Islam est une religion de guerre, porteuse d'un caractère éminemment oppressant :

> Le malheur pour la société musulmane est qu'elle croit à la pérennité de la guerre. La guerre, c'est toute sa pensée active, et non pas la guerre savante et intelligente, mais la guerre seulement brutale. Tout est dans ces quelques mots : être musulman et tuer ; ne pas être musulman et être esclave ou tué. Sans ce principe pas d'islamisme. La guerre est à peu près l'unique travail social que l'islamisme se croit imposé. [...] L'idée de guerre dominant ainsi l'esprit, le tient éloigné de toute culture intellectuelle et même industrielle, excite et perpétue les instincts brutaux, le naturel sauvage. [...] La mosquée crie à la guerre, ne crie qu'à la guerre ; et qui crie à la guerre n'a désormais que peu d'avenir, car la guerre doit mourir ; dès aujourd'hui elle se mine, elle travaille sans y penser peut-être, à se détruire.[5]

---

[1] Michel Levallois, « Enfantin, Barthélémy Prosper », *in* Pouillon, François (dir.), *Dictionnaire des Orientalistes de langue française*, Karthala, 2008, pp. 381-383, p. 382
[2] *Ibid*., p. 382
[3] *Cf.* Perron, 1858, *op. cit.* : sa qualité de membre de la *Société Asiatique* et de la *Société Historique Algérienne* est mentionnée en page de garde.
[4] Christianowitsch, 1863, *op. cit*., p. 3.
[5] Perron, 1858, *op. cit*., pp. 603-604

Bien qu'il le cite moins que Salvador-Daniel, Christianowitsch semble d'avantage refléter la position de Perron. D'abord, Christianowitsch consacre un long développement à la question des femmes dans la société musulmane sous prétexte de décrire le tempérament amoureux de Hamoud[1]. C'est ce passage qui lui donne l'opportunité de citer Perron. L'adhésion à la rhétorique de Perron dépasse la question des femmes et, à l'image de Perron qui tire de sa réflexion sur les femmes une image très négative de l'islam et de la culture des musulmans en général, Christianowitsch attribue le déclin musical à cette même tendance de l'islam à étouffer la culture. Rappelons les mots de Christianowitsch à ce propos :

> Quoique Mahomet ne défendît pas la musique, cependant, l'esprit de sa loi, esprit tout matériel, ne tendant qu'à développer dans son peuple l'amour de la guerre, n'encourage point la culture des arts, ni des sciences, qui ne progressent qu'avec la paix.[2]

Selon les deux auteurs, le maintien d'un esprit guerrier a entraîné le déclin culturel des musulmans – remarquons qu'il y a une généralisation : il s'agit de *tous* les musulmans ; il n'y a pas de spécificités régionales. En conséquence de ce parti pris, Christianowitsch ne peut que reconnaitre « la chute incroyable » et « l'état tout à fait déplorable » de la musique arabe[3], tout comme Perron ne peut que regretter que la « femme arabe a grandement dégénéré »[4].

En parallèle de ce jugement négatif porté sur la musique arabe contemporaine, Christianowitsh et Perron situent identiquement le début du déclin. Pour le premier, la musique et pour le second, le statut de la femme, se dégradent à partir de la moitié du IXe siècle.Tandis que Perron considère que le règne de Al-Ma'moun (†833) est l'apogée avant le déclin :

> J'ai dit que je ne voulais pas poursuivre cette revue des femmes arabes, au delà du règne de Mâmoun. C'est qu'après cette époque nous ne rencontrerions guère de portrait ou de faits qui nous donnassent des motifs de quelque déduction intéressante ou nouvelle. Depuis ce temps, c'est-

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 3-4
[2] *Ibid.*, p. 10
[3] *Ibid.*, p. 10
[4] Perron, 1858, *op. cit.*, p. 1

> à dire depuis près de onze siècle, la valeur et l'importance sociales des la femme marchent décroissant.[1]

Christianowitsch place le début du déclin après le musicien « Isaac, fils d'Ibrahim », révélé sous Al-Ma'moun et mort vers 847 selon le musicographe[2]. Il explique que « c'est seulement sous les derniers Omeïades et les premiers Abassides, que la musique régna de toute sa force »[3].

b. Auguste Gorguos

Il faut ajouter le rôle joué par Auguste Gorguos (1815-1866), que Christianowitsch remercie pour l'aide qu'il lui a apportée:

> Ne connaissant pas la langue arabe, il me fallait bien un homme capable de m'aider à comprendre les explications que me donnaient les musiciens sur les questions qui m'intéressaient tant. Je trouvais cette aide indispensable dans la personne d'un savant professeur, qui m'a traduit le texte de sept Nouba, transmis par Hamoud-ben-Mustapha, et corrigé, sur de vieux manuscrits, par Hassan-ben-Hammed;- je veux parler de Mr. Gorguos qui, par cette bienveillante sollicitude dont s'honorent les hommes vraiment éclairés, m'a encouragé à lui faire toutes sortes de questions.[4]

Arrivé à Alger en 1836, Auguste Gorguos y est d'abord enseignant de latin au lycée maure-français[5]. A la suite de cours suivis auprès de Louis Jacques Bresnier – qui vient d'être nommé à la tête de la chaire publique de langue arabe par Sacy[6]–, Gorguos devient professeur de langue arabe au lycée d'Alger et publie en 1849 et 1850 un manuel de *Cours d'arabe vulgaire*[7]. Il

---

[1] *Ibid*., p. 603
[2] Christianowitsch, 1863, *op. cit*., p. 17
[3] *Ibid*., p. 10
[4] *Ibid*., p. 11
[5] Alain Messaoudi, *Les arabisants et la France coloniale, 1780-1930*, Paris, ENS Éditions, 2015, p. 228
[6] Alain Messaoudi, « Bresnier, Louis Jacques », *in* François Pouillon (dir.), 2012, *op. cit*., pp. 148-149, p. 148
[7] A. Berbrugger, « Chronique », *Revue Africaine*, année 11, n°61, 1867, pp. 90-92, p. 90

est aussi membre de la Société asiatique[1] de Paris, collaborateur à la *Revue africaine* – et contributeur régulier –, et membre la Société historique algérienne[2]. A ce titre, son profil intellectuel est similaire à celui du Dr. Perron, dessinant un milieu orientaliste Algérois originaire de la métropole, avec laquelle il garde une forte connexion, en publiant chez les éditeurs parisiens[3] ou par leur affiliation à la Société asiatique de Paris.

Rappelons que Christianowitsch entend présenter un ouvrage d'histoire de la musique, non pas de théorie musicale dont il laisse l'expertise à Villoteau[4]. La compétence d'Auguste Gorguos, de ce point de vue, est doublement utile. D'abord, il connait les textes anciens, à l'image des extraits qu'il présente dans le tome de « version et de vocabulaire » de son *Cours d'arabe*[5], illustrant la fonction historienne de la philologie orientaliste. Le choix de Gorguos est tout indiqué pour un Christianowitsch attaché à l'écrit [6]:

> Voyant mon embarras extrême pour trouver des ouvrages sur l'histoire de la musique arabe, [Mr. Gorguos] m'a même offert ses services, pour traduire quelques morceaux du célèbre ouvrage *Kitab-el-Aghani*, manuscrit peu connu et cependant rempli de récits et de biographies sur la vie des grands poëtes [sic], musiciens et savants arabes de la plus haute antiquité.
>
> J'acceptais avec empressement cette gracieuse proposition, et je suis heureux d'exprimer ici ma profonde reconnaissance à cet estimable savant, qui m'a fourni des lumières si précieuses et dont le concours m'a été si utile dans mes recherches sur l'histoire de la musique arabe.[7]

Ensuite, Auguste Gorguos connait particulièrement bien le *Kitab-el-Aghani*, parce que quelques années auparavant, en 1858, il en avait publié la traduction d'un extrait dans la *Revue africaine* sous le titre *Les femmes arabes dans des premiers temps du Califat*[8]. Le *Kitab-el-*

---

[1] Auguste Gorguos, *Cours d'Arabe vulgaire*, Paris, Hachette, 1850, page de garde.
[2] Berbrugger, 1867, n°61, *op. cit.*, p. 90
[3] *Cf.* Gorguos, 1850, *op. cit.*
[4]On remarquera que Christianowitsch n'est nullement gêné par le fait que Villoteau s'interesse à la musique d'Égypte plutôt que d'Algérie.
[5] Gorguos, 1850, *op. cit.*,
[6]Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, , p. i : « Les sept Nouba [*sic*.], que je publie, passant de bouche en bouche , ne pouvait nous arriver dans leur état primitif ».
[7] *Ibid*., p.11
[8] Aguste Gorguos, « Les femmes arabes aux premiers temps du Califat », in Revue Africaine, année 2, n°12, 1858, pp.471-478

Aghani, est un ouvrage qui compile un nombre considérable de chansons ; c'est en cela qu'il semble pertinent à la recherche de Christianowitsch. Mais il a été écrit au Xe siècle par un bagdadien né à Ispahan, Abou al-Faraj Al-Isfahani (†967) ; autrement dit, c'est un ouvrage qui arrache la musique entendue par Christianowitsch de son contexte géographique et chronologique en lui attribuant une généalogie qui la projette neuf siècles en arrière.

c. Le Kiteb-el-Aghani est un outil décisif pour l'ancrage de la musique algérienne dans le passé oriental.

Le *Kiteb-el-Aghani* est une référence partagée par Gorguos et Perron, ce dernier le qualifiant de « grand Romancero des Arabes »[1]. Ces deux hommes qui, la même année publient un travail sur les femmes arabes – le premier, une traduction, le second, un essai historique –, s'appuient sur la même source ; membres résident de la Société historique algérienne, leur entreprise simultanée souligne le prestige du *Kiteb* dans les milieux philologiques.

En ce qui concerne les études musicographiques de Salvador-Daniel et Christianowitsch, l'intrusion du *Kiteb-el-Aghani* comme texte de référence a pour conséquence l'effacement de l'originalité de la musique maghrébine. En effet, de musique vivante, les *noubat* ne deviennent plus qu'héritières – indignes s'il on en croit Christianowitsch :

> Les sept Nouba, que je publie, passant de bouche en bouche, ne pouvaient nous arriver dans leur état primitif, et, par conséquent, elles ne peuvent être que le faible reflet de celles qui servaient autrefois de modèles. Aussi, en reproduisant cet écho expirant d'un passé magnifique je m'empresse de dire humblement aux amis de la musique : je vous offre ce que m'ont donné les descendants de ce grand peuple d'Orient, où la cause qui nous lie était chérie et vénérée. Recevez ces chers souvenirs de l'antiquité, et, en les acceptant, rappelez-vousles tortures et les mutilations qu'ont subis ces malheureux débris, en traversant la longue série de siècles qui les sépare de notre âge.[2]

[1] Perron, *op. cit.*, 1858, p. 83
[2] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. i

Christianowitsch, sous l'influence de son entourage, qualifie la musique maghrébine de musique orientale. Ce n'est pas seulement une question de nom, c'est aussi une question de généalogie qui a des implications symboliques. Plaquer le *Kitab-el-Aghani*, et plus généralement toutes les références aux premiers califats, sur la musique algérienne revient à l'assimiler, indépendamment des données musicologiques, à un passé oriental. Ainsi, si l'on suit Christianowitsch, « traversant la longue série de siècles », la musique qu'il entend chantée par Hamoud a survolé le marasme de la civilisation musulmane déclinante ; sans évolutions, mais non sans cahots, car c'est une musique « mutilée » – non pas *différente*– qui semble arriver aux oreilles de Christianowitsch.

Chez Salvador-Daniel, la conclusion est moins radicale. Il est visiblement moins sensible aux textes des philologues, faisant plus confiance à son expérience pratique de la musique arabe, ainsi qu'à ses connaissances en théorie musicale grecque et en musique populaire espagnole. Par conséquence, tout en tendant une oreille à Perron, Salvador-Daniel ne peut s'empêcher de penser que l'antiquité de la musique arabe est une opportunité pour l'avenir de la musique occidentale.

2. Gobineau et les orientalistes dans *l'Histoire générale de la musique* de François-Joseph Fétis.

Se concentrer sur l'ouvrage de Fétis n'est pas illégitime, car son *Histoire générale de la musique* (1869) reste la référence encyclopédique des musicographes francophones jusqu'à la parution de l'Encyclopédie de Lavignac en 1917. Or l'ouvrage de Fétis est un point charnière dans l'histoire de la pensée musicale. D'une part, il reflète bien le fait que l'étude des musiques extra-européennes passe essentiellement par une approche historienne. D'autre part, en appuyant cette approche historienne des musiques extra-européennes, il confirme la tendance au déterminisme civilisationnel. En l'occurrence, Fétis parle de race, affirmant dans les premières lignes de son *Histoire* que :

> L'histoire de la musique est inséparable de l'appréciation des facultés spéciales des races qui l'ont cultivée. Cet art étant essentiellement idéal, n'a d'existence que par l'homme qui le crée, et à qui la nature ne fournit d'autres éléments que le son et le temps. Sous quelque aspect qu'on

> examine les productions musicales répandues sur toute la terre, depuis le chant le plus rudimentaire jusqu'aux œuvres les plus grandioses et les plus complexes, on n'y aperçoit autre chose que le produit des facultés humaines, lesquelles sont distribuées inégalement aux peuples comme aux indigènes[1].

Ce tout premier paragraphe de la préface du premier tome de l'ouvrage de Fétis est révélateur. La musique est fatalement subordonnée aux qualités indépassables d'un peuple. Ce propos préfigure ce qui sera la thèse de Fétis concernant la musique arabe qu'il situe à une distance infranchissable de la musique européenne. Tout autant qu'il faut comprendre les attaches d'un Salvador-Daniel ou d'un Christianowitsch à leur entourage orientaliste, il faut voir en quoi Fétis utilise les sciences philologique et anthropologique de son temps pour expliquer la musique.

a. L'héritage de Guillaume André Villoteau

Fétis n'a jamais été lui même un observateur de la musique arabe, mais, dès les années 1830 il est en mesure d'écrire à son sujet grâce aux travaux du musicographe Guillaume André Villoteau (1759-1839). En 1837, Fétis s'illustre par la publication d'une *Biographie universelle des musiciens*, précédée par un texte intitulé : *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*.[2] Dans ce texte à ambition historique, qui ressemble à certains égards à une version abrégée de son *Histoire générale*, Fétis consacre quelques pages à la musique arabe[3].Son unique source en la matière est le traité de Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*. Par conséquent son analyse porte la marque du scepticisme de Villoteau à l'égard de la musique arabe contemporaine, qui est limitée par l'absence d'écriture musicale et de discours théoriques.

[1] François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, Tome premier*, Paris, Firmin Didot, 1860, p. i
[2] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Meline, Cans & co., 1837.
[3] *Ibid.*, pp. lxxiii-lxxxii

Dans sa contribution à *la Description de l'Egypte*, recueil savant compilé lors de l'expédition napoléonienne en Egypte[1], Villoteau rend compte de ses observations de la musique égyptienne. Le musicographe fait quelques excursus sur les « chants et les danses de quelques peuples de l'Afrique, dont un assez grand nombre d'habitants sont fixés au Kaire » – des *Barâbra*, de *Dongola*, de *Sodan*, du Sénégal et de Gorée – et consacre un chapitre à la musique « des Abyssins ou Éthiopiens »[2]. Il faut noter que Villoteau distingue « la musique arabe » de sa pratique contemporaine par les « Égyptiens modernes »[3], dont il dit:

> Ce n'a pas été sans beaucoup de peine et beaucoup de dégoût que nous avons pu réussir à découvrir en quoi consistent les connoissances en musique des Égyptiens. [...]
>
> Avant que nous nous fussions procuré quelques manuscrits sur la musique Arabe, et que nous eussions eu le temps et la facilité de les étudier assez pour y comprendre quelque chose, nous nous étions imaginé que les réponses évasives des musiciens Égyptiens aux questions que nous faisions sur leur art, et les histoires qu'ils trouvoient toujours l'occasion d'y joindre, étoient, de leur part, un détour adroit qu'ils employoient par honnêteté, pour ne pas être dans la nécessité de nous dire qu'ils ne comprenoient pas et que nous ne nous servions pas des termes techniques pour leur rendre exactement nos idées: mais, dans la suite, lorsque nous pûme nous exprimer dans le langage de l'art, nous fûmes convaincus que ce n'étoit pas là la raison; nous recônumes que ce style leur est aussi naturel que l'air qu'ils réspirent, et que s'ils mettoient tant de retard à nous répondre, cela provenoit uniquement de l'embarras où ils se trouvoient quand nous les interrogions, n'ayant, selon tout apparence, jamais songé a réfléchir sur ce qu'ils faisoient, et à se rendre raison. [4]

Villoteau ajoute plus loin :

> Ces musiciens [Égyptiens modernes] n'étant plus dirigés dans leur art par d'autres principes que ceux que l'usage leur a transmis, nous devions bien prévoir qu'une semblable tradition étoit

[1] Guillaume André Villoteau, « De l'état actuel de l'art musical en Égypte », in *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Partie II : État Moderne, Tome Premier*, Paris, Imprimerie impériale, 1812, pp. 606-1016
[2] *Ibid.*, p. 845
[3] *Ibid.*, p. 844
[4] *Ibid.*, p. 669

> susceptible d'abus, par l'ignorance ou la négligence de ceux qui en avoient été les organes depuis deux ou trois siècles, pour que ces principes se fussent perpétués, pendant un si long laps de temps, sans la moindre altération.[1]

En 1837, voici comment Fétis comprend Villoteau :

> [I]l y a lieu de croire que l'époque la plus brillante de leur musique fut antérieur à l'établissement du khâlifat. Mahomet proscrivit ensuite cet art dans son Qoran; néamoins on le cultiva avec passion à la brillante cour des khalifes, et ce ne fut que postérieurement aux dernières croisades que la théorie commença à se perdre et que les musciens n'apprirent plus l'art que par routine. Tel est l'état d'ignorance où sont ces musiciens, nommés *Alâtyeh*, qu'il n'en est pas un en Égypte, en Syrie et dans toute l'Arabie qui possède les premières notions de la théorie de son art. Leur savoir se borne à quelques chansons qu'ils ont apprises de routine, et au jeu fort imparfait de quelques instrumens [*sic*]; lorsqu'ils chantent, on ne peut distinguer ni la tonalité ni la modulation sous les broderies extravagantes dont ils surchargent leurs mélodies; eux-mêmes sont incapables de répondre aux questions qu'on leur fait à cet égard.[2]

Est à l'œuvre ici, une interprétation euro-centrique de la place que doit tenir l'ouvrage de théorie dans la vie d'un musicien. Tout comme Christianowitsch s'est attaché au *Kiteb-el-Aghani*, Villoteau s'était lui-même déjà précipité sur les manuscrits.

Fétis, lisant *Villoteau* en 1837 se figure qu'il y a quelque chose de regrettable à cette absence de la notation musicale et de la culture théorique. Mais il faut remarquer que son propos reste plutôt neutre sur les raisons profondes de l'abandon de l'écrit. Cependant, en 1869, cette absence de l'écrit et du sens de la théorie trouve une explication tout à fait crédible auprès des sciences philologiques et anthropologiques. A l'appui d'une démonstration « scientifique », Fétis se réfère à des savants tels que Gobineau et certains des plus grands noms de l'orientalisme français, en réemployant à des fins musicographiques des notions telles que le « déclin des civilisations », ou « l'inégalité des races ».

---

[1] *Ibid.*, p. 672
[2] Fétis, 1837, *op. cit.*, p. lxxxi-lxxxii

b. Le fatalisme gobinien appliqué à la musique

Fétis convoque des naturalistes et des paléontologues – Cuvier ou Lartet par exemple[1] –, pour appuyer scientifiquement ses démonstrations dans son *Histoire générale de la musique* de 1869. Et, pour opérer des extrapolations culturelles à partir des sciences naturelles, Fétis emprunte l'approche de Gobineau, « auteur d'un livre d'une grande valeur », l'*Essai sur l'inégalité des races*. Le fatalisme que Gobineau applique à la notion raciale est repris par Fétis qui le cite ainsi :

> Cette permanence de caractères génériques suffit pleinement à produire les effets de dissemblance radicale et d'inégalité, à leur donner la portée de lois naturelles, et à appliquer à la vie physiologique des peuples les mêmes distinctions que j'appliquerai plus tard à leur vie morale.[2]

Le propos de Gobineau développé dans *l'Essai sur l'inégalité des races*, et auquel Fétis fait référence à plusieurs reprises dans son ouvrage de musique, mérite un détour.

En 1859, la notion de race fait peau neuve avec l'ouvrage à caractère scientifique de Gobineau : *l'Essai sur l'inégalité des races*. Ce caractère scientifique est ce qui séduit Fétis, au même titre que les philologues algérois avaient séduit Christianowitsch. D'autant que cet historien de la musique trouve son bonheur dans un ouvrage qui mêle naturalisme et histoire dans un effort d'explication du processus civilisationnel.

> La chute des civilisations est le plus frappant et en même temps le plus obscur de tous les phénomènes de l'histoire. [...] [Q]uand, après un temps de force et de gloire, on s'aperçoit que toutes les sociétés humaines ont leur déclin et leur chute, toutes dis-je, et non pas telle ou telle; quand on remarque avec quelle taciturnité terrible le globe nous montre, épars sur la surface, les débris des civilisations qui ont précédé la nôtre [...] : alors on reconnait, non sans une certaine épouvante philosophique, avec combien de rigueur la parole des prophètes sur l'instabilité des choses s'applique aux civilisations comme aux peuples, aux peuples comme aux États, aux États

[1] *Cf.* « Appendice de l'introduction. Note A », in *Ibid*, pp.481-488
[2] Arthur de Gobineau, cité dans *Ibid*., p. 486

> comme aux individus, et l'on est contraint de constater que toute agglomération humaine, même protégée par la complication la plus ingénieuse de liens sociaux, contracte, au jour même où elle se forme, et caché parmi les éléments de sa vie, le principe d'une mort inévitable.[1]

Par extension de cette réflexion sur l'essor et la chute des civilisations, Fétis appliquera un schéma similaire aux musiques.

L'autre principe de Gobineau, celui du déterminisme racial, dans sa forme radicale, a eu un impact moins durable sur la science musicale. Néanmoins l'idée de l'inégalité des races, manifeste chez Fétis, laisse sa marque pour les décennies à venir, et il serait utile de rappeler brièvement le principe énoncé par Gobineau.

> Parce que certains Taïtiens [sic] auront contribué au radoubage d'un baleinier, leur nation n'est pas pour cela civilisable. Parce que tel homme de Tonga-Tabou aura montré de la bienveillance à des étrangers, il n'est pas nécessairement accessible à tous les progrès, [...] Tous les hommes ont-il, à un degré égal, le pouvoir illimité de progresser dans leur développement intellectuel ? Autrement dit, les différentes races humaines sont-elles douées de la puissance de s'égaler les unes aux autres? Cette question est, au fond, celle de la perfectibilité indéfinie de l'espèce et de l'égalité des races entre elles. Sur les deux points je réponds non.[2]

Ce racisme gobinien ne fait pas seulement état d'une inégalité intellectuelle entre les races, qui doit amener le scientifique à « constater jusqu'à quel degré de stupidité l'humanité peut descendre »[3], il exclut la possibilité de la communication des cultures entre races différentes, sous prétexte de la non perfectibilité de l'intelligence humaine. Ce principe d'incommunicabilité n'est d'ailleurs pas circonscrit à la relation entre l'homme « civilisé » et le « sauvage », mais s'applique plus généralement à la relation entre peuples de différents types ou degrés de

[1] Joseph-Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines. Tome premier*, Paris, Firmin-Didot,1853. pp. 1-4
[2] *Ibid*., pp. 360-361
[3] *Ibid*. p. 259

civilisation. Car « les civilisations diverses se repoussent mutuellement »[1]. Pour illustrer cette idée, Gobineau prend l'exemple de la régence d'Alger :

> Ce n'est pas seulement pour les sauvages que la civilisation est incommunicable, c'est aussi pour les peuples éclairés. La bonne volonté et la philanthropie française en font, en ce moment, l'épreuve dans l'ancienne régence d'Alger.[2]

Cette question de la communicabilité de la civilisation, se traduit dans le monde musicographique en termes de communicabilité des cultures musicales. Parmi tous les postulats gobiniens présents dans le répertoire scientifique de l'époque, aucun ne sera aussi passionnément débattu par les musicologues au tournant du XXe siècle. François Joseph Fétis, pour sa part adopte la position gobinienne dans son ensemble ; c'est en cela qu'il représente un tournant. Son *Histoire* de la musique insère la musicographie dans le nouvel environnement savant.

c. Les grands orientalistes au service d'une analyse de la musique arabe

À l'appui de son analyse de la musique arabe plus particulièrement, Fétis convoque les grands orientalistes : on compte Caussin de Perceval et son *Essai sur l'histoire des arabes Avant l'islamisme*[3], Erneste Renan et son *Histoire des langues sémitiques*[4], Silvestre de Sacy[5], ou encore Edward Lane[6]. Plaquant leur propos déterministe sur le fait musical, Fétis écrit:

> Il y eut sans doute, chez les Arabes, aux beaux temps de l'islamisme, une culture de la musique plus élégante, plus soignée dans l'exécution, que ce qu'on entend aujourd'hui chez les

[1] *Ibid*., p. 283.
[2] *Ibid*., p. 289.
[3] François Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique des temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Tome deuxième,* Paris, Firmin-Didot, 1869, p. 2
[4] *Ibid.*, p.6
[5] *Ibid.*, p. 74
[6] *Ibid.*, p. 36

> musiciens ambulants de l'Asie, de l'Egypte, et dans les cafés chantants de l'Algérie. L'influence du goût persan s'y faisait sentir alors.[1]

Le propos de Fétis ici, l'idée que la gloire de l'islam est due à l'influence perse – sous les abbassides en particulier – est un *leitmotiv* décalqué de Renan. Résumant une partie de sa pensée sur la civilisation arabe en 1883, Renan dira :

> [T]ant que l'islam fut entre les mains de la race arabe, c'est-à-dire sous les quatre premiers khalifes et sous les Omeyyades, ne se produisit-il dans son sein aucun mouvement intellectuel d'un caractère profane [...] le principe qu'il [Omar] a fait triompher dans le monde était bien enréalité destructeur de la recherche savante et du travail varié de l'esprit.
>
> Tout fut changé quand, vers l'an 750, la Perse prit le dessus et fit triompher la dynastie des enfants d'Abbas sur celle des beni-Omeyya. Le centre de l'islam se trouva transporté dans la région du Tigre et de l'Euphrate. Or ce pays était plein encore des traces d'une des plus brillantes civilisations que l'Orient ait connues, celle des Perses Sassanides.[2]

Le propos cité est extrait d'un discours de Renan postérieur à la publication de *l'Histoire* de Fétis, mais il reflète bien la position de ce dernier, partagée par de nombreux orientalistes. En particulier les lecteurs du *Kiteb-el-Aghani*, que Fétis ne manque pas de mentionner à la suite de son propos cité précédemment : « Il y avait aussi, dans la poésie, dans les chansons, une délicatesse de pensée et de fortune dont on voit de remarquables monuments dans le grand recueil d'Ali d'Ispahan », le *Kiteb -el-Aghani*.

Comme d'autres auteurs de son temps, Fétis considère que l'arrivée des Turcs marque le début de la décadence de la civilisation arabe, et donc de sa musique.

> L'état florissant de la musique persista plus longtemps chez les Maures d'Espagne que chez les califes de l'Asie. Avant la fin du grand califat des Abbassides, en 1258, la décadence de cet art

[1] *Ibid.,* p. 83
[2] Ernest Renan, « L'islamisme et la science. Conférence faite à la Sorbonne, le 29 mars 1883 », *in* Ernest Renan, *Œuvres complètes de Ernest Renan*, ed. H. Psichari Paris, Calmann-Lévy, 1947, pp. 944-965, p.948

> avait déjà commencé chez les Arabes asiatiques. L'affaiblissement progressif de la puissance des vicaires du Prophète et les dévastations des provinces de leur empire par les croisés, pendant toute la durée du douzième siècle, puis par les Turcs et les Mongols au treizième furent les causes véritables de cette décadence.[1]

Du point de vue du rôle des Turcs, il y a un parallèle très clair à dresser avec Renan qui écrivait en 1852 :

> La philosophie arabe offre l'exemple à peu près unique dans l'histoire d'une très haute culture supprimée presque instantanément sans laisser de traces, et à peu près oubliée du peuple qui l'a créée. L'Islamisme dévoila en cette circonstance ce qu'il y a d'irrémédiablement étroit dans son génie. [...] Cette tendance fatale fut combattue, tandis que l'hégémonie de l'islamisme resta entre les mains des Arabes, race si fine et si spirituelle[2], ou des Persans, race très portée à la spéculation ; mais elle régna sans contrepoids depuis que des barbares (Turcs, Berbères, etc.) prirent la direction de l'Islam. Le monde musulman entra dès lors dans cette période d'ignorante brutalité d'où il n'est sorti que pour tomber dans la morne agonie où il se débat sous nos yeux.[3]

Ainsi, selon Renan puis Fétis, en passant par Christianowitsch inspiré par Perron[4], les Turcs qui marquent cinq siècles d'histoire de l'Algérie sont associés à une période de marasme civilisationnel. Tout comme Renan y voit la fin de l'épanouissement de la pensée, Fétis et Chirstianowitsch y diagnostiquent, quant à eux, une période de dégradation du genre musical.

Ainsi, Fétis confirme ce sens de l'évolution qu'il applique à la musique. La musique arabe est figée dans l'histoire et représentative d'un passé lointain. Elle n'est pas intéressante en soi puisqu'elle est, par ailleurs, la victime collatérale de plusieurs siècles d'un état de décadence.

---

[1] François Joseph Fétis, 1869, T2, *op. cit*, , p. 84

[2] On voir ici comment le discours de Renan à l'égard des Arabes a évolué entre ces années d'études et son discours de 1883.

[3] Ernest Renan, *Averroès et l'averroïsme*, ed. H. Psichari, Paris, Calmann-Lévy, 1949, pp. 13-14. Il faut dire que chez Renan lui-même il y a un manque de clarté dans la chronologie. L'Espagne musulmane est devenue « berbère » dès le XIe siècle, après la prise du pouvoir par les Almoravides ; pourtant Renan lui même affirme qu'Averroès (1126-1198) - un berbère - était le « dernier grand philosophe » (p.952). Dès lors, il y a une ambigüité chez Renan à propos de l'Espagne dont on ne comprend pas bien quelle identité raciale il lui donne. Dans ce même discours, aux côtés des Arabes, des Persans ou des Transoxiens – catégories raciales habituelles pourrait-on dire –, Renan parle des Espagnols - non pas des Maures ou des Arabes d'Espagne (p. 954).

[4] *Cf. supra*, p. 54

d. Une spécificité maghrébine ?

Cependant, en même temps que Gobineau et les orientalistes ont permis à Fétis d'essentialiser la musique arabe, d'en expliquer les dynamiques par le modèle systématique de la décadence civilisationnelle et de l'infériorité raciale, les études de Salvador-Daniel et de Christianowitsch, portant sur une variété de la musique arabe – la musique arabe *en Algérie* –, mettent le système de Fétis à l'épreuve.

C'est surtout Salvador-Daniel qui met Fétis en difficulté. Ce dernier affirmait en 1837: « on ne voit pas que les musiciens arabes aient rien pris de la musique des Grecs ». Or en 1862, il est confronté à l'étude de Salvador-Daniel qui, tout au contraire, affirme que les modes des « Arabes (d'Algérie) » sont analogues à ceux de la musique grecque et du plain-chant[1]. Au-delà de la question de la généalogie, Salvador-Daniel remet en question les conceptions raciales de Fétis. En effet, selon Fétis, l'usage de la gamme par tiers de tons est caractéristique de la « race arabe »[2]. Or, Salvador-Daniel conteste l'existence de la gamme par tiers de tons chez les Arabes d'Algérie. Le musicographe Belge est donc contraint de prendre position vis-à-vis de l'affirmation de Salvador-Daniel.

> Les Arabes de l'Algérie et de la Maurétanie ont un système particulier de modes qui mérite de fixer l'attention des musiciens philologues, et d'être étudié historiquement : l'opuscule de M. Daniel est le seul ouvrage où, jusqu'à ce jour, on trouve quelques renseignements sur ce sujet intéressant, quoiqu'il ne renferme pas tout ce qui serait désirable pour la connaissance de cette tonalité.
>
> « Les Arabes (de l'Algérie), dit M. Daniel, ont quatorze modes dans lesquels la position des demi-tons varie de manière à former quatorze modalités différentes ».[3]

[1] *Cf. supra*, p. 43
[2] Sur cette question de la gamme par tiers de ton, Fétis en vient à discréditer avec véhémence les propos de l'Autrichien Rafael Georg Kiesewetter qui affirmait que les arabe employaiten la gamme diatonique (divisée en demi-tons) Fétis, 1869, T2, *op cit*, pp.34-35
[3] Fétis, 1869, T2, *op. cit.*, pp. 55-56

En présentant un système modal basé sur l'échelle diatonique (douze demi-tons), Salvador-Daniel nie clairement l'existence de tiers de ton chez les Arabes, contredisant le déterminant racial avancé par Fétis. Salvador-Daniel ne pouvait d'ailleurs pas être plus explicite : « Jamais je n'ai pu distinguer dans leur [les Arabes] musique ces intervalles de tiers et de quart de ton que d'autres ont prétendu y trouver »[1].

Cette contradiction aux affirmations de Fétis ne peut recevoir que deux types de réponse si ce dernier ne veut pas voir son système s'effondrer : soit Salvador-Daniel se trompe – les Arabes utilisent les tiers de tons ; même ceux d'Algérie puisque ce sont des Arabes –, soit les Algériens ne sont pas des Arabes. Curieusement, dirait-on, Fétis emploie les deux voies en même temps, preuve peut-être que lui même n'est plus si sûr de son système.

Dans un premier temps, il affirme que Salvador-Daniel n'a simplement pas su déceler les tiers de tons qui pourtant existent bien,

> Remarquons d'abord que le même artiste [Salvador-Daniel], fut frappé, comme tout le monde, de l'effet désagréable du chant arabe ; or, il n'y a qu'une seule chose qui produise cette sensation, c'est à dire la fausseté des intonations, quand on n'est pas accoutumé à ces intervalles de la musique arabe. [...] on ne distingue ni des tiers, ni des quarts de tons, à moins qu'on n'ait été accoutumé dès l'enfance à l'audition de ces intervalles ; pour les oreilles européennes, ce sont simplement des sons faux.[2]

Et il ajoute, logiquement, qu'il est assez préjudiciable de dresser une analogie entre la musique arabe et la musique grecque :

[1] Salvador-Daniel,1862, n°31, *op. cit.*, p. 33
[2] Fétis, 1869, T2, *op. cit*., p.37

> L'Idée fausse dont il [Salvador-Daniel] part dans sa comparaison de ces modes [arabes] avec les tons du plain-chant et avec les modes de la musique grecque est d'ailleurs un obstacle sérieux à la vraie connaissance de la tonalité des Arabes.[1]

D'un autre côté, le système que présente Salvador-Daniel, dans une revue tout de même assez respectable – la *Revue africaine* – est trop différent de ce que décrivent Villoteau, Lane ou Kiesewetter. Cette différence dépasse en fait la question des tiers de ton puisque, le nombre, les noms et l'agencement de ces échelles correspondent peu à ce qui a été écrit sur la musique arabe jusqu'alors. Fétis ne peut pas balayer les affirmations de Salvador-Daniel d'un simple revers de la main[2]. Il doit trouver une raison argumentée à la dissonance entre ses affirmations et celle de Salvador-Daniel.

> Quelle est la cause des différences essentielles qui viennent d'être constatées entre les modes décrits par les théoriciens arabes de l'Asie et de l'Espagne, et ceux dont font usage les Maures et les Arabes africains ? Pourquoi, d'un côté, ce nombre immense d'échelles composées de petits intervalles de sons, et, de l'autre, des échelles tonales plus simples et en petite quantité ? Pourquoi, enfin, une nomenclature si différente des modes chez les peuples qui parlent la même langue, et dont le goût est le même dans le chant, et dans le jeu des instruments ? Pour arriver, jusqu'à un certain point, à la solution de ces problèmes, il est nécessaire d'avoir encore recours aux études ethnographiques, historiques, et de chercher l'origine des populations primitives de la Mauritanie, ainsi que des vallées de l'Atlas.[3]

Ainsi, après avoir insinué que Salvador-Daniel avait certainement mal entendu, Fétis se console en soulignant qu'au moins, contrairement à Kiesewetter, le violoniste importun ne contredit pas Villoteau ou Lane, puisque qu'il parle des arabes *d'Algérie*[4]. Il ne s'agit donc pas de remettre en question la notion de *race arabe*, mais de se demander à quelle race appartiennent ces musiciens algériens, car, après tout: « Il est très digne de remarque que, des douzes modes

---

[1] *Ibid.*, p. 38
[2] *Ibid.*, p. 56
[3] *Ibid.*, p. 61
[4] Il est amusant de remarquer que, quand il cite Salvador-Daniel, Fétis spécifie entre parenthèse qu'il s'agit bien des arabes « (d'Algérie) ». *Cf. supra*, p. *67*

arabes de l'Algérie et des États mauresques, énumérés par M. Daniel, six sont identiquement semblables aux modes musicaux de l'ancienne Égypte »[1]. Ainsi, Fétis doit revoir ses catégories, mais pas son système.

e. La place de l'Espagne dans l'histoire de la musique arabe.

Nous avons-vu précédemment que, à l'instar de Renan, Fétis considérait que l'arrivée des Turcs à la tête du monde musulman d'Asie mineur et d'Afrique marque le début d'une période de décadence. La périodisation de la décadence de la musique arabe correspond peu ou prou à celle que Renan applique à la pensée arabe. Cependant, le musicographe se distingue de Renan sur un point important. Dans sa thèse de 1852, Averroès *et l'averroïsme*, Renan considérait qu'il y avait une concomitance des déclins des Omeyyades d'Espagne et des Abbassides, qu'il plaçait au XIIe siècle[2], ayant pour cause les invasions des Turcs et des Berbères[3]. Pourtant, Fétis insiste sur le fait que l'âge d'or de la musique a perduré en Espagne – ce qui impliquerait que le règne Almohade ne fût pas un facteur de déclin. Fétis va même jusqu'à affirmer que :

> Ce fut à la cour des califes de Cordoue que la musique et la poésie parvinrent à leur plus au point de prospérité chez les Arabes : le plus grand nombre de théoriciens dont on a des traités de musique furent aussi des Arabes de l'Espagne.[4]

Au delà de l'enjeu consistant à retrouver l'association entre prolifération des écrits et qualité de la musique, on remarque l'emphase sur l'épisode arabe espagnol, original parce qu'absent de son propos de 1837[5] et surtout parce que Fétis y expose l'idée selon laquelle la musique d'Algérie entendue par Salvador-Daniel et Christianowitsch est la descendante directe de la musique arabe espagnole.

---

[1] Fétis, 1869, *op. cit.*, p. 61
[2] Renan, Renest, *Averroès et l'averroïsme*, ed. H. Psichari, Paris, Calmann-Lévy, 1949, p. 243
[3] *Ibid.*, p.14
[4] Fétis, *op. cit.*, p. 63
[5] Fétis, *op. cit.*, 1837

> Les califes de Cordoue avaient à leur service des musiciens distingués qu'ils admettaient dans leur intimité, et qu'ils comblaient de faveurs et de richesses. Grâce à ces artistes et à ceux qui se trouveraient à la cour de Grenade, la musique arabe resta longtemps dans une situation brillante. Ce fut parmi ces musiciens que se conservèrent certains chants célèbres, auxquels on donnait le nom de *nouba*. Ces noubas au nombre de quatorze, étaient dans la mémoire de tous ces chanteurs musulmans. Elles étaient composées de cinq parties appelées mosadder, betaihh, derdj, insiraf et khélas, lesquelles se suivaient dans cet ordre. Après la prise de Grenade par Ferdinand le Catholique, en 1492, un grand nombre de Maures se réfugièrent en Afrique. Parmi eux se trouvaient la plupart des chanteurs qui avaient brillé à la cour de l'émir ; ils rapportaient, sur cette terre de leurs ancêtres, les vieilles traditions de leurs noubas classiques.[1]

En ce qui concerne la grandeur de Grenade et la migration massive et la présence d'Andalous en Algérie[2], les faits sont certes connus quand Fétis écrit. Cependant, rendre cette migration significative au plan musical n'apparait pas comme une évidence. On ne trouve pas l'association entre la migration des Maures d'Espagne et l'émergence de la *nouba* en Algérie chez Chirstianowitsch, ni explicitement chez Salvador-Daniel.

Le fait que Fétis s'engage dans cette proposition est curieux à deux égards. D'abord parce qu'elle semble en contradiction avec ce que le musicographe affirme par ailleurs à propos du rapport entre la musique d'Algérie et ce qu'écrivent les théoriciens de Bagdad et de Cordoue – à

[1] Fétis, *op. cit.*, 1869, p. 84

[2] À ce sujet, *La Topographie et Histoire générale d'Alger* de Fray Diego de Haëdo, est une des sources employée par les historiens du XIXe siècle pour l'histoire de l'Alger Turque. Fray Diego de Haëdo y décrit – succintement – la diaspora andalouse : « La 4e catégorie de Maures sont ceux qui, des royaumes de Grenade, Aragon, Valence et Catalogne sont venus ici, et y viennent continuellement par la voie de Marseille et autres ports de France où ils s'embarquent facilement, les Français les prenant très volontiers à bord de leurs navires. Ils se divisent en deux catégories : les *Mudejares*, sortis de Grenade et de l'Andalousie ; les *Tagarins*, provenant des royaumes d'Aragon, de Valence et de la Catalogne. Ces Maures sont blancs et bien proportionnés, comme tous ceux qui sont originaires d'Espagne ; ils exercent un grand nombre de professions diverses, sachant tous quelque métier. Les uns font des arquebuses, les autres de la poudre ou du salpêtre ; il y a parmi eux des serruriers, des charpentiers et des maçons, des tailleurs, des cordonniers, des potiers de terre, etc. Beaucoup élèvent des vers-à-soie et tiennent des boutiques dans lesquelles ils vendent toutes sortes de merceries. Ils sont tous en général les plus grands et les plus cruels ennemis que les chrétiens aient dans la Berbérie, car jamais ils n'apaisent la soif du sang chrétien qui dessèche leurs entrailles. Ils s'habillent comme les Turcs dont nous allons parler ; il y a de ces Maures andalous environ mille maisons à Alger. » *In* « Topographie et histoire générale d'Alger par le bénédictin Fray Diego de Haëdo », A Bregbrugger, et Dr. Monnereau (trad.), in *Revue Africaine*, année 14, n°84, 1870, p.495

qui il accorde grand crédit –, c'est-à-dire le fait justement qu'il y ait très peu de point communs entre le système modal algérien et celui trouvé dans les manuscrits ou en Orient:

> Ce fut à la cour des Califes de Cordoue que la musique et la poésie parvinrent à leur plus haut point de prospérité chez les Arabes : le plus grand nombre de théoriciens dont on a les traités de musique furent aussi des Arabes de l'Espagne. Tous exposent la doctrine des dix-sept intervalles dans l'octave, et formulent les modes au nombre de quatre-vingt-quatre gammes ; la pratique était conforme à la théorie ; car parmi les instruments des Maures de Grenade, on voit dans les sculptures de l'Alhambra des tanbours[1] à longs manches étroits semblables à ceux des Arabes de l'Égypte. Comment expliquer que la même tonalité ait existé à Cordoue et à Bagdad, tandis que le point d'union entre ces centres de civilisation si éloignés l'un de l'autre a eu un système tout différent ?[2]

En effet, souvenons nous, que la musique d'Algérie fonctionne sur des modes dont Fétis reconnait qu'ils interrogent sérieusement l'unité formelle de la musique arabe ; ou plutôt – c'était l'échappatoire de Fétis –, qui interrogent la nature raciale des Algériens. En tout état de cause, cette affaire est un mystère que de futures études ethnographiques et musicales auront à résoudre[3].

Paradoxalement, l'établissement de cette généalogie est peut-être une manière de réconcilier les arabes d'Algérie à l'échelle par tiers de tons que Salvador-Daniel leur avait nié. En effet, si Fétis n'utilise aucune citation ou référence pour étayer son affirmation, il se réfère au moins à un rapport de François-Auguste Gevaert, publié en 1852. Ce dernier, alors jeune compositeur, avait été chargé d'une mission en Espagne par le ministère de l'intérieur dont les conclusions furent publiées dans les *Bulletins* de l'Académie royale de Belgique[4]. Dans ce bref rapport, Geavert aborde la question des relations musicales entre *Maures* et *Espagnols* de manière légèrement plus spécifique que Salvador-Daniel. Gevaert, décrit les genres qu'il suppose

[1] Nom donné à certains types de luth et de harpe au proche orient.
[2] Fétis, 1869, *op. cit*., p. 63
[3] *Ibid*., p. 63-64
[4] François-Auguste Gevaert, « Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne », *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, série 1, tome 19, 1852, pp. 184-205

hérités de l'époque hispano-mauresque[1] et mentionne l'épisode de l'expulsion[2]. Gevaert ne décrit pas ce qui a été rapporté par les Maures expulsés, mais du moins insiste-t-il sur le caractère particulièrement intéressant du processus syncrétique à l'œuvre dans les provinces méridionales de l'Espagne :

> Les chants de la Vieille-Castille et de la Galice n'ont rien qui mérite de fixer l'attention ; ces provinces ayant été fort peu de temps sous la domination des Arabes, leur habitants n'ont pas participé à la civilisation raffinée et artistique de ceux-ci [...]
>
> Les airs du centre et du midi de l'Espagne sont donc les plus intéressantes à connaître et à étudier ; on peu même dire que ce sont les seuls qui méritent un examen sérieux, car […] on se convaincra qu'elles ne sont pas européenne et qu'elles viennent en droite ligne de la musique arabe.[3]

Que sait Gevaert de la musique arabe ? Il dit avoir lu Villoteau et Fétis[4] – sa *Biographie universelle des musiciens* de 1837[5] – qui évoquent une musique arabe caractérisée par sa modalité particulière et son échelle par tiers de tons. Assez logiquement, Gevaert affirme que le peuple des provinces méridionales a conservé les « cadences anti-harmoniques » de la musique arabe[6], et que ce « type arabe » se « retrouve chez les *gitanos*, avec ses intervalles de tiers et de quarts de ton, avec la multitude d'ornements sous lesquels le chant est caché »[7].

Fétis, pédagogue, spécialiste de théorie musicale et Belge de nationalité, avait probablement eu l'occasion de rencontrer Gevaert. Ce dernier semblant s'être particulièrement intéressé à la musique d'Andalousie aura peut-être communiqué ses interrogations et ses suppositions à Fétis, ce qui expliquerait que ce dernier se soit aventuré dans ce développement sur l'impact des migrations sur le genre musical. Cela confirmerait Fétis dans l'idée que Salvador-Daniel s'est trompé quand il disait ne pas entendre de tiers de tons, dans la mesure où,

---

[1] *Ibid*, pp. 197-198
[2] *Ibid.*, p.199
[3] *Ibid*., p.196
[4] *Ibid.*, p. 188
[5] *Ibid.*, p.197
[6] *Ibid*., p. 188
[7] *Ibid*., pp. 196-197

Gevaert défend l'existence de tiers de tons dans les trilles des gitans. Cependant, Gevaert souligne également que les modes des troisièmes et quatrièmes tons du plain-chant - *mi* et *fa* - sont les plus caractéristiques des *cañas*, chansons héritées des arabes[1], exactement ce qu'impliquait Salvador-Daniel quand il écrivait que le mode de mi – *mezmoum* – était « retrouvé constamment [...] en Espagne dans les chansons populaires »[2]. Ici, on est donc bien dans un mode diatonique.

Ainsi, quand Fétis affirme que la musique arabe d'Algérie est l'héritière des musiques d'Espagne, il est bien en mal de résoudre tous les paradoxes qui émergent de la dissemblance entre ses présupposés sur la musique arabe et l'affirmation de Salvador-Daniel selon laquelle la musique algérienne est essentiellement diatonique. Plus troublant encore, Fétis conclut ansi son paragraphe sur l'épisode migratoire :

> Longtemps encore elles [les quatorze noubas] se perpétuèrent dans la mémoire des musiciens mauresques, en dépit des altérations que leur faisait subir l'habitude des fioritures improvisées. Par la suite des temps, il s'en est perdu sept, et de ce nombre cinq seulement sont encore connues par leurs noms. Hussein pacha, dernier dey d'Alger, avait à son service quelques musiciens qui savaient encore les mélodies et les paroles des sept autres noubas : la plupart de ces musiciens on cessé d'exister depuis lors ; un seul, Hamoud-ben-Mustapha, vivait encore à Alger en 1862. Il savait ces chants dont la tradition n'est pas perdue en Syrie. M. Christianowitsch obtint qu'il les chantât et les nota sous sa dictée [...] C'est ainsi qu'on été recueillies les sept noubas publiées dans *l'Esquisse historique de la musique arabe*, de M. Christianowitsch.[3]

Ici encore, après avoir proposé de chercher ailleurs qu'en Espagne ou en Orient l'origine des modes algériens, Fétis se contredit en utilisant comme référence Christianowitsch qui, rappelons-le, questionnait la pertinence de l'origine espagnole des *noubat* et avait été invité, par Gorguos *et ses intermédiaires algériens* que cite Fétis, à retracer les *noubat* algériennes jusqu'à l'Orient arabe[4]. D'ailleurs, Christianowitsch, qui ne voulait s'intéresser vraiment qu'à l'histoire de la musique arabe, renvoyait ses lecteurs vers Villoteau pour toutes les données

[1] *Ibid.*, p. 197
[2] Salvador-Daniel, 1862, n°33, *op. cit.*, p. 197
[3] Fétis, 1869, T2, *op. cit*,. pp. 84-85
[4] *Cf. supra*, p. 48

« arithmétiques »[1]. Cela veut dire que Christianowitsch ne conteste pas la division de la gamme par tiers de tons, qui est la caractéristique arithmétique de la musique arabe que dégage Villoteau[2].

Ainsi, l'origine de l'affirmation de Fétis selon laquelle la *nouba* est l'héritière de la musique de Cordoue est assez mystérieuse. L'affirmation en elle-même est d'ailleurs contradictoire avec le propos général développé par le musicographe : selon lui la musique de Cordoue était une musique basée sur une échelle divisée en tiers de tons, tandis que l'échelle algérienne - peut-être héritière de l'ancienne échelle égyptienne ; comment cette dernière peut-elle être considérée comme l'héritière de la première. Les tours et détours que Fétis prend pour comprendre les origines du genre algérien illustrent la fragilisation de la catégorie orientale traditionnelle par l'introduction de catégories nouvelles, que ce soit la catégorie « arabe d'Algérie » où la catégorie « hispano-mauresque ».

f. Fétis entre schémas scientifiques et voix dissonantes.

L'intérêt de l'ouvrage de Fétis est de deux natures. D'abord il est historiquement significatif car *l'Histoire générale de la musique* sera un outil de référence pour l'ensemble des musicographes travaillant sur les musiques exotiques jusqu'à l'ouvrage monumental de Lavignac dont la publication débute en 1917. Ensuite, à l'aube de la naissance de la musicologie, Fétis a confirmé un trait essentiel de son outillage méthodologique : représentant du « mouvement graphocentrique en train d'émerger au sein des pratiques musicales »[3], les commentaires de Fétis sur les musiques de tradition orale seront marqués par un discours fortement hierarichant, appuyé sur les études historiques et ethnographiques menées par les orientalistes comme prismes explicatifs des musiques exotiques.

Cependant, la tension franche entre catégorie arabe et spécificité maghrébine émerge déjà explicitement dans cet ouvrage. Elle ne trouve pas de résolution. D'un côté, il y a l'interprétation

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 1
[2] Il est étrange de ce point de vue que Christianowitsch ne transcrive que des modes diatoniques, et ne s'explique pas la contradiction avec le système oriental présenté par Villoteau. *Cf. Ibid*., pp.i-xxxxi
[3] Campos, 2013, *op. cit.*, p. 15

orientaliste de la musique arabe, essentialisée et enfermée dans un carcan racio-musical – celui des échelles par tiers de ton par exemple – et une logique historique implacable – celle de la décadence qui mène du *Kiteb-el-Aghani* au marasme causé par la domination turque. D'un autre côté, il y a ce que nous appellerons l'« option andalouse ». Le terme musique andalouse n'est pas absolument pas formulée – moins encore le terme arabo-andalou –, mais un lien commence à être établi entre la spécificité musicale algérienne et la connexion historique du Maghreb avec l'Espagne. Cette dernière option, que Fétis esquisse à l'aide de plusieurs travaux, presque tous contradictoires, est plus positive que l' « option orientale » car: « Ce fut à la cour des Califes de Cordoue que la musique et la poésie parvinrent à leur plus haut point de prospérité chez les Arabes ». Échappant quelques décennies encore à l'invasion totale, dont les Arabes d'orient sont les victimes par la main des Turcs, l'Espagne méridionale apparait comme le dernier havre de cette musique « raffinée », avant de devenir un paradis perdu.

III. 1880-1900: explorations esthétiques et folkloristes de la musique arabe

En France, l'histoire de la musique est instituée en tant que discipline académique en 1871, année d'ouverture d'une chaire au Conservatoire de Paris alors dirigé par Théodore Ambroise[1]. L'émergence de cette discipline introduit un mouvement par lequel « la minorité historienne devient le fer de lance d'une révolution du discours savant sur la musique qui entraine l'émergence de nouveaux lieux institutionnels et une radicalisation des méthodes scientifiques des siècles précédents »[2]. Et, c'est de cette discipline que vont émerger les principales figures et les principaux travaux d'ethnographie musicale de la fin du siècle, sous l'influence de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray en particulier.

Cette consolidation scientifique intervient dans un contexte en évolution. Les travaux de Bourgault-Ducoudray sur la musique grecque, qui ne sont pas sans nous rappeler ceux de Salvador-Daniel, posent avec plus de force la question des contacts entre cultures musicales. L'accent que met ce père de la musicologie sur la question des influences réciproques n'est plus seulement lié à une curiosité pour l'évolution des civilisations antiques. Bourgault-Ducoudray s'interroge ouvertement sur les opportunités esthétiques offertes par la fusion des traditions musicales.

La variation induite dans le discours de l'ethnographie musicale est considérable, et ne fait pas l'unanimité. En effet, selon cette nouvelle approche, la musique *orientale*, n'a plus pour unique vocation d'être épinglée et rangée au musée : son étude doit s'insérer dans un projet artistique. Ceci affecte la musique algérienne, puisque cette nouvelle manière d'envisager les

---

[1]À ce sujet, l'on peut se référer aux travaux de Rémi Campos et Sophie-Leterrier : Rémy Campos, « Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n°24, pp. 19-47 ; Remy Campos, Nicolas Donin, et Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n°14, pp. 3-17 ; Leterrier, Sophie-Anne, « L'Archéologie musicale au XIXe siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n°14, pp.49-69

[2]Campos, Donin, Keck,*op. cit.*, 2006, p.6

musiques exotiques fait naître l'idée que les avenirs de la musique française et de la musique algérienne doivent être pensés ensemble.

1. Nouveaux regards sur la musique « orientale »

a. Bourgault-Ducoudray, exotisme musical et orientalisme

Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), professeur titulaire de la chaire d'histoire de la musique du Conservatoire, nommé en 1878, peut être crédité du lancement de cette discussion qui animera le milieu musicographique parisien. En 1877, Bourgault-Ducoudray publie son *Étude sur la musique ecclésiastique grecque*[1]. Cette étude est le fruit d'une mission menée au nom du ministère de l'Instruction publique. Les *Souvenirs* publiés relativement à cette mission, en 1876[2], révèlent une méthode qui oscille entre curiosité musicienne et rigueur disciplinaire inspiré par la philologie.

> Dans un voyage d'agrément que je fis à Athènes, en mai 1874, mon oreille fut frappée par des chants populaires (airs de danse et chansons) dans les modes antiques. Je ne connaissais l'effet de ces anciennes modalités que par le chant grégorien, dont les mélodies sont belles, sans doute, mais d'un style lourd et pétrifié.
>
> Ce que j'entendis avait au contraire tous les caractères de la musique. Les mélodies, au point de vue de la modalité, ressemblaient au plain-chant, mais elles s'en distinguaient par leurs rythmes piquants et bien accusés, par leurs contours pleins d'élégance et de souplesse, par leur allure vivante et libre.
>
> Désireux d'étudier de plus près des faits nouveaux pour moi, je demandai l'hiver suivant à M. le ministre de l'instruction publique une mission qui me fut accordée.

[1], Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque: mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette, 1877

[2] Louis Albert Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient,* Paris, Hachette, 1876

Parti de Paris le 3 janvier,

j'arrivai à Athènes le 15 janvier 1875. [...][1]

L'ethnographe musical est avant tout un musicien et, souvent, son intérêt pour les musiques exotiques a un caractère quelque peu touristique. De ce point de vue, Bourgault-Ducoudray révèle une permanence du profil du spécialiste des musiques exotiques : tout comme Salvadore-Daniel disait « employer ses loisirs d'une manière utile » quand il étudiait la musique arabe en 1862, le premier regard de Bourgault-Ducoudray est dilettante. Ce trait se retrouve auprès de nombreux ethno-musicographes, tels Julien Tiersot qui qualifiait son étude des musiques de l'Exposition Universelle de 1889 de « Promenades musicales »[2]. Aussi, s'il peut se projeter vers les musiques d'ailleurs, le profil de l'ethno-musicographe semble généralement plus proche de l'instituteur explorant le folklore paysan à la faveur de son temps libre[3], que de l'administrateur « broussard » décrit par Emmanuelle Sibeud[4].

b. Les permanences discursives de l'orientalisme

Cependant, cette approche d'amateur de musique exotique s'accompagne bien de prétentions savantes et les disciplines reines de l'époque exerce une forte influence sur les ethno-musicographes. En particulier celui de la philologie, dont l'esprit et les spécialistes irriguent le monde musicographique, comme nous l'avons évoqué. Encore chez Bourgault-Ducoudray, en 1876, on ressent l'obligation de manifester une forme de rigueur disciplinaire inspirée de ces sciences établies :

[1] Louis Albert, Bougault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Deuxième édition, Paris, Hachette, 1878, p.3
[2] Julien Tiersot, *Musiques pittoresques, promenades musicales à l'Exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889
[3] Francine Muel-Dreyfus, Les instituteurs, les paysans et l'ordre républicain, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 17-18, novembre 1977, pp. 37-61, p. 51
[4] Emmanuelle Sibeud, 2002, *op. cit*. pp. 28-29

J'avais en peu de jours recueilli beaucoup d'airs ; mais je ne savais rien de la musique ecclésiastique. Ce que j'en avais entendu à l'église ne pouvait m'en donner l'idée, tant les

Chants y sont défigurés par une mauvaise exécution. Ça et là, j'avais cru entrevoir quelques larges mélodies, quelques accents expressifs, mais d'une manière beaucoup trop vague. Il aurait fallu, pour acquérir des connaissances claires, lire la musique notée de la liturgie grecque ; or, cette notation était pour moi une langue inconnue. Pour en pénétrer le sens, je devais ou prendre un professeur, ou acheter une théorie et faire mon éducation dans un livre.

Double embarras ! tous les livres de théorie étaient en grec, et aucun professeur ne parlait le français. Il ne restait plus qu'un moyen : apprendre le grec d'abord, la notation ensuite. [...]

Animé par la plus sympathique bienveillance, le directeur de l'Ecole, M. E. Burnouf, me proposa de faire la traduction d'un grand tableau qu'on m'avait prêté et qui renfermait l'abrégé de la théorie de Ghrysanthe de Madytos. J'acceptai avec enthousiasme.

Ce travail de traduction nous prit huit jours, pendant lesquels nous dûmes plusieurs fois faire appel à tout notre courage pour ne pas abandonner la partie, tant cette théorie est diffuse, embrouillée, parfois inintelligible. Nous tînmes bon, et la besogne s'acheva.

Une fois muni de la traduction, je tenais les clefs de la ville que j'avais assiégée en vain jusque-là. Après quelques jours d'efforts, je réussis enfin à me reconnaître au milieu du dédale de signes dont les uns expriment les intervalles et les autres la mesure.[1]

Nous sommes ici en face d'un attachement à l'exactitude de la lettre, une sorte de philologie musicale. Il ne s'agit pas d'étudier la musique liturgique grecque dans sa forme exprimée, car celle-ci est trompeuse et s'en contenter serait manquer de rigueur. Conformément à la démarche philologique, il faut, par la lecture du texte comprendre le présent par le passé.

Ainsi, sous la plume du père de la musicologie française, la tendance accusée par les travaux de Christianowitsch et surtout Fétis, se retrouve. Mais, contrairement à ces auteurs,

[1] Bougault-Ducoudray, 1878, *op. cit.*, pp. 4-5

Bourgault-Ducoudray attribue une fonction contemporaine et active à la musique « orientale » : une fonction de renouvellement esthétique. C'est en cela que le propos de Bourgault-Ducoudray représente une période de mutation du discours musicographique.

c. L'étude de la musique grecque : un projet au service de l'esprit national.

L'étude que fait Bourgault-Ducoudray de la musique grecque s'inscrit dans un projet de réforme entrepris par le Syllogue littéraire de Constantinople – institution culturelle et pédagogique de la communauté grecque d'Istanbul. Cette œuvre de réforme a pour principe essentiel, selon Bourgault-Ducoudray, la transcription en notation européenne de tous les chants de la liturgie grecque[1]. Bourgault-Ducoudray présente la nature de sa contribution ainsi :

> Puisse notre travail contribuer à jeter un peu de clarté sur la question jusqu'à présent si obscure de la musique ecclésiastique, et la solution que nous proposons pour la réforme musicale en Orient, encourager les Grecs à ne pas se séparer de leur musique nationale![2]

Il faut s'intéresser tout particulièrement à la notion de musique « nationale », car elle consiste à se déplacer de la notion de race, mais surtout attribuer à la musique une fonction contemporaine.

En tout état de cause, Bourgault-Ducoudray, partageant l'obsession de la généalogie, se demande pourquoi la musique byzantine ressemble si peu à la musique grecque ancienne. Il essaye en particulier d'expliquer la disparition du genre enharmonique, dans lequel les échelles peuvent aussi contenir des quarts de tons. D'un côté, Bourgault-Ducoudray reste inspiré par la notion de déclin et s'attache à rappeler que les Romains ne semblaient pas capable de perpétuer un système aussi compliqué que celui qu'avait produit le génie grec[3]. Cependant, Bourgault-Ducoudray ne conçoit pas la musique grecque des périodes plus tardives comme des *restes*

[1] Bourgault-Ducoudray, 1877, *op. cit.*, p. vii
[2] *Ibid*., p. vii
[3] *Ibid.*, p. 2

*dégradé*s de la musique ancienne - tel que le concevaient Christianowitsch ou Fétis pour la musique arabe. Aux yeux de Bourgault-Ducoudray, la chute de la civilisation agit comme un appel d'air pour que des influences étrangères viennent « transformer le goût » :

> Les différences qui existent entre l'art byzantin et l'art grec, quelque considérables qu'elles soient, s'explique par la transformation du goût sur place aux différentes époques (transformation auxquelles n'a échappé aucun art), et par l'introduction successive d'éléments étranger que dut rendre inévitable la chute de la civilisation antique.[1]

Ainsi, pour Bourgault-Ducoudray, la permanence de quarts de tons dans la musique byzantine est le fait mêlé de la tradition et de l'influence asiatique :

> L'emploi d'intervalles autres que le *ton* et le *demi-ton*, dans la musique ecclésiastique, vient-il de la tradition ou de l'influence de l'Asie ? Nous avons montré ce qu'il peut y avoir d'antique dans l'origine des notes élevées ou abaissées d'un *quart de ton*. Il convient de faire aussi la part de l'influence asiatique.[2]

Bourgault-Ducoudray évoque une communicabilité par contact dans une Grèce « placée sur les confins de l'Europe », « en lutte avec les races sémitiques ».[3] À cela s'ajoute, le cosmopolitisme de la religion chrétienne, dont la liturgie se transforme au contact des pratiques chorales locales[4] et la réforme de Jean Damascène qui « élevé à la cour des khalifes de Syrie, mérita leur faveur et remplit le poste éminent de gouverneur de Dames. Le caractère de sa réforme dut forcément se ressentir du milieu où il avait vécu »[5].

En conséquence, Bourgault-Ducoudray en vient à affirmer que :

---

[1] *Ibid*., p.1
[2] *Ibid*., p.4
[3] *Ibid*., p.2
[4] *Ibid*. pp. 4-5. À l'occasion de cet argument, Bourgault-Ducoudray cite Fétis. Ce dernier évoquait la rigidité des traditions locales conformément à son approche très cloisonnée de la notion de race.
[5] *Ibid.*, p.5

> Ce qu'il faudrait aujourd'hui, ce n'est pas la résurrection d'un art qui n'est plus [la musique de Grèce ancienne et son échelle enharmonique], c'est la possession d'une musique satisfaisant à la fois sa tradition originale et ses instincts modernes.[1]

Et d'ajouter que la tragédie de la Grèce contemporaine n'est non pas un déclin de son esprit mais une carence de formation musicale des interprètes dont il dit que « tout ce qu'on peut attendre de chantres ignorants, assistés d'enfants criard, est atteint et même dépassé »[2].

Chez Bourgault-Ducoudray, le concept de décadence, n'est pas associé à une fatalité raciale. Selon Bourgault-Ducoudray, du fait de la communicabilité des cultures, les musiques vivent des phénomènes de renouvellement par l'extérieur. C'est un renouvellement de ce genre que Bourgault-Ducoudray espère pour la musique en Grèce. Le musicologue porte donc une nouvelle vision de l'ethnographie musicale et propose une approche qui ne se limite pas à son aspect strictement scientifique, mais qui est porteuse d'un projet esthétique : contribuer au progrès de l'art national.

2. Ethnographie musicale entre conservation et promotion de la tradition.

a. Muséologie ou projet esthétique : la Société des traditions populaires en tension

Entre muséologie et rénovation de l'art national, les musicologues oscillent. Pour certains, l'objectif scientifique que vise la discipline émergente doit consister en un inventaire des musiques que la nature destine à disparaitre, mais pour d'autres elle est indissociable d'un projet esthétique. Il en découle deux approches des musiques exotiques : pour les uns, elles sont un strict objet d'histoire ou d'anthropologie, pour les autres, elles sont la voie de sortie du genre occidental classique qui, lui, est moribond. L'Algérie n'échappe pas à ces interrogations.

[1] *Ibid.*, p.5
[2] *Ibid.*, p.6

En 1884, Henry Carnoy, professeur à Henri IV, et Alphonse Certeux, membre de la *Société historique algérienne*, publient un ouvrage intitulé *l'Algérie traditionnelle*. Cet ouvrage se veut une description du « folklore » des indigènes d'Algérie, les auteurs consacrent un chapitre à la musique, inspiré – presque retranscrit – des articles de Salvador-Daniel.

> Un musicien éminent qui habita longtemps l'Algérie et qui fit de la musique arabe une étude très approfondie, M. Salvador Daniel, a publié dans la *Revue Africaine*, en 1862, un excellent travail qui n'est pas sans analogie avec l'ouvrage plus récent de M. Bourgault-Ducoudray sur la musique grecque. Voici donc d'après cette étude et d'après quelques autres notes qu'on a bien voulu nous fournir, ce qui constitue la musique populaire de l'Algérie et ce qui la différencie de la musique des autres peuples.[1]

Ce paragraphe introductif est d'une densité considérable. D'une part parler de travail « très approfondi » est un véritable parti pris si l'on considère que Fétis pour sa part avait clairement critiqué l'ouvrage de Salvador-Daniel pour sa superficialité. Le travail de Salvador-Daniel ne s'attardait pas à décrire le marasme dans lequel aurait été la musique algérienne, mais indiquait au contraire que la richesse modale conservée de la musique grecque devait permettre à la musique européenne de se réapproprier certains des modes du plain-chant qu'elle avait abandonnés. Aussi, les auteurs s'inscrivent-il en faux contre les propositions de Christianowitsch ou Fétis : selon Certeux et Carnoy, si la musique arabe est ancienne, elle est bien vivante. En comparant l'ouvrage de Salvador-Daniel à celui de Bourgault-Ducoudray, les auteurs jugent crédible une démarche de « en modernité » de la musique « arabe » d'Algérie.

D'autre part, les auteurs emploient la notion de « musique populaire de l'Algérie », ce qui est une double affirmation. D'abord, les auteurs ne s'attachent pas à souligner la « difficulté » de la *nouba* et la « rareté » de ses interprètes, mais la font entrer dans le champ des musiques « populaires ». La seconde affirmation contenue dans ce « musique populaire de l'Algérie » est la singularité du genre Algérien, extrait de l'ensemble arabe pour devenir une musique régionale,

[1] Alphonse Certeux, et Henry Carnoy, *Contribution au folklore des Arabes. L'Algérie traditionnelle*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, Challamel; Alger, Cheniaux-Franville, 1884, p.239

telle la musique bretonne étudiée par Bourgault-Ducoudray, « qui la différencie des musiques des autres peuples ». On voit ici le potentiel *national* de cette remarque.

Alphonse de Certeux vivait très probablement en Algérie quand il publia son ouvrage avec Henry Carnoy. Membre de la Société d'agriculture d'Alger il avait publié sept ans plus tôt un *Guide du planteur d'eucalyptus*[1]. En 1886, on retrouve Certeux à Paris[2] où il a rejoint la Société des traditions populaires. Il est trésorier et siège au comité de rédaction la *Revue des traditions populaires*, organe de presse de la société[3]. Dans le cadre de ces fonctions il siège aux côtés de Paul Sébillot, ethnologue Breton, futur président de la Société d'anthropologie, et aux côtés de...Bourgault-Ducoudray. Les objectifs de la société sont présentés ainsi:

> Parmi les nations européennes, la France a été une des dernières à s'occuper sérieusement des traditions populaires. Alors que dans les pays du Nord et du Midi ces études attiraient depuis longtemps l'attention des chercheurs, alors que certains collecteurs de contes étaient regardés par leurs concitoyens comme des écrivains nationaux au premier chef, chez nous, le public, et même les savants, restaient presque indifférents aux travaux qui avaient pour objet l'ensemble du trésor des traditions légendaires de la France.[4]

Plus pratiquement, le projet de la société va consister en la collecte et le recensement de proverbes, de contes, de recettes de cuisine, de chansons entre autres manifestations de l'esprit populaire. Les traditions populaires des colonies ont leur place dans cette entreprise, et l'Algérie semble tenir une position privilégiée:

---

[1] Alphonse Certeux, *Guide du planteur d'eucalyptus*, Alger, V. Aillaud et Cie, 1877
[2] P. Sébillot, « Notes et enquêtes », *Revue des traditions populaires*, première année, T. 1, n°1, 25 janvier 1886, p.28
[3] « Assemblée générale de la Société », *Revue des traditions populaires*, première année, premier tome, n°5, 25 mai 1886, pp. 152-153, p.153
[4] « Programme et but de la Société des traditions populaires », *Revue des traditions populaires*, première année, T.1, n°1, 25 janvier 1886, pp.i-iv, p.i

> Si l'on consulte, au point de vue traditionnel la Bibliographie de nos possessions, on voit que l'Algérie, sans avoir été explorée à fond, l'a été au moins d'une façon très honorable, et que le mouvement est assez accentué pour qu'il n'y ait pas à craindre d'interruption.[1]

Mais ici, l'on est confronté à une double ambiguïté. La première est relative au projet général de la société et touche à la tension au sujet de la tradition, tantôt objet de muséologie et tantôt objet de ressourcement national ; approches apparemment contradictoires puisque la première inscrit la tradition dans une fixité atemporelle, tandis que la seconde insert la tradition dans la marche du progrès national. La seconde ambiguïté touche au statut de ce que Paul Sébillot appelle les « Frances d'outre-mer »[2], ou « Frances extérieures »[3], qu'il tend à préférer à la notion de « colonie », pour leur sens moins administratif[4]. Bien que Sébillot établit une distinction terminologique entre le proche et le lointain de la France, il insert les outremer dans une continuité avec l'héxagone plutôt que d'insister sur une particularité de statut. C'est particulièrement le cas dans la Bibliographie des traditions et de la littérature des Frances d'oute-mer, écrit avec H. Gaidoz, et que les auteurs conçoivent comme un « chapitre détaché de la Bibliographie générale de la France légendaire »[5].

b. La musique algérienne au cœur de dynamiques contradictoires

Plus que pour les traditions bretonnes ou picardes, les traditions algériennes vont être soumises à des opinions contradictoires. En 1900, Bourgault-Ducoudray, suivant la ligne qu'il s'était fixé en 1879 et faisant écho à Alphonse de Certeux et Henry Carnoy, affirme au premier

[1] Paul Sébillot, « Sur l'état présent de l'exploration traditionaliste en France. Communication faite à la séance du 31 octobre 1893 », *Revue des traditions populaires*, année 8, t.8, n°12, décembre 1893, pp. 577-583, p. 582
[2] *Ibid.*, p. 582
[3] *Ibid.*, p. 583
[4] En effet, Sébillot et Gaidoz privilégie ce terme en raison de sa définition large, dans laquelle les deux folkloristes incluent les pays de langue française – ou de créaole français – non administrés par la France : la Louisiane et le Québec en particulier. H. Gaidoz, Paul Sébillot, *Bibliographie des traditions de la littérature populaire des Frances d'outremer*, Paris, Maisonneuve Frères/CH. Leclerc, 1886, p.v
[5] H. Gaidoz, Paul Sébillot, *Bibliographie des traditions de la littérature populaire des Frances d'outremer*, Paris, Maisonneuve Frères/CH. Leclerc, 1886, p.v

Congrès international d'histoire de la musique, que les musiques exotiques sont la voie du renouvellement de la musique « savante » européenne :

> L'introduction dans la musique savante de ces nouvelles ressources de coloris, l'emploi de toutes les échelles mélodiques: diatoniques ou chromatiques, antiques ou exotiques, - la recherche d'une inépuisable diversité dans les conceptions rythmiques et même l'art d'extérioriser ces rythmes par des danses d'un caractère plutôt expressif que mécanique, telles sont, si je ne me trompe, les conquêtes qui seront pleinement réalisées au XXe siècle, conquêtes que le XIXe siècle aura savamment préparées, en assouplissant les éléments et en indiquant les voies.[1]

Mais dans un même temps, le disciple de Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot, affirme, pour sa part :

> Que [les musique extra-européenne] soient inférieurs aux nôtres, concédons-le, ou plutôt affirmons-le tout d'abord. Rien n'est plus naturel que cette vérité : l'Europe ayant toujours été le foyer principal de la civilisation humaine, il est tout simple que la musique qu'on y pratique ait acquis une supériorité à laquelle n'ont pu atteindre les peuples des autres parties du monde.[2]

En conclusion du chapitre sur la musique arabe de ses *Notes d'éthnographies musicale*, dans lequel Tiersot a copieusement éreinté Salvador-Daniel et Alphonse Certeux[3], il écrit :

> Ces divers échantillons de musique orientale nous montrent que, si l'art arabe est loin d'atteindre aux perfections de l'art moderne européen, il a avec lui des points de contact bien plus nombreux que ceux des pays d'Extrême-Orient ou de l'Inde, A une époque où la décadence de la civilisation arabe est entièrement consommée, il garde assez de traces de sa splendeur d'autrefois pour que l'on puisse avancer sans crainte qu'au temps de sa principale efflorescence, il était certainement aussi riche, probablement beaucoup plus, que n'était l'art européen à la même

[1] Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, « Discours prononcé à l'ouverture du Congrès », *in* Jules Combarieu (ed.), *Congrès international d'histoire de la musique: documents, mémoires et vœux*, Solesme, Imprimerie Saint-Pierre, 1901, p.9
[2] Julien Tiersot, *Notes d'ethnographie musicale, première série*, Paris, Fischbacher, 1905, p.1
[3] Tiezrsot, 1905, *op. cit.*, pp. 105-106

époque. Même aujourd'hui il peut avoir pour nous du charme, nous révélant des aspects particuliers, des accents, une expression, des formes que nous n'aurions pas su trouver nous-mêmes, et qui appartiennent à lui seul. Il mérite donc de ne pas être dédaigné et d'être étudié avec intérêt et attention, comme un document de réelle importance pour la connaissance intégrale du génie musical de l'humanité.[1]

Chez Tiersot on revient au projet strictement anthropologique, voire archéologique. Ce républicain qui s'est consacré aux airs de la révolution[2], ne conçoit pas que la musique de l'outre-mer puisse contribuer à renouveler la musique française. Tiersot se montre hostile à la « modernité » dans le champ des musiques exotiques. Aussi insiste-t-il sur l'importance de l'authenticité :

Ici c'est un orchestre de dames, au coup d'archet desquelles il est facile de reconnaître qu'elles ont appris à jouer du violon au Conservatoire ou dans quelques cours de musique à Paris ou à Bruxelles: affublées d'oripeaux arabes, dirigées par un chef costumé en Napolitain, elles exécutent des valses viennoises dans un village arlésien, tandis qu'autour d'elles, horrible mélange, on consomme des boissons américaines.[3]

Cet « exotisme des Batignolles », qui « sévit » plus fort encore à l'Exposition universelle de 1900 qu'à celle de 1889[4], n'est pas admis au titre de *création* par Tiersot, mais dénoncé comme de la duperie. C'est cela même que Tiersot trouve détestable chez Salvador-Daniel et, par extension chez Carnoy et Certeux :

Deux écrivains, qui n'étaient pas musiciens, ayant écrit en collaboration un livre sur *l'Algérie traditionnelle*, voulurent résumer en un chapitre les doctrines musicales de Salvador

[1] *Ibid.*, p.139
[2] Rémy Campos, « De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République », *in* Esteban Buch, Nicholas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 87-102, p. 101
[3] Julien Tiersot « Ethnographie musicale. Notes prises à l'Exposition universelle de 1900. », *Le Ménestrel*, année 66, n°41, 14 octobre 1900, pp. 323-324
[4] Julien Tiersot, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889, p.69

> Daniel, et me demandèrent d'en faire la révision : très novice alors en ce genre d'études, je le fis volontiers, mais sans démêler grand chose. J'ai relu depuis cette étude [on est en 1905, l'étude date de 1884], et je me fais un devoir de la déclarer, à tous les points de vue, parfaitement détestable : si par impossible, parmi mes lecteurs actuels, il s'en trouvait qui possédassent *l'Algérie traditionnelle*, je les prierais de prendre bonne note de cet aveu, que je leur fait en toute franchise.[1]

Cette critique acerbe est d'autant plus étonnant que Tiersot, après avoir collaboré à cet ouvrage avec Carnoy et Certeux, était aussi leur collaborateur à la *Revue des traditions populaires* et avait reçu maints compliments de leur part[2]. On peut même se dire que Tiersot doit une part de sa position à la bienveillance d'Alphonse de Certeux. Pourquoi cette âpreté de ton ? Il est loisible d'imaginer des querelles de personnes, mais il ne faut pas perdre de vue le contentieux de fond qui tient à la manière particulière que chacun a d'envisager la tradition exotique. Que reproche Tiersot à la démarche de Salvador-Daniel ?

> Pour les recueils purement musicaux de Salvador-Daniel, ils n'ont même pas l'avantage de donner l'impression de la couleur locale. Sans doute chacune de ces mélodies arabes est précédée d'un nom de mode, jamais le même, mais toujours d'aspect rébarbatif, ce qui n'empêche pas que toutes (peut-être un peu par la faute des plats d'accompagnement de piano que l'auteur leur a ajoutés) soient enfermées dans un inexorable dilemme qui ne les laisse sortir du majeur que pour les faire entre dans le mineur, ou inversement.[3]

Ici encore, c'est pour offense à l'authenticité que Tiersot condamne un musicien. Car en effet, les corpus auxquels il fait référence, les *Chansons arabes* arrangées par Salvador-Daniel, sont des projets esthétiques ; Farmer dit que ce n'est pas « *Salvador as the antiquary* », mais « *Salvador the musician* » qui s'y révèle dans ces arrangements[4]. On se souvient que Salvador-Daniel s'était accoutumé à la musique algérienne en jouant avec des musiciens algériens, et il n'est pas surprenant qu'au delà du service scientifique rendu par Salvador-Daniel à la

[1] Tiersot, 1905, *op. cit.*, pp.105-106
[2] Carnoy et Certeux avait, avec gratitude, qualifié Tiersot de « jeune historien de la musique tout plein d'avenir ». Carnoy et Certeux, 1884, *op. cit.*, p. 251
[3] Tiersot, 1905,, *op. cit.*, p. 106
[4] Farmer, 1914, *op. cit.*, p.13

musicographie, il y avait chez cet interprète de formation une ambition artistique. Cependant, aux yeux de Tiersot, cela n'est pas recevable. Ce qui d'ailleurs amène notre musicographe du Conservatoire à égratigner même son formateur, Bourgault-Ducoudray. Tiersot écrit que les *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* de Bourgault-Ducoudraysont sont de quelque utilité, rendant de vieux airs plus « vivants ». Mais selon Tiersot, il est regrettable que « l'éminent historien » n'ait pas apporté des transcriptions de musique orientale[1]. Tiersot ne se satisfait pas des morceaux harmonisés pour violon et piano contenus dans le recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Il y a là un malentendu : Bourgault-Ducoudray s'inscrivant dans une démarche artistique n'envisage pas ces pièces comme de simples objets de musée. La dimension artistique de sa démarche est d'ailleurs avérée par ses contemporains ; Madame de Saint-Marceaux, qui qualifie Bourgault-Ducoudray de compositeur, évoque ainsi un concert ou furent jouées ses œuvres[2]. Par ailleurs, Tiersot ne considère pas que la musique grecque soit une manifestation de l'Orient. Quand Bourgault-Ducoudray titre un recueil musique « de Grèce et d'Orient », il induit justement le caractère oriental de la musique grecque. Mais cela ne convainc pas Tiersot, qui demande de *vraies* chansons d'Orient – ou des chansons du *vrai* Orient.

Ainsi, il se joue dans le milieu des études sur les musiques traditionnelles et populaires un bras de fer entre les ethnographes dévoués au respect des règles de la discipline, mettant l'accent sur l'importance de la pureté des spécimens et la clarté des catégories, et les esthètes, qui mêlent à leur recherche sur les traditions populaires une ambition artistique d'avant-garde, dont les tons nationalistes sont à souligner. À ce propos, rappelons que le tournant du XXe siècle voit l'avant-garde musicale parisienne s'illustrer sur la scène internationale comme un milieu de renouvellement de la musique[3]. Or, ce renouvellement passe largement par la sollicitation des couleurs « d'outre-mer », à l'instar des recommandations de Bourgault-Ducoudray et de la démarche d'un Debussy ou d'une Armande de Polignac[4].

---

[1] Tiersot, 1905, *op. cit*., pp.106-107

[2]Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894-1927*, Myriam Chimènes (éd.), Paris, Fayard, 2007, p. 498 et p. 1098.

[3] Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997, pp. 172-176

[4] Voir à ce sujet, Malcolm Theoleyre, « Au-delà de l'orientalisme : exotisme musical et émergence d'une proto-ethnomusicologie », mémoire de recherche en histoire, sous la direction du Pr. Jean-François Sirinelli, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 2010.

c. L'horizon idéologique ouvert des discours sur la musique « arabe » d'algérie.

Ainsi, nous avons vu dans ce chapitre que la première bibliographie portant sur la musique algérienne a été constituée dans un contexte connecté et transdisciplinaire. Il faut insister sur ce terme car les observateurs algérois n'ont jamais cessé de pondérer leurs remarques à la lumière d'un savoir orientaliste construit en collaboration entre Paris et Alger, au sein d'institutions telles la Société asiatique, la Société historique algérienne et son organe de presse la Revue africaine. Si, d'un côté, le biais historiciste inspiré de certains écrits orientalistes mène quelques musicographes à voir dans la musique arabe un état de décadence causé par des déterminants raciaux, le projet de sauvegarde des musiques exotiques procède, chez d'autres, de l'œuvre « d'exploration » – pour reprendre le terme de Paul Sébillot – des traditions populaires, en particulier nationales.

Quoi qu'il en soit, au cours de cette deuxième moitié de XIXe siècle, la dimension raciologique de la catégorie « arabe », introduite dans le monde musical par Fétis, est secouée par la réalité du terrain ethnographique. Non seulement la spécificité de la musique maghrébine apparait de manière irréfutable, du fait de son diatonisme en particulier, mais en plus, l'idée que les formes musicales circulent d'une région et d'un peuple à l'autre s'affermit. L'approche de Salvador-Daniel, successivement attaqué par Fétis et Tiersot, n'est donc plus isolée. Chez d'autres musicographes, comme Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, l'écoute de la musique « orientale » apparaît comme pouvant être plus qu'une simple œuvre de recensement. Aux yeux de certains musiciens, la musique arabe peut nourrir les formes musicales nouvelles, propre à faire émerger une école française et façonner une nouvelle expérience esthétique de la nation.

Certes, cet état de fait, qui se situe dans des sphères assez distantes du quotidien algérois, ne nous permet pas de préjuger de la manière dont les acteurs locaux vivent le contact avec les musiques des autres au jour le jour – cette plongée dans la matérialité urbaine des musiques d'Alger sera le sujet de ce prochain chapitre –, mais il était important de faire état de ce prérequis à l'étude des rapports musicaux à Alger au XXe siècle : aucune théorie établie ne gouverne la compréhension savante de la musique « arabe » d'Algérie ; il n'y a pas, en la matière, d'orientalisme hégémonique qui pèserait sur les acteurs algérois et les pistes du contact et de l'emprunt sont plus que jamais ouvertes.

Chapitre II – Les sociétés de musique indigène dans le mouvement associatif européen.

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que la musicographie du XIXe n'était pas parvenue à offrir une qualification homogène de la musique indigène d'Algérie. Et l'on pourrait rétorquer qu'il faut attribuer cela à l'absence presque totale de voix indigènes dans le débat transméditerranéen à propos des musiques d'Algérie, si ce n'est par le truchement d'auteurs européens. Cependant, à Alger, un discours sur la musique « arabe » articulé par les indigènes, eux-mêmes – juifs ou musulmans – se fait jour au tournant du XXe siècle et a beaucoup attiré l'attention des musicologues et des historiens – en particulier la figure tutélaire que constitue le musicographe Edmond Nathan Yafil[1] – parce qu'il marquerait, pour certains, un temps de cristallisation de la personnalité algérienne autour de la musique dite « andalouse ».

Ce discours passe avant tout par une pratique, l'association, or l'analyse du phénomène associatif souffre d'une application systématique des topoï de la résistance culturelle et du processus nationaliste : « C'est dans ce pays [l'Algérie] le plus touché par l'opression coloniale, explique Mahmoud Guettat, que des sociétés musicales ou des associations d'amateurs de musique voués à la sauvegarde du patrimoine musical ont proliféré »[2]. Le tissu associatif devient, chez de nombreux auteurs le lieu de la conservation, de l'affirmation identitaire et de la résistance à l'intrusion sociale et culturelle du colonialisme[3]. Pour Nadia Bouzar-Kasbadji, l'essor de ces sociétés, en particulier dans les années 1930, est le terreau d'une « prise de conscience nationaliste »[4]. De la même manière que l'on attribue à l'association des Oulémas ou à l'Étoile

[1] Glasser, 2012, *op. cit.*, pp. 671-672

[2] Mahmoud Guettat, *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du maghreb*, Paris/Montréal, El-Ouns/Fleurs Sociales, 200, p.230

[3] Marouf, 2012, op. cit., p.420 ;

[4] Selon l'idée force qui guide la première partie de l'ouvrage de Nadya Bouzar-Kasbadji, la Moutribia accompagne et devient le marqueur culturel du « nationalisme embryonnaire [qui] conduisait l'élite algérienne à se coaliser dans une perspective d'affirmation de la personnalité arabo-musulmane et de mutualité ». Cf. Bouzar-Kasbadji, Nadya, L'émergence artistique algérienne au XXe siècle. Contribution de la musique et du théâtre algérois à la reconnaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste, Alger, Office des publications universitaires, 1988, pp. 56-60.

nord-africaine un rôle phare dans le développement du nationalisme algérien[1], les associations musicales sont souvent traitées comme la contribution significative des musiciens à ce mouvement. Ces initiatives sont perçues comme des actes tactiques : à la manière des subaltern studies, on y voit un réemploi de l'outil du colonisateur pour mieux affronter le colonialisme. Ainsi, par exemple, le propos de Nadya Bouzar-Kasbadji entre quelque peu en résonance avec celui de Dipesh Chakrabati. La première affirme que l'intégration de la Moutribia dans ce que l'auteur appelle « les brillantes sphères para-politiques » – « officiellement culturelles » ajoute-t-elle – constitue une « véritable victoire politique », tandis que Chakrabarty souligne qu'au Bangladesh les réformistes de la fin du XIXe siècle se constituent en associations et manipulent l'outillage sémantique britannique de sorte qu'ils donnent naissance à une sphère publique, terreau de la pensée nationaliste[2].

Cependant, il nous semble que le modèle subalterniste exposé par Chakrabarty s'applique difficilement au monde des sociétés musicales algéroises. L'« agency » des musiciens algériens ne semble pas généralement orientée vers la constitution d'un discours nationaliste, d'autant que, loin d'être des « subalterns », une large partie des animateurs de ces sociétés sont issus de l'élite indigène. De plus, l'affirmation de Mourad Yelles selon laquelle « on peut constater la mobilisation unanime de cette catégorie d'acteurs culturels dans le cadre de la résistance à l'hégémonie colonialiste »[3], revient à inscrire injustement les sociétés de musique indigène dans une relation dichotomique avec le monde français. Or à Alger, la constitution du tissu associatif indigène doit être attribuée au mouvement jeune-algérien : dans l'esprit de cette élite « franco-musulmane », l'association, y compris musicale, doit être un levier d'intégration sociale et politique. À la faveur de cet esprit et par la force des réseaux tissés au sein et autour du mouvement associatif musical florissant de la ville d'Alger, indigènes et européens se côtoient dans le cadre des sociabilités inter-associatives.

---

[1] Ce que Mahfoud Kaddache qualifie de source spirituelle et prolétarienne du nationalisme Algérien. Kaddache Mahfoud, *Histoire du nationalisme algérien*. Tome I, 1919-1939, Alger et Paris, EDIF 2000 et Paris-méditerranée, 2003, p. 317

[2]Bouzar-Kasbadji, 1988, op. cit., p.58 ; Chakrabarty, Dipesh, « The Difference-Deferral of a colonial Modernity », in Cooper, F. et Stoler A. L. (dir.), Tensions of Empire. Colonial cultures in a bourgeois world, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1997, p.386

[3]Yelles, Mourad, Cultures et métissages en Algérie. La racine et la trace, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 344

Aussi, sommes-nous opposés à l'idée selon laquelle les animateurs de ces sociétés sont des « militants de la cause nationale »[1] et nous tâcherons de montrer que le milieu associatif est, à l'inverse, marqué par une aspiration à l'œcuménisme et à l'entrée dans la vie municipale. Celle-ci est cohérente avec l'esprit démocratique qui gouverne la loi de 1901[2] : le format de l'association, le profil de ses animateurs, les pratiques qui en sont caractéristiques et les relations inter-sociétaires reflètent et confirment une aspiration à l'intégration culturelle. Sur le plan sociologique, l'association musicale est bien moins le lieu de la création d'une identité nationaliste qu'un vecteur de rapprochement intercommunautaire.

.

[1] Ibid., p. 344

[2] Gilles Le Béguec, « Le moment 1901 », in Claire Andrieu, Gilles Le Béguec, Danielle Tartakowsky, Associations et champ politique. La loi de 1901 à l'épreuve du siècle, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 68

I. 1901 : l'an I de la musique algérienne.

L'importance du phénomène associatif dans « l'émergence » de la musique algérienne est souvent soulignée. L'ouvrage de Nadya Bouzar-Kasbadji en fait état, mais c'est de manière plus spécifique le sujet de la thèse de Mohamed Guessal, *Les associations de musique classique maghrébine en Algérie. Histoire et répertoire*. Dans son ouvrage M. Guessal rappelle que les associations ont eu un rôle essentiel dans le développement et la diffusion de la pratique musicale de ce qu'il appelle le « répertoire classique ». La principale raison de ces initiatives associatives écrit M. Guessal, est de répondre à l'état de décadence dont serait victime la musique indigène ; état de décadence souligné par les musicologues français, en particulier Jules Rouanet[1].

De fait, Edmond Yafil, le fondateur de la première société de musique indigène à Alger, *El Moutribia*, est un proche de Jules Rouanet. Yafil, indigène israélite[2], reprend à son compte la rhétorique du déclin quand il fonde la *Moutribia*, en fixant pour but à cette association de « sauver de l'oubli » la musique arabe. Ainsi, les discussions autour de la *Moutribia* tendent à s'intéresser essentiellement à la signification tantôt musicologique, tantôt politique, de cette œuvre de conservation. Parfois, les analystes endossent même la prophétie décliniste, relayés par les musicographes français depuis les années 1860[3].Or, se concentrer sur les objectifs proprement musicaux de la société tend à masquer la signification intrinsèque de l'acte associatif ; se focaliser sur la question du *but* de l'association, tend à faire oublier que l'association est un but en soi.

Nous voudrions, à cet effet, oublier un instant que nous parlons de musique et nous intéresser au contexte de la création de la *Moutribia* : un début du siècle marqué par l'essor

[1]Mohamed, Guessal, *Les associations de musique classique maghrébine en Algérie. Histoire et répertoire.* Thèse de doctorat, Histoire de la musique, Paris , Université Paris IV, 2000. p. 42
[2] Nadya Bouzar Kasbadji le considère comme étant le précurseur de "émergence artistique algérienne". Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit*., pp. 39-55
[3] *Cf. supra*, Chapitre 1

soudain des initiatives associatives indigènes et franco-indigènes de tous genres. Charles-Robert Ageron y voit l'entrée sur la scène publique des « évolués »[1].

> L'explication de cette mutation brusque de l'Algérie musulmane parait aisée aux hommes politiques de temps : l'école française a fait lever une génération d'évolués et le libéralisme de Jonnart – le « grand proconsul » – a laissé les cercles jeunes algériens se multiplier. De fait, les associations, les amicales d'anciens élèves des écoles franco-indigènes ont fleuri, nombreuses, depuis 1903, et ont été autant de pépinières de Jeunes-Algériens.
>
> [...] Bref, on a l'impression d'un mouvement intense d'éducation et d'un réveil des élites.[2]

Il semble difficile dans ce contexte de dissocier l'émergence d'associations musicales de cette tendance générale, de sorte qu'il est nécessaire d'appliquer un prisme social et politique au mouvement associatif musical. À ce titre, il faut solliciter les travaux d'Omar Carlier qui donnent une importance particulière aux associations en tant que lieu de sociabilité, indépendamment des buts spécifiques de chacune.

> En reprenant à son compte, en incorporant à son mode de vie, ses principes d'excellence, ses ambitions de réalisation sociale, ses occasions d'investissement, les activités musicales et sportives, les actions caritatives et philanthropiques, les revendications économiques, les préoccupations éthiques et intellectuelles dont la société européenne lui fournit pour une large part à la fois l'exemple et l'occasion, la population algérienne accède, au tournant du siècle, à un nouveau type de rapport à elle-même. À un rapport dont elle avait perdu l'usage sinon le souvenir, depuis la "conquête" et la dissolution des "corporations" : l'auto-organisation, mieux l'autodéfinition citadine. À un rapport à soi qui est au principe d'une nouvelle conscience collective, celle de l' « algériannité », comme unité spécifique du monde social, comme dimension propre au lien communautaire. En dépit du contrôle administratif et, dans une certaine mesure à cause de lui, elle retrouve une maîtrise de soi étayée par un support et un substrat matériels, une

[1]Ageron, Charles-Robert, « Le mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », *in* Charles-Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005, p. 112
[2] *Ibid.*, p. 133

> activité intellectuelle et organique, des moyens financiers, un espace de reconnaissance et de valorisation distincts des cadres intangibles de la mosquée, de la corporation.[1]

Omar Carlier entend donc démontrer la force de l'institution associative, non pas nécessairement dans sa capacité à réaliser l'objectif spécifique qu'elle s'est fixé, mais en sa qualité de créatrice de lien social : le premier but que remplit n'importe quelle association indigène est celui de faire exister le groupe. À ce titre, Omar Carlier souligne le caractère significatif de cette année 1901 en écrivant que :

> L'association est, en effet, cette structure juridique codifiée de manière beaucoup plus libérale dans l'espace français lui-même depuis la loi de 1901, qui permet de réorganiser un autre soi, en dehors de l'État et en face de lui, dans l'énergie retrouvée d'un groupe solidaire et autonome.[2]

C'est en partant de ce principe selon lequel créer une association est significatif en soi que nous allons tâcher d'approfondir la question de l'émergence des premières sociétés de musique indigène et leur signification sociale et politique.

Les trois associations musicales des années 1910 et du début des années 1920 dont le centre d'archives de la Wilaya d'Alger a conservé la trace administrative – la *Moutribia*, La Nouba de l'Avant-garde et *l'Ifrikia Club* – reflètent l'idéologie « assimilationniste »[3] du premier quart du XXe siècle, dont la musique devient le levier. Les animateurs de ces trois sociétés de musique indigène, israélites, « arabophiles » ou « évolués », se conforment à « l'idée sociale »

---

[1] Omar Carlier, *Entre nation et jihad. Histoire sociale des radicalismes algériens*, Paris, Presses de Sciences Po, 1995, p. 151

[2] *Ibid.*, p. 151

[3] La définition de ce terme est délicate tant il est polysémique et sujet à des inflexions sémantiques selon les contextes successifs. Appartenant d'abord au registre politique, sa facette culturelle est centrale. En effet, l'assimilationnisme est une idéologie d'origine française qui postule la possibilité donnée aux indigènes de rejoindre la communauté des citoyens français – la naturalisation – à condition d'adopter le modèle culturel relatif à l'exercice de cette citoyenneté : la civilisation, *i.e.* l'abandon du « régime » juridique islamique. Voir Guy Pervillé, « Le rôle des intellectuels musulmans algériens de formation française dans l'évolution politique de l'Algérie, 1908-1962 », *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, seizième série, 82e année, n°3, 1983, pp. 18-26

dont nous avons parlé. Leur initiative associative est indissociable d'une œuvre d'intégration des indigènes au monde « français ».

1. « L'idée sociale » situe les sociétés de musique indigène dans l'univers des « musiques populaires ».

Au tournant du XXe siècle, le mouvement de « musique populaire » se déploie à Alger, à travers une foule d'associations musicales, qui se fédèrent en 1933 sous la bannière de l'Institut nord-africain de musique populaire[1]. Dans le cas présent le vocable ne désigne par les musique « rurales » ou traditionnelles » au sens ou l'entendent les folkloristes. Catégorie ambigüe, il arrive que « musique populaire » soit employée pour caractériser l'objectif social qui accompagne parfois l'éducation et la pratique musicales. En effet, au tournant du XXe siècle, cette catégorie est souvent appliquée aux sociétés musicales françaises – fanfares, orphéons, écoles du soir –, indépendamment des répertoires qu'elles exécutent. On pourra reprendre les temres d'un des initiateurs du mouvement des « concerts populaire », Jules Pasdeloup : « cette idée généreuse de faire pénétrer dans toutes les classes de la société […] le goût et l'amour de la grande musique [2]». En cela, la notion de « musique populaire » s'approche de celle d'« éducation populaire ». Cette dernière, bien qu'elle ne soit pas formulée comme telle, caractérise l'esprit présidant à l'acte associatif : pour reprendre les termes de Léon Bourgeois, en 1896, « il s'agit de préparer l'initiation du jeune citoyen à une vie supérieure à la vie personnelle, supérieure à la vie égoïste ; il s'agit de les élever à la vie civique, à la vie sociale en un mot […] l'association n'est pas seulement productrice, elle est éducatrice[3] ». Aussi, « musique populaire », comprise dans ce sens, est un terme du registre politique, qui se distingue de la définition musicographique en envisageant la pratique musicale au prisme du rôle social dont elle est investie par le mouvement associatif.

---

[1] Déclaration de la fondation de l'Institut nord-africain de musique populaire en date du 8 juillet 1933. AWA [1Z118/2083]

[2] Jules Pasdeloup, cité dans Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 496

[3] Léon Bourgeois cité dans Jean-Michel Ducomte, Jean-Paul Martin, Joël Roman, *Anthologie de l'éducation populaire*, Toulouse, Privat, 2013, p. 80

En France, au XIXe siècle, explique Sophie-Anne Leterrier, émergent des velléités de créer des canaux de transmission de la culture musicale « savante » au plus grand nombre ; à la faveur du Romantisme, d'abord, puis de l'idéal démocratique porté par la république[1]. Parmi les facteurs de démocratisation du répertoire « savant », au XIXe siècle, on compte par exemple la fondation d'écoles gratuites par les saint-simoniens[2], les progrès techniques réalisés dans les domaines de l'édition, de la reproduction mécanique[3] ou encore de la fabrication d'instruments meilleur marché[4], et peut-être de manière plus emblématique l'enseignement mutuel et l'avènement du mouvement orphéonique dont l'histoire « est étroitement mêlée à celle du réseau associatif et à la volonté de quelques hommes de confier l'exécution de la 'grande musique' au peuple tout entier »[5]. Ainsi grâce à ces canaux de transmission, le répertoire dit « savant » est partagé. Par conséquent le caractère populaire ou non de la musique ne dépend pas de la nature du répertoire mais du cadre de production et du profil des interprètes puisque, que l'on soit du peuple ou de l'élite, on chante du Berlioz et du Mozart.

Or, les associations de musique indigène « savante »[6], dite aujourd'hui « andalouse », qui émergent à partir des années 1910, s'intègrent pleinement dans ce mouvement. Ici, comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas de caractériser les contours du répertoire – discussion que nous développerons dans le quatrième chapitre –, mais de mettre en lumière l'objectif social – et politique par extension – de ces sociétées. Nous nous inscrirons dans le sillage d'Omar Carlier[7] pour montrer que, avec la loi de 1901, le caractère militant de l'acte associatif est amplifié et l'esprit qui y préside est politique, indépendanment des buts déclarés, qu'ils soient de bienveillance, musicaux, sportifs, littéraires, etc. Nous ajouterons que, dans les années 1900 et

---

[1] Ainsi, Sophie-Anne Leterrier explique que « [t]andis que la professionnalisation des musiciens et le désir de distinction du public bourgeois poussaient à la séparation des répertoires et des pratiques, l'utopie romantique du début du siècle et les volontés démocratiques de la république favorisèrent beaucoup leur homogénéisation. », dans Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du «peuple» au 'public' », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, pp.89-103, p. 94

[2] *Ibid.*, p. 94

[3] *Ibid.*, p. 96-97

[4] *Ibid.*, p. 96

[5] *Ibid.*, p. 95

[6] C'est ainsi que Nadya Bouzar-Kasbadji qualifie la musique citadine algéroise pratiquée en particulier par la *Moutribia*. *Cf.* Bouzar-Kasbadji, 1988.

[7] Omar Carlier, « Médina et modernité : l'émergence d'une société civile « musulmane » à Alger dans l'entre-deux-guerres », *Pierre Robert Baduel, Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain*, Tunis/Paris, IRMC/Karthala, 2009, pp. 199-227

1910, le mot d'ordre des fondateurs de ces sociétés de musique indigène est, avant tout, la quête d'intégration à une citoyenneté égale.

a. La teneur politique des associations 1901

Si l'on suit Gilles Le Béguec sur la question de l'importance de la date de 1901, et la différence entre une société fondée en 1912 et une société fondée en 1880, il semble que la loi en elle-même ait moins d'importance que le contexte idéologique qui la porte : c'est la période 1893-1906 qui fait de 1901 un « temps fort »[1]. En particulier, G. Le Béguec attribue l'importance de la loi 1901 à « l'intérêt réel, d'ordre idéologique ou d'ordre purement intellectuel, pour l'épanouissement des associations susceptibles de garantir la cohésion sociale et de frayer la voie à de nouvelles solidarités » [2], émanant des responsables politiques – ou d'acteurs « manœuvrant sur les marges de l'univers politique »[3] – qui s'investissent dans le champ associatif. Il mentionne par exemple le rôle des « publicistes », ce qui nous rappelle que le musicographe Jules Rouanet, « publiciste » lui-même, investi dans le mouvement syndical en faveur de l'agriculture coloniale[4], était célèbre pour son activité associative. Celle-ci, dont les objectifs n'étaient pas politiques à proprement dit, faisait néanmoins écho à des éléments d'idéologie politique relatifs à « l'idée sociale »[5]. En effet, en parallèle de son activité militante, Rouanet était président du Petit athénée[6]. Cette société fondée autour de l'hiver 1898-1899[7] a pour but de « vulgariser la littérature artistique, scientifique et sociale »[8] et consiste essentiellement en une bibliothèque accessible aux adhérents et dont les ouvrages « [intéressent] plus spécialement l'instruction et l'enseignement techniques que les adhérents n'auront pu recevoir dans les écoles

---

[1] Gilles Le Béguec, 2001, *op. cit.*, p. 68.
[2] *Ibid.*, p. 68
[3] *Ibid.*, p. 68
[4] Jules Rouanet, « Le Journal des Colons ! », *in Le Journal des colons, revue populaire d'agriculture pratique de l'Algérie et de la Tunisie*, première année, n°1, 29 janvier 1899, p. 1
[5] Jean-Marie Mignon, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La découverte, 2007, p. 13
[6] *Cf. Bulletin de la Société de géographie d'Alger et d'Afrique du Nord*, huitième année, 1903, p.xxii
[7] *Cf.* Gardon, "Demande de subvention en faveur de la Société « Le Petit Athénée », in *Annexe* au *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 5 février 1899, pp. 760-761
[8] *Ibid.*, p. 760

primaires qu'ils ont fréquentés »[1]. Les fondateurs endossent une véritable démarche d'éducation populaire[2] : ces derniers en appellent aux subventions de la municipalité car, « [a]fin de rendre les adhésions plus accessibles aux travailleurs de l'outil qu'ils comptent particulièrement stimuler, les fondateurs du 'Petit Athénée' ont résolu de ramener les cotisations à un chiffre très minime », et entendent assurer une mission pédagogique avec « des conférences [...] assurées par leur soins, afin de donner plus d'attrait au développement du goût de l'instruction qu'ils veulent répandre parmi la jeunesse »[3]. Ce constat est d'ailleurs l'occasion de nous appuyer sur les écrits de Jean-Marie Mignon et de dire que les initiatives d'éducation populaire remontent à une période antérieure au terme lui-même. Nous pouvons affirmer sans grand risque que le développement des sociétés à projet éducatif et démocratique, comme le Petit Athénée, sont une manifestation de l'antériorité de l'éducation populaire à sa formulation contemporaine : le Petit Athénée s'insère dans cette période de "l'instruction populaire" relayée par un Alain ou un Péguy et par laquelle il s'agit d'établir une connexion entre le monde de l'élite intellectuelle et sociale et le monde ouvrier. C'est aussi l'avènement d'une nouvelle génération de « l'idée sociale », plus laïque et plus républicaine[4]. En ce sens, l'initiative du publiciste algérois est une manifestation de cette période décrite par Gilles Le Béguec, à laquelle la loi de 1901 doit son esprit et sa réputation. Dans le *Dictionnaire des orientalistes de langue française* Caroline Ledru insiste plutôt sur l'identité musicale de Rouanet, ne mentionnant sa présence au Petit Athénée qu'en tant que « directeur de l'école de musique » en 1905, oubliant sa qualité de président de la société depuis plusieurs années. Notons à ce titre que Rouanet est nommé Officier de l'académie dès le printemps 1902 en reconnaissance de ses qualités de « publiciste, président du Petit Athénée, membre de diverses sociétés savantes »[5].En somme, nous voudrions souligner que l'activité musicale de Rouanet au Petit Athénée n'est que la manifestation d'une motivation plus large et

[1] *Ibid.*, p. 761
[2] Bien que le terme éducation populaire
[3] *Ibid.*, p. 761
[4] Mignon, 2007, *op. cit.*, p. 13
[5] *Journal Officiel*, 6 juin 1902, p. 3890. Rouanet bénéficie ici d'une évolution de cette récompense au XIXe siècle : les distinctions d'Officier d'académie et d'Officier de l'instruction publique se sont élargies à un nombre croissant de domaines savants et éducatifs, excédant le simple champ de l'enseignement publique. Ainsi, en vertu des articles 5, 6 et 7 du Décret relatif aux Titres honorifiques d'officier d'académie et d'officier de l'instruction publique du 24 décembre 1885, les distinctions honorifiques peuvent être attribuées aux « membres de sociétés savantes », « aux littérateurs et aux savants recommandés par leurs ouvrages ou par des services rendu à l'enseignement » et plus généralement « aux personnes qui auraient bien mérité de l'instruction publique [...] par le concours efficace qu'elles auraient prêté au développement de l'enseignement, à tous ses degrés et sous toutes ses formes ». *Bulletin des lois de la République française*, partie principale, série 12, tome 32, n° 994, p. 136

plus constante au cours de sa vie : celle d'animer la société civile à travers l'acte associatif en particulier. En tout état de cause, la mission « d'éducation populaire » qu'incarne le petit Athénée est au cœur de l'activité de Rouanet lorsqu'il rencontre Edmond Yafil et Laho Seror.

b. Les sociétés de musique de Yafil et Seror

En quoi le cas particulier de Rouanet est-il significatif pour l'étude des sociétés de musique indigène? Il s'agit de sa proximité avec Laho Seror et Edmond Nathan Yafil. Cette proximité pourrait expliquer l'initiative associative de ce dernier qui fonde la *Moutribia*, première société de musique « arabe ».

Edmond Nathan Yafil, Laho Seror – tous deux algérois israélites – et Jules Rouanet ont œuvré ensemble, pour la transcription d'un certain nombre des pièces du répertoire indigène. On ne sait pas dans quelles conditions ces trois hommes ont fait connaissance, mais il est intéressant de constater que l'engagement de Rouanet au Petit Athénée, l'ayant amené à s'occuper de musique, est concomitante de ses débuts en musicographie. Elle s'ouvre au Congrès des orientalistes de 1905, à l'occasion duquel Rouanet rend hommage à Edmond Yafil et se fait accompagner par un groupe de musiciens parmi lesquels il nomme Laho Seror chef d'orchestre[1]. À la suite de cette première collaboration, les trois hommes s'engagent dans la transcription et la publication de plusieurs pièces du répertoire indigène de Seror et Yafil dans une série de fascicules intitulés *Répertoire de chansons arabes et maures*[2]. Au vu de leur proximité, il ne fait aucun doute que Yafil et Seror ont connaissance de l'engagement associatif de Rouanet et ils mesurent certainement la dimension militante de ces initiatives culturelles. Cela se confirme quand, à la suite de cette année 1905, Yafil et Rouanet animent ensemble un orchestre nommé *El-Moutribia* en parallèle avec une école de musique « arabe »[3]. On a toutes les raisons de croire que cet orchestre, loin d'être un cénacle de savants, est nombreux et déjà très populaire avant

[1] Jules Rouanet, « La musique arabe », *Bulletin de la Société de géographie*, 9e année, 2e trimestre, 1905, pp. 327-328
[2] La Bibliothèque nationale de France en répertorie jusqu'à 28 numéros publiés entre 1904 et 1925
[3] Jonathan Glasser, « Edmond Yafil and Andalusi musical revival in early 20th-century Algeria », *International Journal of Middle East Studies*, n°44, 2012, pp. 671-692, p. 680

qu'il ne soit constitué en association en 1912[1] ; le concert d'inauguration en témoigne : « [le] spacieux salon de l'Hôtel Excelsior était archi-comble ; plus de 600 invités, parmi lesquels de très nombreuses dames et jeunes-filles, avaient répondu à l'appel des 120 membres de la société »[2]. On ne peut s'empêcher de penser que la popularité acquise par l'orchestre de la *Moutribia* au cours des années précédentes, qui se manifeste à l'occasion de cette inauguration, est le fruit d'une approche démocratique de la diffusion de la musique et du savoir musical – en témoigne le nombre de 120 membres ! En ce sens, l'activité de la *Moutribia* avant 1912 – qui semble avoir parfois été qualifié d'*orchestre Rouanet et Yafil*[3] – fait écho à l'œuvre « d'éducation populaire » de Rouanet au Petit Athénée.

De plus, au-delà du contact avec le publiciste Rouanet, Yafil et Seror sont témoins de la fondation de sociétés musicales algéroises majeures. C'est le cas de la Lyre algérienne, société chorale ancienne qui se constitue en association en 1908, se fixant comme but de « réunir des jeunes gens sérieux pour faire de la bonne et saine musique, et donner des concerts dans notre local et sur les places de la ville d'Alger »[4]. L'importance de cette société réside dans la création sous son patronage de l'École gratuite de musique d'Alger[5], qui se dote de la capacité juridique en 1910[6]. Cette « institution qui a pour but l'enseignement absolument gratuit [*sic.*] de la musique vocale et instrumentale »[7], se targuait d'accueillir 200 élèves, déjà en 1907[8]. On peut également citer l'association Le Plectre algérois, fondée en 1906, « estudiantina constituée dans le but de grouper des instruments à cordes et pouvoir ainsi cultiver l'art musical, et donner au besoin des leçons aux jeunes gens pour en faire de bons membres exécutants »[9], dont la cotisation mensuelle est de 1 fr. [10]. On pourrait ajouter la déclaration de l'Africaine de Mustapha

[1] Satuts de 1912 de l'association *El-Moutribia*. Archives de la Wilaya d'Alger, [1Z6/420].
[2] « Les fêtes d'hier », *L'Écho d'Alger*, première année, n°219, 20 octobre 1912, n.p.
[3] Les frères Hachelaf relèvent en effet un disque gramophone datant de 1910 signé « orchestre Rouanet et Yafil » : A. et M.-E. Hachlef, 1993, *op. cit.*, p. 288. Notre attention a été attirée sur cette occurrence par la thèse de J. Glasser : Glasser, 2008, *op. cit.*, p. 170
[4] Lettre adressée par la société La Lyre algérienne au préfet du département d'Alger, datée du 27 décembre 1908. Archives de la Wilaya d'Alger [1C97/239].
[5] Comme nous le verrons dans le chapitre 3, cette école de musique sera la base institutionnelle du conservatoire municipal d'Alger créé en 1925 et auquel Yafil sera nommé professeur de « musique arabe ».
[6] Statut de l'École gratuite de musique d'Alger approuvés le 27 décembre 1910. AWA [1Z4/347]
[7] Statut de l'École gratuite de musique d'Alger approuvés le 27 décembre 1910. AWA [1Z4/347]
[8] Lettre adressée par le commissaire central de police d'Alger au préfet du département d'Alger. AWA [1Z4/347]
[9] Lettre adressée par la société Le Plectre algérois au préfet du département d'Alger, datée du 27 juillet 1906. AWA [1Z94/112]
[10] Statut de la société Le Plectre algérois datés du 27 juillet 1906. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z94/112]

en 1909[1] et d'autres exemples équivalents, mais en résumé, il faut retenir que Yafil et Seror sont témoins de nombreuses initiatives associatives dans le domaine musical au tournant des années 1910. Yafil exprime d'ailleurs son projet avec les termes de la « musique populaire » en qualifiant son activité d'éducation d' « École gratuite de musique arabe d'Alger »[2]. Ce nom rappelle presque au mot près, « l'École gratuit de musique d'Alger » de la Lyre algérienne et laisse entendre que Yafil endosse le même objectif d'éducation populaire[3].

Enfin, en ce tournant des années 1910, le monde indigène est séduit à son tour par le potentiel politique et social de l'institution associative. Rappelons les propos de Charles-Robert Ageron : c'est en cette période qu'émerge une génération d'indigènes politisés, les « évolués »[4]. Leur engagement associatif, qui prend son essor, en cette période répond d'objectifs politiques. En cela, ces initiatives indigènes sont assimilables à celles des responsables associatifs français décrits par Gilles Le Béguec.

Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi Edmond Nathan Yafil et Laho Seror décident de fonder leurs associations respectives en 1912 et 1913. Le premier créera effectivement la *Moutribia*, déclarée au journal officiel le 31 juillet 1912. L'initiative du second – la fondation de l*'Andalousia* –, annoncée à *l'Écho d'Alger*, ne connait pas de suites administratives[5]. Les deux hommes étaient proches d'acteurs associatifs à une période où fonder une société était devenu un acte particulièrement significatif tant dans le monde européen que dans le monde indigène. Or, le relief indéniablement politique que prend l'association à cette époque, les aspirations démocratiques qu'elle porte et ses contours républicains sauraient-ils être étrangers aux initiatives de Yafil et Seror ? Nous ne le pensons pas : la mission éducative que se pose la *Moutribia* est incontestablement inspirée de cette « idée sociale ». Ainsi, au vu des conditions de genèse de la *Moutribia* il faut envisager l'initiative de Yafil comme étant plus

---

[1] « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 41e année, n°249, 14 septembre 1909, p. 9451

[2] Rappelons que la *Moutribia* est originellement conçue comme l'«Association amicale des anciens élèvesde l'École gratuite de musique arabe d'Alger». « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française*, 44e année, n°206, 31 juillet 1912, p. 6896

[3] Abdelmadjid Merdaci parle de « mimétisme scolaire » pour évoquer la création de l'association *Mouhibbi el Fenn*, a constantine en 1933 : « Musiques et musiciens de Constantine, Vol. 1 », Thèse de pour obtenir le grade de Docteur e Socilologie, sous la direction de Benjamin Stora, Paris, Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2002, p. 170

[4] *Cf. supra*, p. 94

[5] « El Andalousia », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.

qu'un emprunt tactique, faux-semblant d'intégration. La *Moutribia* ne porte-t-elle pas les marques de l'assimilation au monde européen ? Ou du moins, l'aspiration à celle-ci ?

2. Les débuts de la société *El-Moutribia*

On sait peu de choses sur Edmond Nathan Yafil avant son activité éditoriale et sa rencontre avec Rouanet. On retient essentiellement que c'était un musicien juif héritier de la tradition du maître Mohamed Ben Ali Sfindja (†1908). Le nom de Yafil émerge au milieu des années 1900, à l'occasion de la publication du *Recueil de chants et de mélodies de la tradition d'Andalousie* (*Majmou' al-aghânî wa alhân min kalâm al-andalous*), publié en 1904. Puis, en 1905 sa visibilité s'accroit à la faveur de sa collaboration avec Jules Rouanet. La brève description des activités de Yafil avant la création de l'association *El-Moutribia* (1912) annonce un trait essentiel du personnage : son remarquable degré d'intégration à l'univers musical européen.

La genèse de la *Moutribia* – son contexte de fondation ainsi que le profil particulier de son fondateur – témoigne d'enjeux qui dépassent largement la conservation du répertoire, *topos* des folkloristes repris dans la déclaration des buts de la société. Au-delà de l'œuvre déclarée de sauvegarde, les statuts, les acteurs et des pratiques de la *Moutribia* nous parlent du rôle social et politique de l'association. Or, cette société qui ouvre la période d'émergence d'un monde associatif musical indigène, offre un profil largement contraire à l'idée de « résistance culturelle ».

Avant de poursuivre, nous voudrions formuler trois mises en garde. D'abord, par précaution vis-à-vis du statut singulier des musiciens juifs et eu égard à leur héritage culturel précolonial, que nous qualifierons d'indigènes au même titre que les musulmans. Rappelons d'ailleurs que « musulmans » et « israélites » sont à la fois indigènes et français : bien qu'ils ne soient pas naturalisés, les musulmans d'Algérie sont tout de même français. Cela étant, nous n'oublions pas que le régime colonial à fixé sa propre définition du terme indigène, qui se réduit

à signifier « musulman français de nationalité non naturalisé »[1]. Ensuite, puisque nous n'avons pas encore résolu la question difficile des catégories, nous ne parlerons pas de « société de musique *andalouse* ». Nous ne parlerons pas non plus de « sociétés musicales indigènes », formule qui porte le risque de faire oublier que certains des membres sont européens. Nous emploierons généralement l'expression« sociétés de musique indigène ». Enfin, le lecteur ne doit pas perdre de vue que le propos a été élaboré à partir de listes de conseils d'administration. Ainsi, nous savons peu de choses de la foule des adhérents et, dans une large mesure, nous sommes contraints d'analyser les sociabilités et les pratiques de ces sociétés en fonction de leurs animateurs. Afin d'être sûrs de ne pas trahir *l'esprit* de ces associations en les réduisant au profil de leur dirigeants, nous exploiterons des documents divers en contrepoint. Dans ce chapitre, l'usage extensif de *l'Écho d'Alger* à partir du fonds de documents numérisé de la Bibliothèque nationale de France (BNF), est due aux gains d'efficacité remarquables fournis par la reconnaissance optique de caractères. Cette technologie informatique permet en effet d'identifier des mots isolés dans un corpus documentaire numérisé, quels que soient le volume de celui-ci et la rareté de l'occurrence du terme en question.

a. « Sauvegarde » et éducation populaire

Le 4 juillet 1912 les premiers statuts de la *Moutribia* ainsi que la liste de ses administrateurs sont adressés à la préfecture d'Alger[2]. Il s'agit de la première association de musique indigène d'Alger. En tant qu'objet d'archive, les statuts d'une association constituent bien plus qu'un simple document réglementaire. Le principe de *libre finalité* qu'introduit la loi de 1901[3], combiné à l'idéal social et démocratique qui entoure l'avènement de cette nouvelle génération d'associations[4]– comme l'illustre l'exemple du petit Athénée[5] – donnent au statut une nature proclamatoire, en particulier en ce qui concerne la description du *but* de l'association. Tandis que l'article 5 de la loi du 1er juillet 1901 dispose sobrement que toute déclaration

[1] *Cf.* introduction, p. 22
[2] Satuts de 1912 de l'association El-Moutribia, Archives de la Wilaya d'Alger, [1Z6/420].
[3] Bardout, *Jean-Claude, L'Histoire étonnante de la loi 1901*, Lyon, Juris, 2001, p.165
[4] *Ibid.*, p. 147
[5] *Cf. supra,* p. 99

d'association « fera connaître le titre et l'objet de l'association », la présentation des buts– généralement l'article II des statuts – tient lieu de véritable déclaration de principes. Ainsi, l'article II des statuts de l'association *El-Moutribia* dispose que:

> Elle a pour objet :
>
> I° De sauver de l'oubli les traditions de l'art musical arabe qui avait créé tant de chefs d'œuvres.
>
> 2° Permettre aux jeunes indigènes d'apprendre sans frais les chants arabes et maures et multiplier ainsi le nombre des chanteurs qui faiblissait tous les ans et menaçait le répertoire indigène de disparaitre.
>
> 3° Propager cette musique maure, si peu connue, en organisant périodiquement des concerts où les membres actifs de la dite Association se feraient entendre.
>
> 4° Organiser des excursions.[1]

Comme on peut le voir, les pistes thématiques qu'offre cet article sont nombreuses : l'usage de la catégorie employée par Rouanet – « musique arabe et maure » – et la peur de l'oubli de la tradition, un discours « patrimonial » en somme, sont les données qui ont retenu l'attention le plus souvent.

Il faut reconnaitre que la rhétorique de la sauvegarde entoure constamment l'activité de Yafil. L'initiative de Yafil est indissociable des propos de son collaborateur, Rouanet, au Congrès des orientalistes de 1905 : « à une échéance qui n'est pas très éloignée, tout ce passé musical de la race arabe se sera évanoui et les générations futures n'auront plus de spécimens d'un art qui eut sa splendeur et sa noblesse qui, autant que l'architecture, fut de son temps et de son milieu »[2]. Rouanet s'inscrit, semble-t-il, dans la tradition des ethnomusicologues-muséographes. À l'image de Tiersot, il conçoit mal les évolutions syncrétiques causées par « l'assimilation ». Or, quand Rouanet insiste sur l'assistance qui lui est apportée par Yafil, on est poussé à associer ce dernier à cette démarche muséographique :

---

[1] Satuts de 1912 de l'association El-Moutribia en date du 4 juillet 1912. Archives de la Wilaya d'Alger, [1Z6/420].
[2] *Ibid.*, pp. 327-328

> Je suis aidé dans ce travail par M. Edmond Yafil, un jeune Algérien qui professe une véritable passion pour la musique arabe, la connait admirablement et m'a mis avec beaucoup de zèle sur la voie, payant largement de sa personne et de ses deniers pour contribuer à exhumer ces monuments d'archéologie musicale et les fixer en belle lumière désormais acquis à l'histoire de l'art musulman."[1]

On comprend qu'il soit tentant de réduire *El-Moutribia* à cet esprit de patrimoine. Mis en écho avec le discours de Rouanet, les statuts de l'association de Yafil refléteraient bien une œuvre de protection des traditions d'un peuple. De là il n'y a qu'un pas à inscrire la *Moutribia* dans la tension qui opposerait le colonialisme et la culture nationale.

Pourtant, l'idée de « sauver de l'oubli les traditions de l'art musical arabe qui avait créé tant de chefs d'œuvres » exprimée dans les statuts de la *Moutribia* est loin d'être univoque : s'agit-il de fixer les formes dans une approche muséographique? S'agit-il de perpétuer les conditions d'une pratique? Ne s'agit-il pas de « rénovation »? terme employé pour décrire l'initiative de son collaborateur Seror[2]. De fait, Jonathan Glasser propose de lire la création de la *Moutribia* à la lumière des mouvements de renaissance – *revival* – qui animent le monde arabe à la fin du XIXe siècle[3]. Il invite à lire l'œuvre de Yafil au prisme des « traditions inventées » de Hobsbawm et Ranger – tout en en nuançant la pertinence – et des « communautés imaginées » de Benedict Anderson –, consolidant, un peu malgré une lecture de la *Moutribia* à la lumière du nationalisme algérien. Glasser emprunte l'idée directrice de Hobsbawm selon laquelle la continuité revendiquée par les promoteurs de la tradition est factice[4] : plutôt qu'une « résurrection » l'œuvre de Yafil consiste en « une variation subtile du mode et des réseaux de production et de consommation musicale »[5].

On voit donc les embuches qui se présentent à celui qui voudrait caractériser le but de la *Moutribia* en insistant sur la notion de sauvegarde. Pour éviter cet écueil, nous nous proposons

---

[1] *Ibid.*, p. 328
[2] « El Andalousia », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.
[3] Glasser, Jonathan, 2012, *op. cit.*, p. 671.
[4] Hobsbawm, Eric, « Inventing traditions », in Hobsbawm, Eric et Ranger Terence (dir.), *op. cit.*, p. 2
[5] « [A] fairly subtle shift in the mode and networks of musical production and consumption ». Glasser, *op. cit.*, 2012, pp. 672-673

de prendre les acteurs et leurs pratiques comme point d'entrée plutôt que de nous engager d'emblée sur le terrain discursif. Cela est doublement pertinent. Nous l'avons vu, le contexte d'émergence de la *Moutribia* est caractérisé par une conception sociale – voire politique – de l'association, prisée pour l'idéal démocratique qui la sous-tend et le potentiel qu'elle offre en matière de création et d'élargissement des champs de sociabilité, fonction utile à l'éducation populaire en particulier. À ce titre les cours « sans frais », les « concerts », les « excursions », l'adresse au « jeunes indigènes » ne sont ni les moyens pour une fin, ni des objectifs secondaires, mais bien l'essence constitutive du projet de Yafil.

D'autre part, ces objectifs sociaux peuvent tout à fait être incarnés. Les documents administratifs qui nous restent de la vie associative de la *Moutribia* offrent de nombreuses informations relatives aux animateurs de cette société : nom et fonction dans le bureau, adresse, profession. En décryptant les profils des hommes qui on fait la *Moutribia*, nous pourrons avoir une idée plus claire des aspirations qui animent cette société.

b. Le profil sociologique des membres du bureau de la Moutribia

La liste du premier bureau de la *Moutribia* fait état d'une société dont les membres appartiennent à un milieu indigène algérois en mutation, pris entre les schémas sociaux traditionnels et ceux induits par la présence française. Le bureau est ainsi constitué :

Président :	Mr YAFIL EDMOND, éditeur de Musique, 24, rue Bab-El-Oued à Alger.
Vice-Présidents :	M. AHMED EBN MOHAMMED HADJ MOUSSA, Employé Mosquée Sidi-Adberrahman à Alger.
	M. ZITOUN JOSEPH, Sténographe, 17 rue Marengo - ALGER.
Trésorier :	M. SFEZ SIMON, 46, rue de la Lyre - ALGER (Comptable).
Trésorier-Adjoint :	Mr CHETRITE DAVID, Comptable
	13, Boulevard Champagne à Alger
Secrétaire :	M. AZOULAY ISAAC, Comptable, 14 rue de la Lyre.

Secrétaire-Adjoint : M. HANOUNE MARTIN, Comptable14, rue de la Lyre à Alger.

" " : M. DADOUCHE MICHEL, Horloger, 15 Rampe Valée.

Assesseurs : M. LOUKIL MOHAMMED, Propriétaire,

31, rue de la Casbah- ALGER

M. HADJ KADDOUR MUSTAPHA, Horloger, 14 rue Navarin.

M. MOHAMED BEN HAMOUD, Dessinateur de tapis

Chemin de la Vigerie, Villa Jeannette- ALGER

Censeurs : M. COHEN LEON, Restaurateur, 14 rue Bruce à Alger.

M. BENSIANO MOÏSE, Tailleur, 34 rue Bab-El-Oued - ALGER

Aechiviste : M. LEBRATI ALFRED, Cordonnier

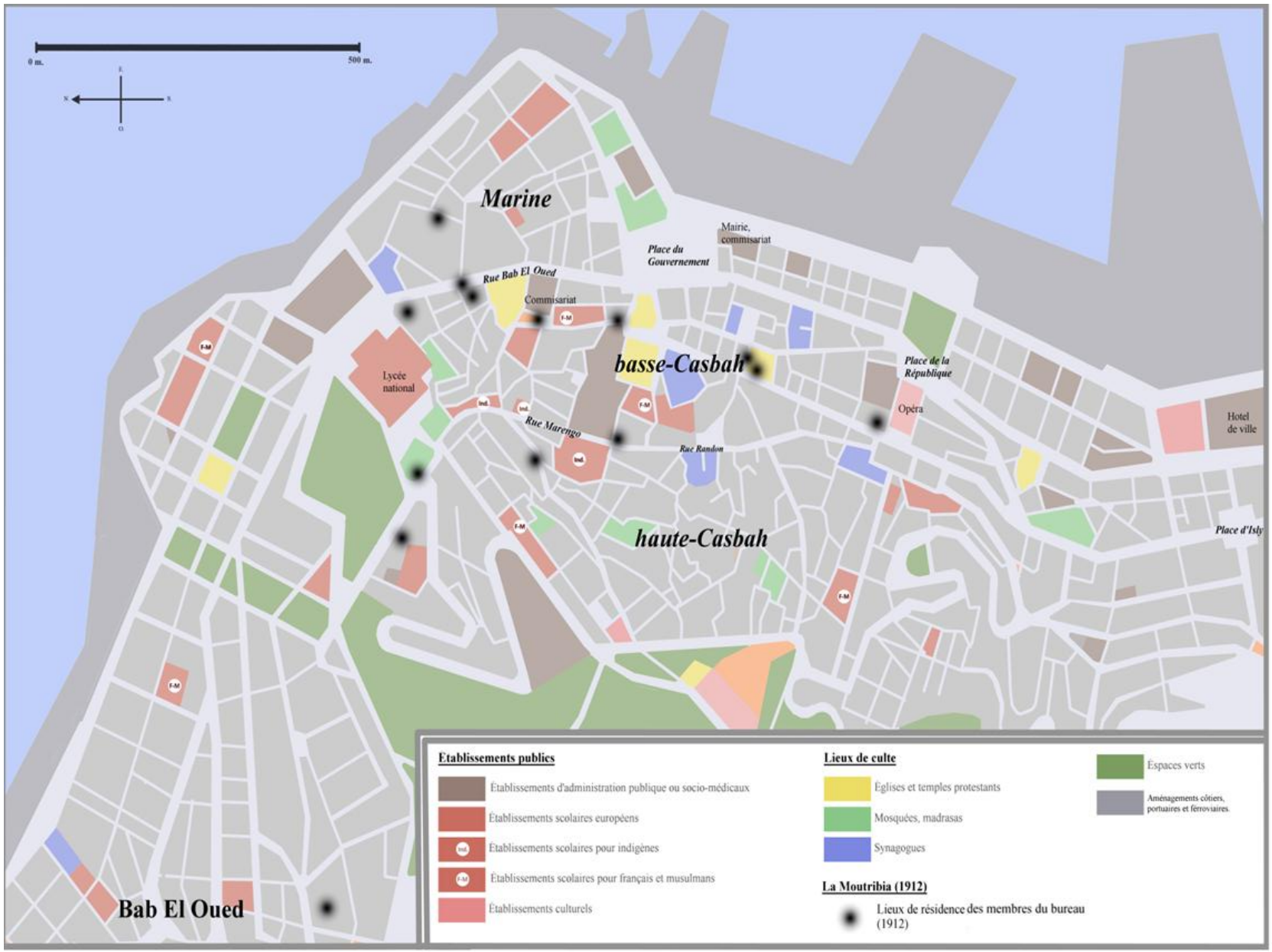
35, Rue Socgémah à Alger.[1]

Une cartographie des membres de la société, réalisée à partir des adresses nous permet de constater que la majorité des membres vivent dans la basse-Casbah et de remarquer qu'à l'exception notable de quatre « comptables », la grande majorité des membres de l'administration de l'association est issu du milieu de l'artisanat.

Les membres du bureau de la *Moutribia* habitent presque tous à moins de 200 mètres du siège de l'association et domicile d'Edmond Yafil au 24, rue Bab-el-Oued, dans la partie basse de la vieille ville. Le quartier qu'ils habitent – le premier arrondissement –, compris entre la rue Marengo à l'Ouest, la rue Bab-el-Oued à l'Est, le Lycée national au Nord et, au Sud, la Place du gouvernement, a connu des mutations urbaines considérables. Au tournant du siècle cet espace est déjà fortement intégré à la ville européenne et se distingue de la haute-Casbah – à l'Ouest de la rue Marengo – épargnée par l'urbanisme européen[2]. La basse-Casbah se caractérise par le syncrétisme : institutionnel, culturel, cultuel et architectural. S'y côtoient mosquées, églises et synagogues, tandis que des marqueurs fort du passée maure – la mosquée de la Pêcherie ou la

[1] Liste de smembres du bureau de la Moutribia en date du 4 juillet 1912, adressée au préfet d'Alger. AWA, [1Z6/420]

[2] René Lespès, *Alger. Étude de Géographie et d'Histoire urbaines*, Paris, Alcan, 1930, p. 273 et p. 438



Croquis n°1: lieux de résidence des membres de la *Moutribia* en 1912

Réalisé à partir de la liste des membres du bureau de la *Moutribia* en date du 4 juillet 1912, adressée au préfet d'Alger. AWA, [1Z6/420]

madrasa adjacente au lycée par exemple – cohabitent avec des édifices dus à la présence française : la Place du gouvernement, les écoles publiques indigènes ou franco-indigènes, le commissariat ou encore le tribunal et la chambre de commerce.

À la fin du XIXe siècle, à mesure que la ville européenne s'étend au sud de la Place du gouvernement – élargissement de la rue de la Lyre dans les années 1860, percée de la rue Randon achevée en 1892[1] –, il apparait que la communauté juive partage l'espace urbain avec la population arabe ancienne de la Casbah et les nouveaux arrivants européens, puisque le « quartier juif » se concentre autour de ce triangle que constitue la Rue Marengo, son prolongement la rue Randon et la rue de la Lyre[2]. La répartition géographique des membres du conseil d'administration de la *Moutribia* reflète tout à fait cette présence entre deux mondes. Avec, notons le, une certaine séparation entre professions de l'artisanat et professions intermédiaires nouvelles, car les comptables Sfez, Hanoun et Azoulay vivent dans la rue de la Lyre, partie de ce « quartier juif » située dans le 3e arrondissement, qui a connu les transformations urbaines les plus fortes dans le processus d'européanisation de la ville[3].

Au-delà du profil socio-urbain des membres du bureau de la *Moutribia*, il faut s'attacher à une étude socioprofessionnelle, grâce aux documents mentionnant les professions de ses membres transmis à la préfecture. Celles-ci corroborent l'analyse urbaine. Les membres du bureau de la *Moutribia* reflètent un état de transition sociale. Plus précisément, l'association est représentative d'une « classe moyenne » indigène en mutation. Comme l'explique Charles-Robert Ageron, l'artisanat est le métier emblématique d'une classe citadine intermédiaire de l'Alger précoloniale, celle des *beldiya* :

> [A]uthentiques citadins ceux-là parmi lesquels on pouvait distinguer des degrés depuis la Bourgeoisie de *hadhariya*, lorsqu'elle existait, jusqu'au petit monde des artisans. [...] Initiés aux régies de la politesse citadine, leurs goûts, leurs manières, leur savoir-vivre, leur code d'honneur

[1] Mahfoud Kaddache, « La Casbah de nos jours », *Documents Algériens*, n°51, 10 septembre 1951, n.p.
[2] Stora, Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte, 2004 (première édition en 1991) , p.52
[3] Mahfoud, Kaddache, « La Casbah de nos jours », *Documents Algériens*, n°51, 10 septembre 1951, n.p.

> les rapprochaient de la caste dirigeante et de la bourgeoisie. Et ce, même si la modestie de leurs ressources et le fait que beaucoup vivait d'un travail manuel les en éloignait en apparence.[1]

Il semble bien que ce soit dans cette catégorie que s'intègre la plupart des membres du bureau de la *Moutribia* : les classes intermédiaires traditionnelles. Or, la présence d'un éditeur, de quatre comptables et d'un sténographe, tous juifs, témoigne d'un déplacement à cet égard. Comme l'explique Ageron, la classe moyenne indigène se transforme dans le premier quart du siècle. Le nombre des artisans et commerçant qui composaient la classe des *beldiya* diminue considérablement, tandis qu'un nouveau profile émerge :

> Les nouvelles classes moyennes citadines sont, pourrait-on dire en simplifiant, des « enfants du siècle » : elles apparaissent nettement au début du XXe siècle. Et d'abord parmi les « évolués » comme on disait alors, ce qu'on appelle souvent aujourd'hui la nouvelle *intelligencija*, c'est-à-dire en fait parmi les gens formés à l'école française ou les medrasas francisées. [...] Or, le bilinguisme et le certificat d'études primaires ouvrirent pratiquement l'accès à une multitude de petits emplois permanents, et de métiers "professionnels" modernes.[2]

À la faveur du décret Crémieux, les juifs ayant connu les lois Ferry ont été systématiquement scolarisés de sorte qu'à la *Moutribia* il n'est pas étonnant, en 1912, de voir cohabiter ancienne et nouvelle classe moyenne indigène.

c. La Moutribia et l'« idée sociale ».

Toujours en suivant Ageron, il est intéressant de constater que l'expression Jeune-Algérien « fut d'abord employé – pendant les années 1895-1900 – pour désigner les juifs évolués et francisés : on opposait alors aux Vieux-Turbans juifs – aux juifs traditionalistes – les Jeunes-

[1] Ageron, Charles Robert, « Les classes moyennes dans l'Algérie coloniale », 2005a, *in op. cit.*, p. 371
[2] Ageron, Charles-Robert, « Les classes moyennes dans l'Algérie coloniale », 2005a, *in op. cit.*, p. 375

Algériens »[1]. Nous l'avons vu, les membres du bureau de la *Moutribia* s'ils apparaissent comme les héritiers de la classe moyenne traditionnelle, s'inscrivent indéniablement dans un rapprochement avec les nouveaux schémas sociaux et professionnels portés par la communauté européenne.

En somme, les conditions de genèse de la *Moutribia* – l'effervescence associative motivée par « l'idée sociale »– et la sociologie des membres du bureau – une classe moyenne en voie d'assimilation aux milieux européens – dénotent une démarche d'intégration plutôt que de repli ; d'innovation plutôt que de protection de structures traditionnelles. Ce contexte donne sens à l'initiative de l'association. Se focaliser sur l'objectif savant d'archéologie musicale de Yafil, fait perdre de vue la réalité dans lesquels baignent les membres de la *Moutribia* : celle d'un univers social en évolution, dans lequel les opportunités en terme de sociabilité et d'instruction offertes par le cadre associatif prévalent sur la quête d'authenticité défendue par les folkloristes. On peut dire que si la *Moutribia* joue de la musique de « vieux-turbans » – à ses débuts –, c'est bien dans un esprit jeune-algérien.

Ecouter Piste 2 : *Selli Houmoumek*, par le choeur de la Moutribia, (s.d. années 1920)

3. La Nouba de l'Avant-garde et l'*Ifrikia Club* : le sport et la culture au service de l'assimilation.

La *Moutribia*, société largement israélite à ses débuts, offre l'exemple d'une société à l'image des mutations du monde indigène de son époque. La musique qui y est pratiquée habite deux mondes, à la fois héritée du XIXe siècle et cultivée par une catégorie traditionnelle de musiciens, elle se lance dans le bain des mutations sociales et idéologiques de ce tournant des années 1910. Les deux sociétés de musique indigène qui s'inscrivent dans le sillage de la *Moutribia* – La Nouba de l'Avant-garde (1913) et *l'Ifrikia Club* (1924) – agissent plus précisément en direction des populations musulmanes, inscrivant *l'assimilation – l'élévation* des

[1]Ageron, Charles-Robert, « Le Mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », *in* Charles-Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, p. 109

indigènes aux exigences de la *civilisation française* à des fins d'intégration civique – au cœur de leur programme d'éducation populaire.

a. La Nouba de l'avant garde.

Le 23 mai 1913, l'avocat Amédée Rinderhagen (c.1876 - 1916) adresse au Préfet les statuts d'une association nommée : « La société de musique arabe la Nouba de l'Avant-Garde »[1]. L'article premier des statuts dispose que : « Il est fondé à Alger une association ayant pour but de favoriser l'étude et le développement de la musique arabe et de contribuer ainsi à la conservation de cet art local. Cette association prend le titre de société de musique arabe 'La nouba de l'Avant garde' »[2]. Quant au montant de la cotisation pour les membres actifs, fixé par l'article 4, il s'élève à 2fr. par mois[3], soit précisément la somme demandé par la *Moutribia* à ses propres membres actifs[4]. À titre de comparaison, 2fr. est à peu près la somme à acquitter pour un kg de viande de bœuf, c'est-à-dire une somme à ne pas négliger, mais qui reste accessible à titre mensuel à la classe urbaine que nous avons évoquée. Ainsi, l'expression des buts de la Nouba de l'Avant garde reflète une démarche d'éducation populaire équivalente à celle adopté par la *Moutribia*.

On remarque que le conseil d'administration de l'association est mixte avec, aux côté d'indigènes juifs et musulmans, des Européens dont le président, Amédée Rinderhagen.

> M. Rinderhagen avocat à la cour Place de la république 7. Président
>
> M. Ali Deradji interprète à la direction des contributions directes 6 rue Sidi Hallel Vice Président
>
> M. Baïlac Charles. Employé à la C$^{ie.}$du Gay [?] Rue Aubert. Vice Président.
>
> M. Lucioni Jean représentant de commerce 12 rue Bab El Oued Secrétaire Général.

[1] Lettre du 23 mai 1915 signée par A. Rinderhagen et adressée à Monsieur le Préfet, Archives de la Wilaya d'Alger, [1Z7/469].
[2] Statuts de l'association « La nouba de l'Avant-garde », 23 mai 1915. AWA [1Z7/469].
[3] *Ibid.*
[4] Article 3. Statuts de l'association *El Moutribia*, 4 juillet 1912AWA [1Z6/420].

M. Kujali Omar négociant rue Bab El Oued 36 trésorier.

M. Gourmand architecte. Rue Maréchal Soult 15 administrateur.

M. Jean Jerdi imprimeur chez M.Hemtz [?] 45 Rue Mogador administrateur.[1]

Le caractère intercommunautaire de cette association est renforcé par la répartition géographique des membres dont une partie – les membres indigènes – vit dans le quartier de la basse Casbah – à l'image des membres de la *Moutribia* –, tandis que les européens vivent dans les quartiers français en extension dans le secteur de la place d'Isly.

La Nouba de l'Avant garde est en quelque sorte l'organe musical de l'Avant garde d'Alger, une société de gymnastique « franco-arabe »[2] qui professe un objectif assimilationniste. Ceci est à l'image des positions de son président Amédée Rinderhagen, avocat à la Cour d'appel d'Alger, auteur d'une thèse sur le collectivisme agraire chez les indigènes[3] et contributeur régulier à *l'Écho d'Alger* dans lequel il écrit par exemple :

> Dirigeons délibérément l'évolution des indigènes vers la civilisation [...] multiplions les points de contact entre Européens et indigènes, de façon que les uns et les autres se connaissent d'avantage, arrivent à mieux se comprendre, pour s'unir enfin dans un même amour de la France devenue la Patrie.[4]

Cette vision assimilationniste chez Rinderhagen se mêle à des positions républicaines[5] et nationalistes[6] et l'Avant garde d'Alger devient une antichambre du service militaire indigène : une « Société de préparation militaire franco-arabe »[7].

---

[1]Lettre du 23 mai 1915 signée par A. Rinderhagen et adressée à Monsieur le Préfet, Archives de la Wilaya d'Alger, [1Z7/469].
[2] « La vie Sportive », *L'Écho d'Alger*, première année, n°231, 1er novembre 1912, n.p.
[3] Amédée Rinderhagen, *Le collectivisme agraire chez les indigènes de l'Afrique du Nord*, thèse de doctorat en droit, Alger, Université d'Alger, 1911
[4] Rinderhagen, Amédée, "Une politique indigène laïque", *L'Écho d'Alger*, première année, n°287, 27 décembre 1912, p. 1
[5] « Une réunion républicaine », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°380, 30 mars 1913, p. 1
[6] Rinderhagen, Amédée, « L'Augmentation de nos effectifs et les troupes indigènes », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°395, 14 mai 1913, p. 1
[7] *Ibid*., p. 1

Deux ans après la création de la société musicale, en Juin 1915, celle-ci participe à une *Journée Française*, destiné à lever des fonds pour les « poilus » :

> À l'occasion de cette fête, quasi nationale, les Sociétés arabo-françaises l'«Avant-Garde» et les «Conscrits Gymnastes», sous la direction de leur directeur et moniteur général, M. Omar ben Mahmoud, avaient organisé deux concerts, l'un au square Bresson, le second au square Montpensier.
>
> [...] Notre première Journée Française fut ce qu'elle devait être, une très belle manifestation de ses sentiments si purs de solidarité fraternelle que chacun de nous conserve au fond du cœur pour ces malheureux compatriotes victimes des soudards allemands et pour notre chère France meurtrie par l'horrible guerre, mais plus grande que jamais dans l'admirable vaillance de tous ses enfants et particulièrement de ses chers poilus.[1]

Inscrite dans le mouvement des sociétés de gymnastique du tournant du siècle, on pourrait dire que l'Avant garde d'Alger entend « participe[r] de 'la nationalisation des masses' et de l'éducation à la citoyenneté égalitaire »[2] en y intégrant les indigènes. La Nouba de l'Avant garde répond à l'idée selon laquelle « [c]'est en coordonnant les efforts des associations sportives et des sociétés d'enseignement populaire »– selon les termes de Rinderhagen – que la France pourra conserver sa place « au premier rang des nations civilisées »[3], et s'intègre donc dans cet univers associatif animé par un objectif d'éducation populaire dont la teneur politique est de plus en plus sensible.

En ce qui concerne La Nouba de l'Avant-garde, les archives de la Wilaya d'Alger n'offrent pas d'autres documents que les statuts de 1915 et la liste des membres du premier bureau ; il semble que la vie administrative de cette branche musicale de l'Avant garde se soit arrêtée aussitôt qu'elle avait débuté. Peut-être parce que Rinderhagen, mobilisé sur le front oriental au début de l'été 1915[4], y meurt de maladie en août 1916[1].

---

[1] « La Journée Française », *L'Écho d'Alger*, 4e année, n°1186, 14 juin 1915, n.p.
[2] P. Dieatschy, P. Clastres, *Sport, culture et société en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Hachette, 2006, p. 41
[3] Amédée Rinderhagen, « Culture physique, culture intellectuelle », *L'Écho d'Alger*, 3e année, n°796, 20 mai 1914, p. 1
[4] « Échos », *L'Écho d'Alger*, année 4, n°1221, 19 juillet 1915, n.p.

b. L'Ifrikia Club de Hamoudou Chekiken

Dans la même veine que l'Avant garde et sa branche musicale, la Nouba de l'Avant garde, *l'Ifrikia Club* est fondé quelques années plus tard, en 1924, par le célèbre Conseiller général et industriel, Hamoudou Chekiken. Le deuxième article des statuts annonce que « [c]e groupement a pour but de réunir tous les jeunes gens musulmans désirant pratiquer les sports (Football, athlétisme, préparation militaire) et la musique arabe »[2]. À l'image de la Nouba de l'Avant garde, *l'Ifrikia Club* combine sport et culture, dans une perspective militaire dont on peut déduire, par extension, qu'elle est assimilationniste. Cependant, les sphères politiques dans lesquelles s'intègre cette société sont légèrement différentes : le profil essentiellement musulman des membres du conseil d'administration et plus particulièrement son président, Hamioudou Chekiken, plonge cette association dans le contexte complexe du mouvement khalédien qui agite la fin des années 1910 et les années 1920.

Les élections du Collège musulman algérien de 1919, fruit d'une réforme de 1918, est un événement électoral sans précédent pour les musulmans d'Algérie. « La représentation des musulmans dans les conseils municipaux passait du quart au tiers de l'effectif total des conseils et le nombre total de leurs conseillers municipaux était augmenté de 65% environ, passant de 390 à 1540 »[3]. Bien que l'absence de représentation parlementaire déçoive les Jeunes-Algériens, ces élections sont l'occasion pour eux de s'affirmer comme une force politique significative en Algérie. Mais l'ambiance qui entoure ces élection est électrique : les Jeunes-Algériens sont divisés entre la branche du Dr Benthami favorable à la naturalisation et celle de l'Émir Khaled plus réservée à ce propos. Les listes menées par les partisans de Khaled remportèrent nettement les élections municipales de 1919, ainsi que les élections cantonales de 1920[4].

---

[1] « Échos », *L'Écho d'Alger*, année 5, n°1610, 10 Août 1916, n.p.
[2] Statuts de l'*Ifrikia Club* datés du 1er mars 1924. AWA [1Z24/1073]
[3] Charles-Robert Ageron, « Le premier vote de l'Algérie musulmane : les élections du Collège musulman algérien en 1919-1920 », *in* Charles-Robert Ageron *Genèse de l'Algérie Algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, pp. 179-192, p. 179
[4] Charles-Robert Ageron, « L'Émir Khaled fut-il le premier nationaliste Algérien ? », *in* Charles-Robert Ageron *Genèse de l'Algérie Algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, pp. 131- 164, p. 140-141

Cependant, au tournant des années 1920, la situation politique s'envenime. D'une part, en août 1920, le rétablissement de l'Indigénat, cet ensemble de mesures répressives à l'égard des sujets français, avait scandalisé les Jeunes-Algériens et sérieusement entamé les efforts de conciliation engagés sous le gouvernement de Charles Jonnart. D'autre part, l'annulation des élections municipales prononcée par le Conseil de préfecture d'Alger avait achevé d'exaspérer les conseillers municipaux musulmans. Malgré la cassation de cette annulation, Khaled et les autres élus musulmans donnèrent leur démission, provoquant de nouvelles élections et une réconciliation de la plupart des Jeunes-Algériens, groupés derrière l'Emir. Hamadou Chekiken, président du futur *Ifrikia Club* entre sur la scène politique à l'occasion de ces nouvelles élections municipales de 1921. Adhérent au mouvement Jeune-Algérien il est membre de la liste de Khaled qui remporte, à nouveau un succès incontestable[1]. Or, de cette victoire, l'administration déduisit que Khaled et ses partisans portaient le « ferment du nationalisme islamique »[2].

Les élus musulmans s'efforcent de dissiper ces soupçons instrumentalisés par leurs opposants. Ahmed Koulakssis et Gilbert Meynier, les khalédiens « développèrent des positions gestionnaire où leur 'indigénité' n'était pas en cause a priori : Chekiken éclaircit une question de concussion à propos des travaux publics à la Robertsau, Kaïd Hammadou éplucha les comptes de la société du Casino »[3]. D'une manière générale Chekiken ne semble pas s'illustrer par des interventions radicales en matière de revendications indigènes, au point que le directeur de *l'Écho d'Alger*, Etienne Baïlac, « qui ne passait pas pour un libéral » dans le domaine de la politique indigène[4], pourra le qualifier « d'excellent ami »[5]. On peut d'ailleurs supposer que c'est à propos de la question des relations franco-indigènes que la collaboration entre Khaled et Chekiken prend fin dans un incident violent en mai 1922 : après une altercation avec Khaled et l'agression par un partisan de l'Émir, Chekiken présente sa démission au conseil municipal[6]. Les termes exacts de l'altercation ne sont pas connus, mais il semble que Chekiken ait fait le reproche à Khaled d'encourager la discorde, voire de sectarisme. C'est du moins ce que laisse supposer la

[1] *Ibid.*, p. 147
[2] *Ibid.*, p. 147
[3] Ahmed Koulakssis, Gilbert Meynier, *L'Émir Khaled : premier za'îm? Identité algérienne et colonialisme français*, Paris, l'Harmattan, 1987, p. 277
[4] Jacques Cantier, « Les gouverneurs Viollette et Bordes et la politique algérienne de la France à la fin des années vingt », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 84, n°314, 1er trimestre 1997. pp. 25-49, pp. 36-37
[5] Etienne Baïlac, « L'incident de Saint-Eugène », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4671, 23 juillet 1922, n.p.
[6] « Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4600, 13 mai 1922, n.p.

réponse de Khaled qui affirme pour sa défense que « [sa] ligne de conduite est tellement basée sur l'union et la concorde, que nous avons composé notre liste de citadins (6 sur 12), d'un français d'origine, d'Arabes de Kabyle et d'un Mozabite. Comme homme politique je fréquente tout le monde »[1]. De fait, Chekiken appartient à la branche la plus modérée des Jeunes-Algériens. Riche industriel et très intégré aux milieux français, il semble aspirer à une assimilation franco-indigène tout en tâchant d'éviter les démarches et les propos contrariants à l'égard des français. Il se distingue en cela de l'Émir Khaled dont les français reprochent les propos « intempestifs »[2].Il faut noter enfin, qu'en dépit de cette posture, Chekiken n'a jamais demandé la naturalisation à titre personnel[3]. En juillet 1923, malgré sa rupture avec Khaled et peut-être à la faveur des difficultés grandissantes qui accablent ce dernier, Chekiken est élu Conseiller général[4]. L'année suivante, du haut de ce poste et au terme de l'aventure politique du tournant des années 1920, il fonde *l'Ifrikia Club*.

Les autres membres de *l'Ifrikia Club* répondent également à la définition des « évolués » musulmans passés par l'école française, « intellectuels » ou « commerçant et industriels [...] qui ont plus ou moins adopté les procédés économique ou techniques du monde capitaliste et ont réussi à s'enrichir »[5]. La liste des membres du conseil d'administration est ainsi constituée :

Président :	Chekiken Hamoudou, Conseiller général, 14 rue Bourlon ;
Vice-Présidents :	Mahmoud Ben Siam Conseiller municipal, Husseïn-Dey ;
	Yahia Ben Merabet, Diplômé de l'École de Commerce, impasse Berbrugger n°1 Alger ;
Secrétaire général :	Mohamed Djebaïli Étudiant, Hôtel de la Lyre 5 rue d'Âmmon Alger ;
Secrétaire-adjoint :	Aktouf Mouhoub Etudiant Hôtel de Lyon, 8 rue des Trois Couleurs, Alger ;

[1] « Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4608, 21 mai 1922, n.p.
[2] Le terme est employé par le gouverneur général Steeg. Charles-Robert Ageron, « Le Mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », 2005a, *op. cit.*, p. 124
[3] On trouve cette information dans les colonnes de *l'Écho d'Alger*: F. Beuscher, « Un aveu et une insolence », *L'Écho d'Alger*, 17e année, n°6781, 4 mai 1928 n.p. Cela nous a été confirmé par El-Hadi Khaïr qui connaissait Chekiken et qui affirme que ce dernier n'a jamais procédé à une naturalisation. Entretien avec El-Hadi Khaïr, à son domicile, Alger, le 7 février 2013.
[4] « Elections départementales », *L'Écho d'Alger*, 12e année, n°5017, 4 juillet 1923, n.p.
[5] Charles-Robert, « Le Mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », 2005a, *op. cit.*, p. 115

Trésorier : Hamdan Ben Merabet Propriétaire 4 rue Garibaldi Alger

Trésorier-adjoint : Amine Ben Merabet Comptable, impasse Berbrugger n°1 Alger ;

Assesseurs : Mustapha Ben Siam Propriétaire à Hussein Dey ;

Koraïchi Salah Conseiller municipal à Hussein Dey ;

Saïdji Smaïn Propriétaire 112 rue de Lyon Belcourt ;

Baba Ali Chakri Etudiant 20 rue de Suez Belcourt.[1]

Comme l'indiquent les adresses des membres du conseil d'administration, tous vivent dans les quartiers européens au Sud du vieil Alger, voire loin au Sud, à Bellecourt ou dans la commune d'Hussein Dey. Là encore, la haute Casbah n'est pas représenté et les profils socioprofessionnels des administrateurs de *l'Ifrikia Club*, ainsi que leur lieu de résidence témoignent d'un processus d'intégration dans la société européenne. Le renouvellement du bureau quelque mois plus tard, le 15 Août 1924, ne change pas fondamentalement l'identité jeune-algérienne de l'association mais voit le départ des étudiants en faveur de « propriétaires » et de figures politiques :

Président: M. Chekiken Hamoudou, Conseiller Général, 14, rue Bourlon. Alger

1er Vice Président : M. Bourkaïb Abderrahman, propriétaire, 4 rue Villebois-Mareuil.

St-Eugène

2e Vice Président : M. Ben Siam Abderrahman, Propriétaire à Hussein Dey

Secrétaire Gal : M. Ben Chohra Abdelkader, 8, rue Jean-Bart. Alger

Secrétaire Adjt : M. Hocine Ben Abdelkader, 26, rue de la Liberté. Alger.

Trésorier Gal : M. Ben Siam Mustapha, Propriétaire à Hussein Dey.

Trésorier Adjt : M. Ben Merabet Amine, Propriétaire, 1, impasse Berbrugger. Alger.

[1]Lettre de l'*Ifrikia Club* adressée au préfet d'Alger, reçue le 17 mars 1924. AWA [1Z24/1073]

Assesseurs : M.M. Ben Merabet Mohamed, Propriétaire, 6 rue, rue de la Lyre, Alger.

Ben Merabet Yahia, Propriétaire, 6, rue de la Lyre, Alger.

Kateb Mamad, Conseiller Municipal à Hussein Dey.

Rarrbo M[ed] [Mohamed], Employé au Gouvernement Général, 16, rue de la Liberté, Alger.[1]

Ce changement de bureau, resserré autour d'une élite indigène – économique et politique – s'accompagne d'une modification des statuts de l'association. Les précédents statuts entendaient « regrouper les jeunes musulmans désirant pratiquer les sports (Football, athlétisme, préparation militaire) et la musique arabe » [2] ; la dimension jeune-algérienne s'exprimait à travers l'œuvre de préparation militaire, puisque, rappelons-le, l'entrée des musulmans dans l'armée française, leur participation à l'effort de guerre, était un argument en faveur de l'égalité des droits[3]. Cependant, dans les statuts d'août 1924, les administrateurs de *l'Ifrikia Club* changent leur fusil d'épaule pour ainsi dire, puisque l'article 2 dispose que « [c]e groupement a pour but de faire du bien, d'éduquer les jeunes indigènes et de leur faire pratique par la suite des sports et de la musique »[4] ; comme pour la *Moutribia* et la Nouba de l'Avant garde, la cotisation est de deux francs[5].

Ainsi, la notion d'instruction populaire s'impose et prend un sens particulier sous la plume de ces jeunes-algériens, puisque l'éducation est une voie de l'intégration, au même titre que l'engagement militaire[6]. Il est possible qu'il y ait également un sens politique à la formule « faire du bien » ; peut-être s'agit-il d'atténuer les frustrations générées par le régime colonial. En tout état de cause, *l'Ifrikia Club* poursuit un but de conciliation entre la vie indigène et le monde européen. Dans cet exemple de société musicale point encore de nationalisme, ni d'élitisme :

[1] Liste des membres du conseil d'administration de l'Ifrikia Club. Décision de l'assemblée Générale du 15 août 1924, Archives de la Wilaya d'Alger [1Z24/1073]
[2] Statuts de l'*Ifrikia Club* datés du 1er mars 1924. AWA [1Z24/1073]
[3] Charles-Robert Ageron, « Le Mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », 2005a, *op. cit.*, p. 116
[4] Statuts de l'*Ifrikia Club* modifiés par décision de la réunion générale du 15 août 1924. AWA [1Z24/1073]
[5] *Ibid.*, article 5.
[6] Sinon à plus fort titre dans le contexte des années 1920: les fruits politiques de la Première guerre avaient eu un goût amer pour les jeunes-algériens déçus par l'ingratitude de l'administration qui n'avait engagée que de timides réformes.

l'objectif est l'élévation des masses indigènes à la condition française, par voie d'éducation, de musique et de sport.

II. Déploiement du mouvement associatif musical et la permanence du profil jeune-algérien.

Ainsi, nous avons vu que les premières instances de sociétés de musique indigènes, la *Moutribia*, la Nouba de l'Avant-garde et *l'Ifrikia Club*, se caractérisaient toutes trois, selon des modalités diverses, par leur mission d'éducation populaire. Notons d'ailleurs que la *Moutribia* et la Nouba de l'Avant-garde ne pratiquent pas le même genre de musique – la première se caractérise par l'emploi d'instruments à cordes, tandis que la seconde est une fanfare – mais se ressemblent par le sens donné à l'action associative. Cela nous amène à interroger la priorité donnée à une lecture musicale des sociétés de musique, sur une lecture politique et sociale, qui offrirait un meilleur aperçu des intentions qui animent les acteurs associatifs.

Or, c'est précisément en se focalisant sur la qualité musicale – plutôt que sur le sens de l'initiative associative – que Nadia Bouzar-Kasbadji insiste de manière critique sur l'acculturation de la *Moutribia* au *music-hall*[1]. L'auteure parle même de « décadence » et de « plaisirs diversifiés à la qualité incertaine »[2]. En cela, la *Moutribia*, fondée au tournant des années 1910, se distinguerait d'une nouvelle génération d'associations nées dans les années 1930, qui se caractériseraient par un plus fort sens de la préservation du patrimoine contre l'intrusion occidentale :

> À l'aube des années trente, une vie associative intense se développa à Alger sur un fond de dissensions au sein du milieu musical arabo juif, ayant pour objet la sauvegarde du patrimoine. Il est fait état dans les journaux de cinq sociétés : El Moutribia, El Andalousia, El DjazaIria, El Mossilia et El Ghernata.[3]

Nous contestons cette affirmation : ces associations de musique indigène du tournant des années trente sont plongées dans un univers de sociabilité intercommunautaire, encouragée par la permanence du profil Jeune-Algérien des animateurs associatifs. Ainsi le cas de la *Moutribia*

[1] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 80
[2] *Ibid.*, pp. 80-82
[3] *Ibid*., p. 84

représente peut-être le degré le plus poussé *d'assimilation*, mais le double mouvement qui voit l'initiative associative musicale indigène aller de paire avec une aspiration à l'intégration sociale et culturelle se confirme pour toutes les sociétés de musique indigène d'Alger des années 1930.

1. 1930 : une nouvelle génération d'associations.

Aux trois associations que nous avons mentionnées, ajoutons les sociétés suivantes qui appartiennent à une *génération 1930* : *El Andalousia* (« L'Andalouse » ; 1929), *El Djazaïria* (« L'Algérienne » ; 1930), *El Mossilia* – nom donné en hommage au musicien Bagdadien Ibrahim El-Mossili – (1932), *El Ghernata* (« La Grenadine » ; 1933), *El-Mizhar el-djazaïri* (« Le Luth algérien » ; 1937), *El Mounchidia* (« La Chorale » ; 1937, à Kouba) et *El Enchirah* (« La Gaieté » ; 1938). Ces associations sont la plateforme d'une grande partie des célébrités de la musique algéroise dont certaines prennent leur essor après la guerre : Lili Labassi, Lili Boniche, Marie Soussan, Mouzino, Sassi, Skandrani, Ben Teffahi, Fakhardji, Bachetarzi, Lalami… sont au centre de cette activité associative puisqu'on retrouve leur nom dans les conseils d'administration des sociétés qui marquèrent ces années 1930. Dès lors, nous tâcherons de scruter ces sociétés individuellement pour étudier le profil de leurs animateurs.

a. De la Mosilia à la Mossilia:

Nous avons évoqué Hamoudou Chekiken, riche industriel qui avait fondé en 1924 une société sportive et musicale : *l'Ifrikia Club*[1]. Trois ans plus tard, il décide de diriger un nouveau projet associatif, musical et littéraire qu'il nomme *El-Mosilia*. Cette association, telle que conçue en 1927 ne vit jamais de publication au Journal Officiel, et, comme le précise Nadya Bouzar-Kasbadji, il ne reste de ce projet qu'un exemplaire de statuts qui ne furent jamais

[1] *Cf. supra*, p. 114

« homologués »[1]. Le dossier des archives de la Wilaya a disparu et, conséquemment, tracer le parcours institutionnel de la *Mosilia* est difficile. Nous avons pu consulter une copie de statuts dactylographiés en 1927[2], signés Chekiken. L'esprit de l'association est conforme à l'œuvre de ce dernier à *l'Ifrikia Club* : il s'agit d'enseignement et de cohésion sociale. Le deuxième article de ces statuts dispose que "[c]ette société a pour but d'enseigner et de perpétuer l'art musical arabe, de donner des leçons de déclamation et préparer des artistes aussi bien musulmans, qu'israélites, en vue de donner des représentations en arabe", tandis que l'article 3 précise que "des leçons de chant seront donnés gratuitement aux membres de cette société par des professeurs *ad hoc*." Ainsi, l'« idée sociale » est exprimée de nouveau. Avec la mention d'un objectif de diffusion, cette société s'inscrit dans la lignée de la *Moutribia* tout autant que dans l'esprit d'action des Jeunes Algériens en faveur de l'amélioration de la situation indigène par l'éducation.

À cela s'ajoute la dimension interconfessionnelle qui est loin d'être négligeable, car la proximité musicale entre juifs et musulmans est un des *leitmotiv* de la bibliographie sur la musique algérienne[3]. La *Mosilia* endosse la dimension judéo-musulmane de la musique algéroise et entend élaborer un programme d'éducation orienté vers les indigènes au sens étymologique du terme. La présence des juifs ouvre un horizon d'assimilation et, de ce point de vue, la *Mosilia* fait d'autant plus écho à l'idéal jeune-algérien. La dimension interconfessionnelle n'est pas uniquement une position de principe, elle se traduit également dans la constitution du conseil d'administration :

Président :	Chekiken Hamoudou
Vice-présidents :	Ali Chérif Tahar
" " :	Abou Gaston
Secrétaire général :	~~Ahmed Bendjemaa~~[sic.] Boutaleb Abdelkader
Secrétaire adjoint :	Quemari Mustapha

[1] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84. Une copie numérique de ces statuts circule aujourd'hui au sein du milieu musical algérois, l'orginal étant vraissemblablement issu des archives privée de *Ali Cherif* : Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84. Je remercie El-Hadi Khaïr de m'avoir fourni une copie de ce document.

[2] Leur date n'est pas précisée sur le document. Nadya Bouzar-Kasbadji rapporte que selon Abdelkader Boutaleb, l'association a été créé en 1927 (*ibid.*, p.84), date qui m'a été confirmée par Ahmed Serri dans un entretien à son domicile, Alger, le 10 février 2013.

[3] Carlier, « Medina and Modernity », 2009, *op. cit.*, p. 69

Trésorier général : Guellati Ali

" adjoint : Henri Hadad

Bibliothécaire : Riza Lekhal

Archiviste : Nourredine Cherif

Assesseurs : Guellati Ahmed

" Zemerli Mohamed

" Ben Merabet Amine

" Cherqui Sauveur

" Mouhoub Mohamed

" Ben Ounniche Hamidou

" Elie Kamoun

Assesseurs : Assoun Joseph

" Bousbaa Abdelkader

" Charles Hazan

" Joseph Bouvaya

" Benaïm Elie

" M. Kaïd Hamoud[1]

Le septième article de ces statuts mentionne par ailleurs que le « directeur de l'orchestre » est « Durant dit Mouzino » – musicien israélite célèbre et grand-père de la pianiste Raymonde Durant[2] – et que le moniteur se nomme Ahmed Sebti. Le siège social est fixé au *Nadi Ettarakki* (Cercle du progrès) situé 9 place du Gouvernement ; tout juste fondé, ce cercle sera une centralité de la classe intellectuelle musulmane dans les années 1930[3].

Le fait que la déclaration de cette société n'a jamais paru au journal officiel pose question. Le document porte un timbre et un numéro d'immatriculation ce qui semble indiquer qu'une procédure fut engagée ; son interruption est difficile à expliquer. D'autant que la

[1] Photocopie des statuts non déposé *d'El-Mosilia*, s. d., fournie par El-Hadi Khaïr.
[2] *Cf. supra*, p. 1
[3] *Cf. infra*, p. 141

présidence de Chekiken exclut la possibilité d'une inexpérience administrative, celui-ci étant Conseiller général et ayant déjà fondé des associations dans le passé. N. Bouzar-Kasbadji, qui est une des premières à avoir consulté ce document, dit ignorer les raisons pour lesquelles l'association ne fut pas « homologuée »[1], mais nous ajouterions que l'absence d'un cachet attestant de la réception par la préfecture semble indiquer que cette dernière n'ait jamais eu à se prononcer sur la validité des statuts[2]. L'interruption de la procédure semble le fait des membres de l'association eux-mêmes. Peut-être n'ont-ils finalement pas trouvé nécessaire d'obtenir la capacité juridique qui, en vertu de l'article 6 de la loi de 1901, permet essentiellement de gérer des fonds ou des biens immobiliers mais n'est pas une condition fondamentale à l'existence d'une société. Peut-être la vie courte et informelle de la *Mosilia* doit-elle être attribuée à des désaccords entre les membres, rendant impossible une fixation administrative de l'association. De fait, lors de sa refondation en 1932, le profil de la société a connu une mutation considérable.

La disparition du dossier 1Z55/2317 de la Wilaya d'Alger, contenant les documents relatifs à la *Mossilia* de 1932, nous contraint à nous tourner vers la presse et le *Journal officiel*. Dans ce dernier on peut lire : « Déclaration à la préfecture d'Alger du 21 juin 1932. EL MÔSSILIA. But : étude de la musique et de la littérature arabe. Siège : à Alger, 19, rue Randon »[3]. *L'Écho d'Alger* fournit des précisions supplémentaires :

> Une nouvelle société de musique et de littérature arabe vient de se créer, 19, rue Randon, Alger, sous la direction des éminents professeurs Lakehal Mohamed, professeur chef ; Lakehal Mahieddine, Zemouri Omar, dit "Hibbi".
>
> Ce groupe, dont la réputation est déjà faite, assurera la délicate mission de propager les airs chantés autrefois en Andalousie et organisera des fêtes, concerts et excursions. Des professeurs chargés de l'enseignement au sein de la société donneront des cours de littérature suivis de causeries. L'élément qui compose le conseil d'administration d'El Mossilia est formé de jeunes et actifs membres et le bureau constitué est le suivant :
>
> Président actif, Djabir Bensmaïa, propriétaire à Kouba ; vice-présidents, Lakehal Ahmed, attaché au gouvernement général ; Mustapha Hafid, professeur d'arabe ; El Alamy Mohamed,

[1] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84
[2] Nadya Bouzar-Kasbadji suppose également que les statuts ne furent jamais déposés. *Ibid.*, p. 84
[3] « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la république française*, année 64, n°161, 10 juillet 1932, p. 7536

commerçant à Alger ; secrétaire général, Kateb Ahmed, diplômé de langue arabe ; secrétaire adjoint, Astite Ahmed, secrétaire d'avocat ; trésorier général. El Morsali Mohamed, commerçant ; trésorier adjoint, Bakir Khodja Mahmoud, propriétaire ; assesseurs, Lamine El Hadj Youssef, propriétaire ; Ben El Kadi Zerrouk, commerçant ; Zedek Omar, étudiant ; Ben Haddad Omar, commerçant.

M. Djabir Bensmaïa, président s'est assuré la longévité de la société en groupant autour de lui des compétences et nous n'avons qu'à le féliciter.[1]

Le constat s'impose : la *Mossilia*, « dont la réputation est déjà faite », est devenue exclusivement musulmane. Non seulement l'objectif interconfessionnel n'est plus au centre des buts de la société, mais en plus, les membres du bureau sont tous musulmans. Faut-il y voir la manifestation des « dissensions au sein du milieu musical arabo-juif, ayant pour objet la sauvegarde de patrimoine » pour reprendre les termes de Nadya Bouzar-Kasbadji[2]? Cette nouvelle *Mossilia* démontre-t-elle la réalité d'un tournant des sociétés musicales qui caractériserait les années 1930? Cette idée d'une dissension – que nous tâcherons de contester au long de ce chapitre – serait confirmée par un cas similaire à la *Mossilia* : la création de la *Djazaïria*, groupe sécessionniste de l'*Andalousia*, qui devient une société phare des années 1930.

b. El Andalousia et El Dajzaïria

La fondation presque simultanée de l'*Andalousia* (1929), société qui compte de nombreux israélites, et de la *Djazaïria* (1930), ajoutée au fait que la dernière serait une dissidence de la première[3], renforce l'idée selon laquelle les années 1930 se caractériseraient par l'émergence d'une nouvelle génération d'associations musicales : plus communautaires et parmi lesquelles les sociétés musulmanes seraient plus conservatrices sur le plan musical. Ainsi, Nadya Bouzar-Kasbadji écrit à propos de la *Djazaïria* :

[1] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8331, 31 juillet 1932, p. 3
[2] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84
[3] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84

> Dans l'atmosphère festive du centenaire de la prise de l'Algérie, la création, par des musulmans de [El Djazaïria, El Mossilia et El Ghernata] s'insère dans le mouvement de résurrection culturelle. Ainsi, la naissance de la société El Djazaïria le 27 janvier 1930 laisse paraître, ne serait-ce que par son appellation, la volonté d'affermissement d'une personnalité algérienne, non étouffée voire recrudescente.[1]

Au même titre que la *Mossilia*, l'*Andalousia* pose un problème de datation puisque la société n'est ni une initiative datant de 1929, ni une initiative de Mardoché Khrief comme le mentionne Nadya Bouzar-Kasbadji[2]. Nous l'avons vu, *L'Écho d'Alger* fait état de la volonté du maître Laho Seror de créer une société nommée *El-Andalousia* en 1913:

> El Andalousia. – Sous ce nom, une société de musique arabe est en voie de formation, et c'est sous l'impulsion du maître distingué Eliaou Seror, dont la réputation n'est plus à faire, qu'une rénovation complète, inconnue jusqu'à ce jour, sera faite dans l'art mauresque. Le titre de la Société rappelle les origines lointaines de la musique maure, dont on ne possède à l'heure actuelle que quelque fragment.
>
> Dimanche prochain, à 10 heures du matin, une réunion aura lieu au bar Simon, rue Bruce, à effet de constituer un bureau provisoire et de tracer les lignes essentielles de la Société.
>
> Les jeunes gens musulmans qui désirent faire partie de la Société pourront assister à la réunion.[3]

Laho (ou Eliaou) Seror, il faut le rappeler, était d'une part un des musiciens ayant participé à l'exposition de Jules Rouanet au Congrès des orientalistes (1905), et d'autre part, le collaborateur de Yafil dans l'édition du *Répertoire de musique arabe et maure*, ainsi que le recueil de chants andalous[4].

Dès ses premiers pas, ce groupement revendique une posture intercommunautaire, puisque les musulmans sont explicitement invités à se joindre à la société – doit-on déduire une

[1] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84
[2] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 83
[3] « El Andalousia », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.
[4] Rouanet, Jules, Edmond Yafil, *Répertoire de musique Arabe et Maure*, Alger, Ed. Yafil, en 25 fascicules détachés, 1904[-1927]

distance entre les milieux musicaux juifs et musulmans, nécessitant d'inviter explicitement les deux communautés à participer au projet ? – et fait ainsi écho au but déclaré par les statuts non déposés de la *Mosilia* de 1927. Cette volonté de proximité avec les « jeunes gens musulmans » de cette société naissante attire notre attention sur sa proximité avec le mouvement jeune-algérien. En décembre 1913 on pourra ainsi lire dans *l'Écho d'Alger* :

> La Toufikya (5, rue du Lézard). - Mardi soir à 8 h. 30 précises, causerie par M. Soualah, professeur au Lycée, sur l'origine des Milles et une Nuits.
>
> Tous les membres de la société sont priés d'y assister.
>
> Après la causerie, audition musicale par la section "El Andalousia" sous la direction du maître Eliaou Seror.

Ainsi, l'*Andalousia* peut être associé avec deux noms emblématiques du mouvement jeune algérien : *El-Toufikya* (la Concorde), société citée parmi les "pépinières de Jeunes-Algériens"[1] et Mohamed Soualah, fondateur avec Benthami de la *Ligue d'action-franco musulmane* à la suite de la déception de 1919, en vue de mener une action politique concertée à l'approche des élections[2].

Malheureusement, faute de s'être constituée en association déclarée, l'*Andalousia* ne laisse pas de trace administrative jusqu'en 1929 quand des statuts sont déposés à la Préfecture ainsi que la liste des membres du bureau. Elle a pour but « la propagation de l'art musical arabe et l'organisation périodique de concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes »[3]. Conformément à la posture adoptée en 1913, l'association se dote d'un bureau mixte dans lequel juifs, musulmans et même européens se côtoient :

> Président actif : M. Krief, 1, rue du Divan à Alger
>
> Vice-présidents : M. Fareau, " " Alger
>
> Emile Duport, 1 av. de Bouzaréah à Alger

[1] Ageron, « Le mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », 2005a, *op. cit.*, p. 113
[2] *Ibid.*, p. 121
[3] Statuts de la Société amicale *El-Andalousia* datés de 1929. AWA [113/1510]

Romoli René, 12 rue Bab-Azoum à Alger

Secrétaire : Serfaty A., 1 rue Marengo à Alger

Trésorier : Lucien Amar, 3, rue Condorcet à Alger

Directeur technique : Eliaou Seror, 5 rue Lestienne à Alger

Chefs d'orchestre : MM. Bouchara M., 6, rue Dombasle à Alger

Ledjaïm Isidore, 3 rue Montaigne à Alger

Rouimi David, 1, rue du Chat à Alger

Zmirou Maurice, 16, rue Henri Martin à Alger

Administrateur archiviste : Zmerli Larbi, rue Neuve à St-Eugène

Assesseurs : Aziz Benlekhhal à El-Biar

Slama Albert, rue du Lézard à Alger

Rachidi Yahia, Oukil judiciaire à St-Eugène

Beribi Adolphe, 1, rue Tourville à Alger[1]

À sa création, le bureau de l*'Andalousia* se caractérise donc par sa diversité. Il faut en particulier noter la présence du journaliste européen Émile Duport, collaborateur à *l'Écho d'Alger* et grand animateur de la vie musicale algéroise : il recevra en 1935 la médaille d'argent de la musique de la Fédération interdépartementale d'Algérie, « en récompense de trente-trois années de bon services, tant comme exécutant que comme administrateur de société musicale »[2]. S'il serait hasardeux de se risquer à croire que Duport pratiquait lui-même la musique arabe, la présence de ce publiciste européen témoigne de la volonté d'intégration de *l'Andalousia* au monde européen. De ce point de vue *l'Andalousia* confirme la tendance jeune-algérienne des sociétés musicales qui la précédèrent – *Moutribia*, *Ifrikia Club*, Nouba de l'Avant garde – en se fixant comme horizon la rencontre culturelle franco-indigène. À cela il faut ajouter le parti pris de "rénovation" que *l'Echo d'Alger* attribue à Seror[3] : il est vrai qu'on ne peut suspecter l'*Andalousia* de conservatisme ; encore moins d'ailleurs que la *Moutribia.*

[1] *Ibid.*
[2] « Distinctions honorifiques », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°8989, 16 mars 1935, p. 2
[3] « El Andalousia », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.

Cependant, en 1931, le bureau de la société a connu une mutation: plus aucun membre du conseil d'administration n'est musulman[1]. Entre le bureau de 1929 et l'élection de 1931 a été créée la *Djazaïria*, société a qui Bouzar-Kasbadji attribue le mérite d'avoir impulsé le « mouvement de résurrection culturelle »[2]. Or, explique N. Bouzar-Kasbadji, la *Djazaïria* serait une dissidence de l'*Andalousia* ; une dissidence musulmane, essentiellement composée de transfuges de l'*Andalousia*. Elle marquerait une reprise musulmane du flambeau musical indigène.

La *Djazaïria* dont les statuts furent approuvés le 27 janvier 1930 se fixe un but similaire, mot pour mot, à celui de l'*Andalousia* : « [*El Djazaïria*] a pour but la propagation de l'art musical arabe et l'organisation périodique de concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes »[3].L'association siège au *Nadi Ettarakki*– le Cercle du progrès – 9, place du Gouvernement, là ou siégeait la *Mosilia* en 1927 et 1928. Le bureau se compose ainsi :

Président actif :	M. Bentefahi, Mohammed, propriétaire, rue du Bain maure,
1er Vice-président actif :	M. Djabir ben Smaïa, propriétaire à Kouba
2e Vice-président actif :	M. Guellati Ali, Négociant, Impasse de l'Ouest à Saint-Eugène
3e Vice-président actif :	Azize Lekhal, propriétaire à Hydra, près d'El-Biar
Secrétaire général :	M. Bey Abderrahmane, élève en pharmacie, 1, rue Renaud.
Secrétaire adjoint :	Raouef Aberrahman, comptable, 10 rue Kléber
Trésorier général :	M. Fekhardji Mohamed, négociant, 13, rue de la Lyre
Trésorier adjoint :	M. Bitelmadji Hamid, imprimeur, 91, route Malakof [sic.]
Contrôleur général :	M. Zemirli El Arby, entrepreneur, Saint-Eugène
Assesseurs :	M. Abdsselam Alamy, négociant, 33 rue de la Lyre
	M. Mohamed Mouhoub, industriel, 3 rue Hoche

[1] Lettre adressée au préfet d'Alger par M. Krief, président *d'El Andalousia*, le 3 mai 1931. AWA [113/1510]
[2] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84
[3] Statuts de l'association *El-Djazaïria* du 27 janvier 1930. AWA [114/1625].

M. Kaddour Mouhoub, propriétaire, 100 route Malakof [sic.]

M. Djaoud Ahmed, employé de commerce, 27, rue de Chartres, Maison-Pradelle

M. Sid Ahmed Lamine, imprimeur, 12, rue de la Grenade, Alger

M. Ben Charif Mohamed, comptable, usine Mouhoub, 43, rue de Lyon, Belcourt[1]

À cette liste des membres du conseil d'administration il faut ajouter les noms des Présidents d'honneur. En effet, aux côtés des personnalités habituelles – Gouverneur général, Préfet ou encore, le maire de la ville –, des noms de notables musulmans doivent retenir notre attention : le Conseiller général Hamoudou Chekiken, fondateur de *l'Ifrikia Club* et initiateur de la *Mosilia* en 1927[2], Omar, Mouhoub, Abderrahmane Ben Oueniche, Abderrahmane Lekhal entre autres.

Au regard du Conseil d'administration de la *Djazaïria*, le degré de rupture que cette association aurait impulsé doit être largement nuancé. Le bureau de l'association ne renoue que partiellement avec la Casbah, avec deux de ses membres vivant au cœur de la vieille ville : Sid Ahmed Lamine, rue de la Grenade, et Raouef Aberrahmane, rue Kléber à deux pas de la mosquée *Djamaâ Safir*. Ni l'un ni l'autre cependant n'exercent de profession traditionnellement associée à la classe moyenne traditionnelle d'Alger – *beldiya* – décrite par Ageron[3]. À l'image des autres associations, la rue de la Lyre semble constituer une centralité. C'est dans cette rue que vit par exemple le maître de musique, Mohamed Fakhardji. De manière plus frappante encore, bien des membres du bureau de l'association – la majorité – vivent aux marges de la ville d'Alger. À vrai dire dans les années 1930, ces « marges » constituent souvent des communes indépendantes, sans continuité du bâti: la commune de St-Eugène au nord, celle de Kouba au sud, celle d'El-Biar enfin à l'Ouest. Ainsi ce n'est pas une sociabilité de communauté de quartier qui prévaut à la création et à l'animation de la *Djazaïria* et la Casbah n'en est pas le marqueur central.

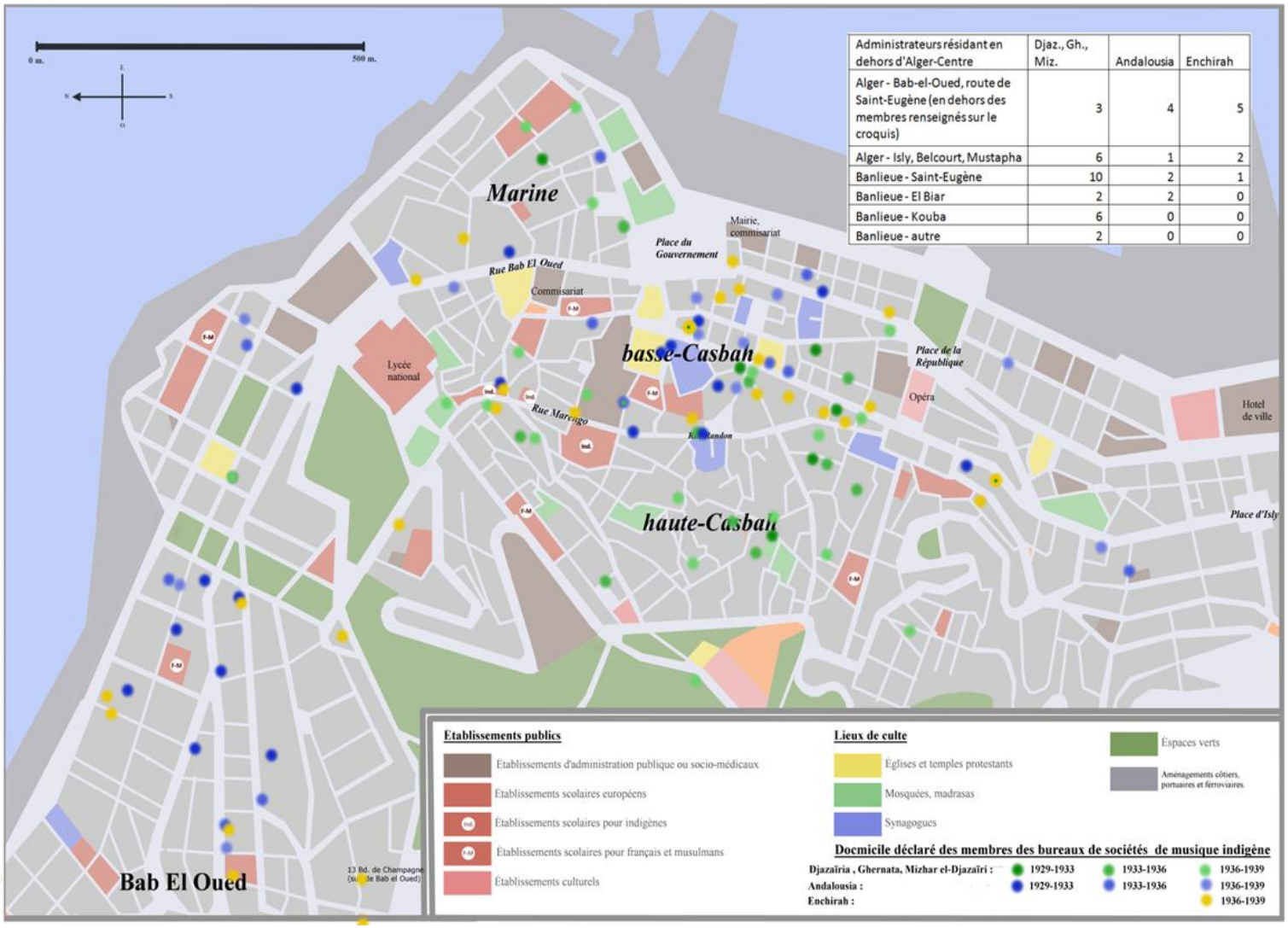
[1] Composition du Conseil d'administration *d'El Djazaïria*, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[2] *Cf. supra* p. 114 et p. 121
[3] *Cf. supra*, p. 110

2. Des sociétés qui quittent la Casbah

L'idée selon laquelle la musique *çanaa* appartient à la Casbah ne s'applique pas si l'on s'en tient aux sociétés musicales des années 1930. Du moins, les membres dirigeants, toutes associations confondues, sont rarement domiciliés dans la ville haute. D'une association à l'autre, il y a des variations bien sûr : certains membres des bureaux des sociétés « musulmanes » résident dans la ville haute – bien qu'ils soient peu nombreux – ; par contraste aucun des membres des conseils d'administration de *l'Andalousia* ou *l'Enchirah* – société « israélites » – ne vit au-delà de l'axe Marengo-Randon-Lyre, limite supérieur des 1er et 3e arrondissements. Ces variations sont révélatrices d'un certain degré de distance entre les communauté israélite et musulmane, mais ne sont pas significatives à l'échelle de la dynamique associative musicale : celle-ci se caractérise par un mouvement général de sortie de la Casbah.

La carte qui suit a été constituée à partir des adresses fournies par l'ensemble des listes des membres des conseils d'administration des associations des années 1930 accessibles aux archives de la Wilaya d'Alger. En vert, les associations dont le trait confessionnel dominant est l'islam –la *Djazaïria*, la *Ghernata*, la *Djazaïria el-gharantia* et le *Mizhar el-Djazaïri* – ; en bleu, l'*Andalousia*, société dont le profil israélite se renforce considérablement au cours des années 1930 ; en jaune, l'*Enchirah* dont le conseil d'administration sont en majorité juifs[1], mais avec une composante musulmane significative. Nous avons par ailleurs distingué trois tranches chronologiques, représentée par un dégradé des couleurs allant du sombre au clair. La première s'étend de 1929 à 1933, la seconde, de 1933-1936 et la dernière de 1936 à 1939.

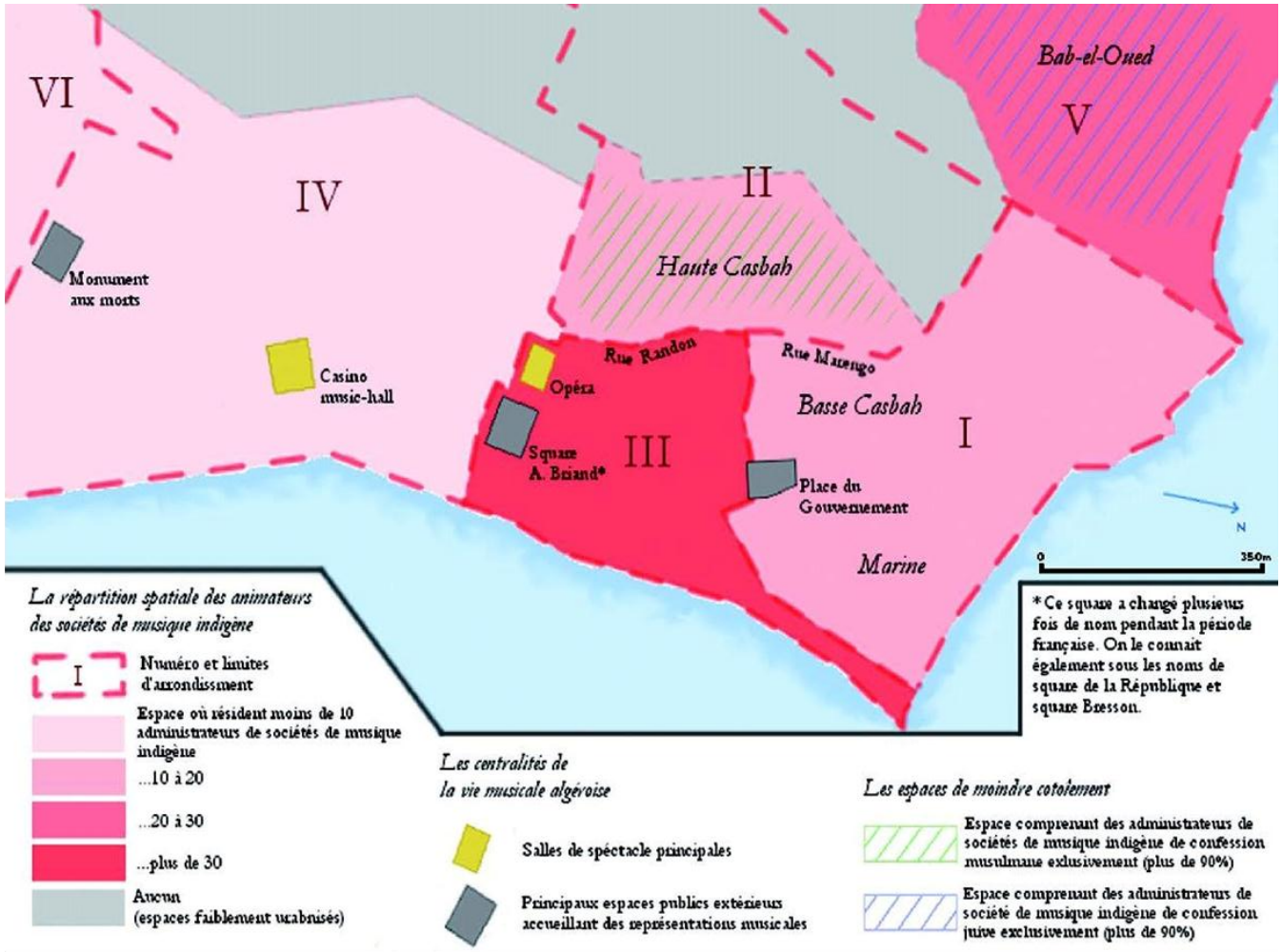
[1] Liste de membres de l'association *El-Enchirah*, jointe aux statuts datés du 20 février 1938. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z139/2799]



Administrateurs résidant en dehors d'Alger-Centre	Djaz., Gh., Miz.	Andalousia	Enchirah
Alger - Bab-el-Oued, route de Saint-Eugène (en dehors des membres renseignés sur le croquis)	3	4	5
Alger - Isly, Belcourt, Mustapha	6	1	2
Banlieue - Saint-Eugène	10	2	1
Banlieue - El Biar	2	2	0
Banlieue - Kouba	6	0	0
Banlieue - autre	2	0	0

Croquis n°2: lieux de résidence des membres des bureau des sociétés de musique indigène d'Alger (1929-1939)

Croquis n°2 et n°3 réalisés à partir de l'ensemble des listes des membres des bureaux disponibles aux archives de la Wilaya d'Alger, pour les années 1929-1939, des associations *El-Andalousia* [113/1510], *El-Djazaïria* [114/5376], *El-Ghernata* [118/2091], *El Mizhar el-Djazaïri* [132/2540], *El Enchirah* [139/2799]. Nous incluons les statuts de la *Mosilia* de 1928, non déclarée, qui nous ont été fournis par El-Hadi Kheir.



Croquis n°3: Répartition géographique des administrateurs des sociétés de musique indigène à Alger (1928-1939)

Croquis n°2 et n°3 réalisés à partir de l'ensemble des listes des membres des bureaux disponibles aux archives de la Wilaya d'Alger, pour les années 1929-1939, des associations *El-Andalousia* [113/1510], *El-Djazaïria* [114/5376], *El-Ghernata* [118/2091], *El Mizhar el-Djazaïri* [132/2540], *El Enchirah* [139/2799]. Nous incluons les statuts de la *Mosilia* de 1928, non déclarée, qui nous ont été fournis par El-Hadi Kheir.

Le constat majeur qui s'impose, nous l'avons dit, est l'illusion de la centralité de la Casbah. Certes, la Casbah abrite quelques membres des conseils d'administrations des sociétés *musulmanes* au cours des années 1930, mais celles-ci répondent de la même dynamique que les sociétés *israélites*, à savoir qu'il se dessine un mouvement de sortie des quartiers traditionnellement associés à ces deux communautés. Il existe un point centripète commun pour l'ensemble de ces associations dans les années 1930 : le Nord du troisième arrondissement. Plus précisément, la partie de la rue de la Lyre qui va de la Place du gouvernement au croisement de la rue Randon et de la rue de la Lyre. Un second phénomène notable qui nuance l'appartenance *casbahouia* des sociétés musulmanes est la résidence périurbaine d'un nombre important des membres des conseils d'administration, Saint-Eugène et Kouba en particulier. Enfin, il est important de noter un mouvement significatif vers Bab-El-Oued qui concerne exclusivement les sociétés *israélites*. En gardant à l'esprit que ces observations concernent les membres dirigeants des sociétés et non pas la multitude de leurs membres, les évolutions observées permettent de lire le phénomène associatif à la lumière des évolutions socio-urbaines d'Alger. Il est important de remarquer que cette partie Nord du troisième arrondissement est l'endroit le plus mixte de la ville[1]– au sens d'un côtoiement des trois communautés musulmane, israélite et européenne –, insérée dans un décor urbain français, entre la Place du gouvernement, le marché de la Lyre et la place de la République[2].

Dans une thèse de 1930, François Lespès nous renseigne sur les caractéristiques socio-urbaines de la ville d'Alger. On y apprend ainsi que le centre d'Alger fait généralement face à un problème de densité, en particulier le 2e arrondissement. Là se trouve la haute Casbah qui a gardé sa morphologie historique[3], et dont la très grande majorité de la population est musulmane[4]. Elle est encadrée par la rue Marengo à l'Est, le Boulevard de la Victoire à l'Ouest, la rue Rovigo au Sud et la rampe Valée au Nord. Le 1er arrondissement, à un degré moindre, est également densément peuplé ; il comprend la basse Casbah, encadrée par les rues Bab-el-Oued et Marengo et la Marine située à l'Est de la rue Bab-el-Oued. Comme nous l'avons dit précédemment, la

[1] Lespès, René, 1930, *op. cit.*, p. 527
[2] *Ibid.*, p. 526
[3] *Ibid.*, p. 273 et p. 438
[4] Elle atteint 80% de la population de l'arrondissement au recensement de 1926. *Ibid.*, p. 523

Marine et la basse Casbah se caractérisent par une européanisation précoce décrite par Lespès[1].Cette européanisation du premier arrondissement est à la fois démographique et morphologique dans la mesure où le quartier a été sujet à de nombreuses transformations urbaines[2]. Par contraste, la haute Casbah, conçue comme la ville indigène par excellence a été exempte de modifications aussi significatives, soit par souci des autorités de ne pas heurter le mode de vie traditionnel, soit par simple indifférence[3]. Dans le centre toujours, on trouve le troisième arrondissement fortement affecté par le développement urbain impulsé par les Français au XIXe siècle. Il s'étend de la rue de la Lyre à la mer et de la place du gouvernement à la rue d'Isly. Le troisième arrondissement est moins dense et se caractérise par la mixité intercommunautaire la plus élevée de la ville.

Les populations anciennement établies à Alger qui en ont les moyens ont tendance à quitter le quartier densément peuplé de la Casbah, qui ajoute à son exigüité le niveau de pauvreté le plus élevé de la ville[4]. De même, mais dans une moindre mesure, le deuxième arrondissement voit émigrer ses éléments les plus mobiles. Logiquement, on quitte la Casbah pour se diriger vers les quartiers plus récents et, de fait, plus européanisés – Bab-El-Oued au Nord, les troisième et quatrième arrondissements au Sud, voire plus loin à Moustapha et Bellecourt. La banlieue accueil aussi un certain nombre de ces migrants urbains. D'abord les plus fortunés car certaines banlieues – El Biar en particulier – sont des lieux de villégiature prisés[5]. Mais dans l'entre-deux-guerres, ces villes périphériques reçoivent un nombre croissant de résidents plus modestes fuyant le centre-ville. Ainsi, Alger connait un mouvement de migration urbaine assez intense qui suit une logique centrifuge par laquelle les populations qui en ont les moyens fuient la *ville maure*[6]. Il s'agit généralement des familles plus anciennement établies qui cèdent leur place aux migrants – Kabyles en particulier – dont le nombre ne faiblit pas[7]. Il est donc intéressant de remarquer que la dynamique qui semble caractériser les sociétés musicales indigènes des années 1930, fait écho à ce mouvement centrifuge. Que peut-on en déduire ?

---

[1] *Ibid.*, pp. 221-222
[2] *Ibid.*, pp., 220-223
[3] *Ibid.*, pp., 273-274
[4] *Ibid.*, pp. 523-524
[5] *Ibid.*, pp. 601-602
[6] *Ibid.*, pp. 549-550
[7] *Ibid.*, p. 549

D'abord, le constat que les membres directeurs de ces associations de musique indigène n'appartiennent pas ou plus à des espaces habités exclusivement par les musulmans et les israélites algérois pose la question de l'évolution de l'environnement social et des nouveaux modes de sociabilité qui en émergent. Si l'on considère que la musique cultivée par ces associations est « traditionnelle », cela veut-dire qu'il s'agit d'un traditionalisme hors-sol dans la mesure où les espaces occupés par les individus dirigeants sont d'une nature assez neuve et syncrétique. Nous opterons pour un raisonnement inverse : l'émergence de ces nouveaux espaces de sociabilité – rappelons au passage que la *Nadi Ettarakki* se situe place du gouvernement – semble indiquer que le traditionalisme d'une société comme la *Djazaïria* doit être envisagé autrement qu'au simple prisme de la tension entre européens et musulmans.

Ensuite se pose la question très importante de la prééminence des logiques de classe par rapport aux logiques de culture. Nous avons dit que ne quittaient la Casbah que ceux qui en avait les moyens. Ce que révèle cette carte des sociétés musicales est que le profil de la grande majorité de ses dirigeants est celui de gens qui ont justement les moyens d'habiter dans le troisième arrondissement. Il ne faut pas en déduire une parfaite homogénéité socio-économique des bureaux de ces sociétés : il y a un écart entre un Aziz Lekhal vivant dans une somptueuse demeure à Hydra et la majorité des membres de ces conseils d'administration qui semblent plutôt appartenir à une classe moyenne assimilable à celle décrite par Ageron. Cela étant, ce statut social relativement plus élevé que celui des habitants de la Casbah, et le déplacement qu'il induit, s'accompagne d'une mise en contact géographique avec les populations européennes et donc l'opportunité accrue de sociabilités intercommunautaires. Cette proximité géographique renforce un autre trait de ces sociétés : un relatif mouvement de nivellement socio-culturel. Les populations dont on parle appartiennent souvent, soit au milieu des grandes familles indigènes bourgeoises et occidentalisées qui fournissent le gros des troupes jeunes-algériennes – nous les avons évoquées –, soit à la classe moyenne indigène ayant fréquenté l'école française et dont une part croissante exerce des professions intellectuelles, administratives ou techniques qui sollicitent des compétences en français – nous répétons ici les propos déjà cités de Charles-Robert Ageron[1]. Ainsi, aux débuts de la *Djazaïria*, dans les années 1930 il y a une forte présence des Jeunes-Algériens fortunés : Bentefahi, Ben Smaïa Guellati, Mouhoub, Lekhal ; ils sont « propriétaires »

[1] *Cf. supra*, p. 110

ou « industriels ». À leurs cotés on trouve un pharmacien, deux comptables, deux imprimeurs entre autres. Le schéma est similaire en 1933, bien qu'il faille relever des profils qui combinent un habitat casbahoui et un statut social élevé, car on ne peut nier que la Casbah elle-même était un espace contrasté dans une certaine mesure : certains propriétaires en particulier y vivaient encore à l'image de Mamad Bestandji qui loge au 1 rue du Diable. À la *Ghernata*, en 1933 on trouve moins de profils très fortunés, mais plusieurs professions qui oscillent entre le schéma de la classe moyenne indigène traditionnelle – négociant et artisans – et les classe moyennes nouvelles – secrétaires et employés administratifs. Il en va de même pour le *Mizhar el-djazaïri*[1].

Ce propos général doit être mis en perspective avec les pratiques et les profils détaillés de certains membres de ces bureaux. Au delà d'une observation socio-spatiale globale, le mouvement d'intégration qu'elle laissait deviner est manifeste au plan des comportements individuels. Dans cette prochaine section, il s'agira donc d'approfondir la question des pratiques sociales des dirigeants de ces sociétés, car elles confirment le mouvement d'intégration que nous avons esquissé.

3. Le leadership jeune-algérien des sociétés de musique indigène et l'horizon de l'intégration.

Il faut porter notre attention sur le profil élitiste des membres dirigeants de la *Djazaïria* à sa fondation. Ce profil est d'ailleurs un élément commun aux sociétés dites musulmanes des années 1930, *Djazaïria*, *Ghernata*, *Mossilia*, *Mizhar el-djazaïri*. Dans ces sociétés on retrouve des profils communs à plusieurs d'entre elles, qui correspondent à la classe possédante, intellectuelle et politique de la population musulmane. Cette catégorie, incarnée par Hamoudou Chekiken, se caractérise par des liens de parenté et des espaces de sociabilité en interaction avec la société européenne. Pour illustrer la nature de ce milieu, il est intéressant de prendre le cas du mariage de la fille d'Aziz Lekhal, vice-président de la *Djazaïria*, dont le supplément féminin de *l'Écho d'Alger - Le samedi de la femme* - rend compte :

[1] Liste des membres du conseil d'administration de l'association *El-Mizhar el-djazaïri* approuvée le 5 janvier 1937 et jointe aux statuts. AWA [1Z132/2540].

> Dimanche dernier avait lieu, dans la propriété de M. Aziz Lekal, située à Hydra, le mariage de Mlle Leïla Lekal, petite fille de Mme Vve Chekiken, fille de Mme et M. Aziz Lekal, avec M. Assen Belkadi, fils de Mme Vve Belkadi.
>
> Assistant à la brillante réception donnée chez la fiancée, nous emportions le meilleur souvenir de l'éclat et la somptuosité incomparable de cette fête. Toutes ces dames indigènes étaient vêtues de splendides toilettes de soirée en tous points semblables aux nôtres, certaines jeunes femmes les portaient même avec un chic digne d'une parisienne. C'était on ne peut plus agréable de se trouver parmi un élément indigène aussi lettré et élégant[1].

Tandis que *Le samedi de la femme* poursuit en décrivant les tenues de chaque amie et parente des mariés, de nombreux noms du monde associatif musical algérois sont cités : Lekal (ou Lekhal), Belkadi (ou Ben El Kadi), Teffahi (ou Ben Tefahi), Merabet (ou Ben Merabet), Benredouane, Belhaffef, Chekiken, Ben Smaïa, Bakir Khodja, Ben Oueniche, Mouhoub[2]... Des noms que l'on retrouve souvent dans les milieux d'élus musulmans où dans les rangs du Cercle du progrès.

a. Les associations musicales dans le réseau de parenté de la haute société musulmane

Grâce aux comptes rendus des mariages de Leïla Lekhal et Bedra Lekhal, complétés par d'autres articles qui permettent de s'assurer contre des simples correspondances homonymiques, il est possible de reconstituer les alliances familiales qui unissent de nombreux noms du monde associatif musical musulman.

Leïla Lekhal est la petite fille de la Veuve Ahmed Chekiken, c'est-à-dire la femme de Ahmed Chekiken mort en 1914, la mère de Hamoudou et Abderrahmane Chekiken et elle-même vraisemblablement issue de la famille Mouhoub à laquelle appartiennent les frères Mohamed,

[1] « Mariages », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8870, 17 novembre 1934, p.4
[2] *Ibid., p. 4*

Kaddour et Omar Mouhoub[1]– membres actifs ou d'honneur de la *Djazaïria* en 1930. Ainsi, Aziz Lekhal – vice-président *d'El Djazaïria* en 1930, assesseur à la *Moutribia* et à l'*Andalouisa* en 1929[2] – est le beau-frère de Hamoudou Chekiken – président de *l'Ifrikia Club* en 1924, fondateur *d'El-Mossilia* en 1927 et président d'honneur de la *Djazaïria* en 1930. Par le mariage de sa fille, Aziz Lekhal devient le beau-père de Hassen Ben El Kadi, frère de Yahia Ben El Kadi[3]– Assesseur à la *Moutribia* en 1929 et à *l'Andalousia* en 1932. Il devient également le beau-père de Mahmoud Bakir Khodja – trésorier adjoint *d'El-Mossilia* en 1933 – quand ce dernier épouse sa deuxième fille Bedra, en 1935[4] ; Bakir Khodja, il faut le noter est le frère de Mme Yahia Ben El Kadi, soit le beau-frère de Yahia Ben El Kadi déjà cité. On apprend, grâce au compte rendu du mariage de Bedra, qu'une troisième fille d'Aziz Lekhal est Mme M'Hamed Ben Redouane, dont le mari est le frère de Hamdane Ben Redouane[5]– vice-président de la *Moutribia* en 1933[6] et vice-président *d'El-Enchirah* en 1938[7]– et le beau-frère des frères Ali et Ahmed Guellati – *Mossilia* (1927), *Djazaïria* (1930), *Moutribia* (1929 et 1933). Ainsi, Aziz Lekhal à une connexion familiale avec des membres de l'ensemble des associations musicales musulmanes et judéo-musulmanes de ces années 1930, mis à part la *Ghernata* qui fusionnera avec la *Djazaïria* en 1935 et le *Mizhar el Djazaïri* fondé en 1937.

D'une manière générale il est manifeste qu'autour des familles Mouhoub et Chekiken, de nombreux noms du milieu musical indigène algérois gravitent, comme en témoigne l'avis de décès de l'industriel Brahim Mouhoub publiée en 1932:

Mme Vve Brahim Mouhoub

---

[1]Les Chekiken et les Mouhoub s'unissent pour annoncer la mort de Ahmed Chekiken dans une nécrologie de 1914, tandis que les fils Chekiken, Hamoudou et Abderrahmann, ainsi que leur mère, la « Veuve Ahmed Chekiken », s'unissent aux Mouhoub dans l'annonce de la mort de Brahim Mouhoub en 1932. « Nécrologie », *Echo d'Alger*, troisième année, n°970, 10 novembre 1914, n.p. ; « Nécrologie », *Echo d'Alger*, année 21, n°8282, 12 juin 1932, p. 7

[2] Liste des membres du conseil d'administration de la société *El-Moutribia* adressée au préfet d'Alger, datée du 18 mars 1929. AWA [1Z6/420] ; Statuts de la Société amicale *El-Andalousia* (incluant la liste du bureau), datés de 1929. AWA [113/1510]

[3] « Échos », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8868, 15 novembre 1934, p. 2

[4] « Mariages », *L'Écho d'Alger*, 24e année, n°9073, 8 juin 1935, p. 4

[5] « Les fils de Youssef ben Redouan et Hassen Hafiz », *L'Écho d'Alger*, 15e année, n°5980, 22 février 1926, n.p.

[6] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p.9

[7] Lettre adressée au Préfet d'Alger par Isaac Raoul Bacry datée du 20 février 1938. AWA [1Z139/2799]

Mme et M. Hamdane Ben Redouane[1] et leurs enfants ;

Mme et M. Mohamed Mouhoub[2] :

Mme et M. Youssef Mouhoub ;

Mme et M. Hamidou ben Ouenniche[3] et leur fils ;

Mme et M. Kaddour Mouhoub[4] et leur fille ;

Mme et M. Omar Mouhoub[5] ;

Mme. et M. Ahmed Mouhoub et leurs enfants ;

Mme et M. Djabir ben Smaïa[6] et leurs enfants ;

Mme Vve Khaznadar ;

Mme Vve Abderrahmane Benredouane

Mme Vve Ahmed Chekiken ;

Mme et M. Hamoudou Chekiken ;

Mme et M. Abderrahmann Chekiken ;

Les familles Mouhoub, Khaznadar, Benredouane, Chekiken, Ben Siam, Marabet, Ben Ouenniche, Chaouch, Hafiz, Ben Smaïa, Lekhal, Hamoud, Hadj Moussa, Medjahad, Madani, Ben Lamdani, Slimane Khodja, Ben Abid, de Lafayette ; Guellati, Bey Yektar, Ghiat, Brihmat, Kaïd Mahmoud, Cherif, Bouderba, Kaïd Ahssen, Kateb, Kaïd Ali, ont la douleur de vous faire part du décès de

Monsieur **Brahim Mouhoub**

Industriel

---

[1] Hamdane Ben Redouane est vice-président de la *Moutribia* en 1933 : « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9, et vice-président *d'El-Enchirah* en 1938 : Lettre adressée au Préfet d'Alger par Isaac Raoul Bacry datée du 20 février 1938, Archives de la Wilaya d'Alger [1Z139/2799].

[2] Mohammed Mouhoub est assesseur à El-Djazaïria en 1930 : liste du Conseil d'administration d'El Djazaïria, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625], et assesseur à la *Mossilia* en 1927 : Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.

[3] Il s'agit en toute probabilité du même Hamidou Ben Ounniche assesseur à la *Mosilia* en 1927 : Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.

[4] Kaddour Mouhoub est le frère de Mohamed, assesseur à *El Djazaïria* en 1930 : liste du Conseil d'administration d'El Djazaïria, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625].

[5] Président honoraire *d'El-Djazaïria* en 1930 : liste du Conseil d'administration *d'El-Djazaïria*, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625].

[6] Djabir ben Smaïa est vice-président *d'El-Djazaïria* : liste du Conseil d'administration *d'El-Djazaïria*, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625], président et refondateur de la *Mossilia* en 1932 : « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8331, 31 juillet 1932, p. 3.

Chevalier de la Légion d'honneur

Commandeur du Nichan-Iftikhar

Ancien membre de la Chambre de commerce

[...][1]

Ainsi, il s'agit d'un milieu endogame, pour lesquelles les sociétés musicales deviennent un lieu supplémentaire de sociabilité, et qui, on le voit, appartiennent à un milieu de musulmans fortunés ; « industriels » à l'image des Mouhoub ou des Chikiken, « propriétaires » dans le cas des Bensmaïa par exemple. Des familles qui sont par ailleurs remarquées pour leur degré d'européanisation – on pense à la description des journalistes de *l'Echo d'Alger* lors de noces de Leïla Lekhal et Hacen Ben El Kadi, en particulier[2] – et qui, nous le verrons, constituent un des bassins de recrutement des élus indigènes d'Alger et ses environs tenants du mouvement jeune-algérien.

b. La permanence du profil jeune-algérien : la Fédération des élus indigènes.

Au-delà des liens de parenté, il faut resituer les membres musulmans des associations musicales dans le monde des élus musulmans issus du courant jeune-algérien. À l'image de Aziz Lekhal, conseiller municipal à El Biar[3] ou Chekiken, conseiller général[4], un nombre non négligeable des membres des sociétés musicales algéroises ont des liens avec le milieu des élus musulmans, soit à titre d'élu, soit de candidat, soit enfin en tant que membre d'une famille intégrée au monde politique musulman. Ainsi, ne serait-ce qu'aux élections municipales du 5 mai 1929, on retrouve de nombreux noms des bureaux de sociétés musicales indigènes des années 1930. À Alger[5], Hamoudou Chekiken est élu au deuxième tour, ainsi que Elias Bensemanne,

[1] « Avis de décès », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8282, 12 juin 1932
[2] *Cf. supra* p. 133
[3] « Fête indigène », *L'Écho d'Alger*, 20e année, n°7971, 6 Août 1931, p.5
[4] *Cf. supra*, p. 114
[5] « Les élections municipales d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7158, 14 mai 1929, n.p.

président de la *Mounchidia* en 1937[1] et Hassen Hafiz, allié de la famille Ben Redouane[2], Abdelhadi Bensmaïa, président d'honneur *d'El Mossilia* en 1936[3] est très certainement parent de Djabir Bensmaïa qui avait été le président de cette dernière en 1932[4]. Parmi les candidats malheureux de cette élection on trouve les noms de Ali Ben Guellati, qui, avec son frère Ahmed avait fait partie de la *Mossilia*, de la *Moutribia* et de la *Djazaïria*[5] et Tahar Ali Cherif, vice-président de la *Mossilia* en 1927[6], vice-président de la *Moutribia* en 1929[7] ou encore en 1936[8].En banlieue, Mahmoud Bensiam, archiviste de *l'Ifrikia Club* en 1924[9] et qui sera président de la *Djazaïria* en 1933, est réélu conseiller municipal à Hussein Dey[10], où il devient même élu adjoint au maire[11]. Hamdane Ben Redouane, qui sera vice-président de *l'Enchirah* à sa création en 1938, est élu à St Eugène tandis que Zmirli Larbi qui sera « conseiller technique » – c'est-à-dire chef de musique – dans cette même société, est vainqueur du premier tour des élections[12]. Aziz Lekhal, quant à lui, est élu à El Biar[13].

En 1930, ces élus mélomanes sont confrontés à « l'erreur politique majeure » que constituent les célébrations du Centenaire de l'Algérie, pour reprendre les termes de Jean-Robert Henry[14]. Ces célébrations, dont l'organisation est largement assurée par les délégations financières – dominées par le colonat –, sont conçues moins comme un événement national que

---

[1] Lettre adressée au préfet d'Alger par Elias Bensemmane le 15 mars 1937. AWA [1Z134/2598]
[2] Voir l'avis de décès de Ben Redouane : « Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8225, 16 avril 1932, p. 4
[3] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 25e année, n°9504, 12 août 1936, p. 7
[4] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8331, 31 juillet 1932, p. 3
[5] Photocopie des statuts non déposé *d'El-Mosilia*, s. d., fournie par El-Hadi Khaïr ; « Groupements et sociétés », *l'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9 ; Composition du Conseil d'administration *d'El Djazaïria*, jointe aux statuts du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[6] Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.
[7] Lettre du 18 mars 1929 adressée au préfet d'Alger par Mahieddine Bachtarzi comportant la liste des membres du conseil d'administration de l'association *El-Moutribia*. AWA [1Z6/420]
[8] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9
[9] Il était déjà conseiller municipal à cette époque.
[10]« Les élections municipales », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7152, 8 mai 1929, n.p.
[11]« Élections municipales", *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7157, 13 mai 1929, n.p. Concernant l'information selon laquelle Mahmoud Bensiam est élu adjoint au maire il faut noter que *l'Echo d'Alger* se trompe sur le nom de l'élu. En effet, dans l'article du quotidien il est écrit Mohamed Bensiam, plutôt que Mahmoud. Il ne peut s'agir que d'une erreur, dans la mesure où aucun autre Bensiam que Mahmoud Bensiam n'est élu musulman de Hussein Dey à ces élections.
[12] « Les élections municipales », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7152, 8 mai 1929, n.p.
[13] « Fédération des élus musulmans du département d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7693, 1er novembre 1930, p.2
[14] Jean-Robert Henry, « Le centenaire de l'Algérie, triomphe éphémère de la pensée algérianiste », *in* A. Bouchène, J.-P. Peyroulou, O. Siari-Tengour, S.Thénault (dir.), 2012, *op. cit.*, pp. 369-374 p. 374

comme une « opération de communication »[1] des colons algériens. Néanmoins, du côté indigène, on nourrit l'espoir que cette commémoration intègre l'élément indigène et puisse être l'occasion de voir progresser les droits des musulmans. Cet espoir est d'ailleurs encouragé par la posture libérale du gouverneur général Violette en fonction de 1925 à 1927. Avec le rappel en métropole de ce dernier, le colonat représenté par Gustave Mercier a les coudées franches pour organiser un centenaire dénué de considération pour la frange indigène de la population algérienne. Cette « occasion ratée » est, en réalité, un faux pas considérable selon Jean-Robert Henry, et constituerait un « point de basculement idéologique »[2] pour les élites politiques musulmanes : un « accélérateur du malaise indigène »[3]. Nadya Bouzar-Kasbadji, inscrit la création de la *Djazaïria* dans « l'atmosphère festive du centenaire »[4] ; sous-entend-elle que la *Djazaïria*, société musulmane qui traduirait « la volonté d'affermissement d'une personnalité algérienne », est un marqueur du « basculement idéologique » dont parle J.-R. Henry? Les commémorations sont à peine entamées quand la société est fondée, le 27 janvier 1930 : voir dans sa fondation une réaction aux errements colonialistes du centenaire serait probablement une erreur. Cependant, la déception qu'éprouvent les élus indigènes algérois est particulièrement palpable au sein du milieu des élus mélomanes que nous avons décrit. Plusieurs d'entre-eux sont cofondateurs de la Fédération des élus indigènes d'Alger, dont un communiqué d'octobre 1930 annonce la formation:

> Vous savez tous que les départements voisins, Constantine et Oran ont formé chacun une fédération d'élus à l'effet de grouper leurs forces, de coordonner leurs efforts pour la défense de leurs revendications légitimes.
>
> Le département d'Alger seul a affirmé sa force d'inertie née des divisions regrettables et des conceptions particulières.
>
> Cette situation ne doit pas durer, car elle compromet nos intérêts généraux en souffrance. L'année du Centenaire sur laquelle le peuple indigène comptait pour la réalisation de ses espoirs se termine par d'amères désillusions. Il ne faut nous en prendre qu'à nous même, nous sommes en grande partie responsables de cet état de choses et les victimes de notre indifférence.

---

[1] *Ibid*., p. 369
[2] *Ibid*., p. 374
[3] *Ibid*., p. 369
[4] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit*., p. 84

> Notre cause et les problèmes qu'elle soulève sont souvent ignorés de la Métropole dont les sentiments de sympathie à notre égard ne font pas de doute. Les questions indigènes dans ce pays trouvent obstacle dans l'ambiance locale de la routine, des préjugés et des préventions. C'est parce que l'action des élus isolés est illusoire, qu'en vue de grouper nos forces éparses et de coordonner notre action, nous convions tous les élus musulmans du département d'Alger à se grouper en Fédération.
>
> Réunion dimanche 9 novemebre 1930 à 14 heures dans le sous-sol de la Brasserie Masclau, rue Garibaldi, Alger.
>
> Le bureau provisoire : Zerouk Mahiedinne, Tamzali, Bensiam, Chekiken, Bouderba, Haddou, Ben Smaïa, Ben Redouane, Aziz Lekhal, Ben Semane, Guellati, Bou Kemiat, Touhmani Ahmed, Zaaf Mohamed, Amara.[1]

Ainsi, la moitié des signataires de ce communiqué sont des élus qui, nous l'avons vu, sont aussi membres du réseau des sociétés musicales indigènes. Quand la fédération est administrativement fondée le 31 octobre 1930, Hamoudou Chekiken est vice-président, Abdelhadi Bensmaïa est secrétaire général, Ali Guellati est trésorier général, Aziz Lekhal est trésorier adjoint, Elias Bensemane est assesseur : on pourrait dire que le monde musical est particulièrement bien représenté à la fédération des élus indigènes d'Alger. À ce titre, et en inversant les termes, on pourrait affirmer que le monde politique est particulièrement bien représenté au sein des sociétés musicales indigènes ; il s'agirait alors de porter une attention particulière au discours politique tenus pas ces élus fédérés et de voir en quoi il pourrait affecter ou caractériser le mouvement associatif musical.

Julien Fromage, qui a étudié la Fédération des élus indigènes de Constantine, nous invite à faire preuve de méfiance vis-à-vis du discours assimilationniste de la Fédération[2]. Rappelons que la Fédération des élus indigènes est d'abord fondée en 1927, à la faveur du gouvernement de Violette, et a pour fonction de contrebalancer le poids considérable de la Fédération des maires d'Algérie[3]. Présidée par Benthami Ould Hamida, la fédération se dissout en 1930, se réincarnant

---

[1] « Aux élus musulmans du département d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7692, 31 octobre 1930, p. 3

[2] Julien Fromage, *Innovation politique et mobilisation de masse en «situation coloniale» : un «printemps algérien» des années 1930 ? : L'expérience de la Fédération des Elus Musulmans du Département de Constantine*, Thèse en histoire, sous la direction d'Omar Carlier, EHESS, Paris, 2012

[3] Julien Fromage, « Le docteur Bendjelloul et la fédération des élus musulmans », *in* Bouchène, A., Peyroulou, J.-P., Siari Tengour, O., Thénault, S. (dir.), 2012, *op. cit.*, pp. 398-401, p. 398

en fédérations départementales, dont celle du département d'Alger est la dernière à être fondée. Julien Fromage note que le discours de départ cette fédération est certes « l'assimilationnisme » :

> Du point de vue des revendications, le mouvement fédéral s'inscrivit d'abord dans une filiation Jeune Algérienne sans ambigüité. Dominaient les mots d'ordre d'égalité, de justice, de respect pour les populations colonisées. Le répertoire militant des générations antérieures fut réinvesti et les discours positionnés dans les cadres admis par le pouvoir colonial [...].[1]

Cette ligne assimilationniste proclamée par les élus du Constantinois est celle que semble tenir Zerrouk Mahieddine et ses compagnons pour le département d'Alger. Mais, J. Fromage nous met très précisément en garde contre cet « assimilationnisme » de façade, qui dissimulerait un fédéralisme naissant, réactions désillusionnées aux promesses d'assimilation du début du siècle. L'étude de J. Fromage révèle en effet que le discours de « flatterie/soumission » et les « négations publiques de toute revendication 'nationaliste'» visent à assurer « le succès de la stratégie rationnelle-légale des élus fédérés jusqu'en 1935 » car, explique J. Fromage, « [p]ar-delà cette facette connue de 'l'assimilationnisme' des élus on observe des jeux de langage plus ou moins codés, l'existence d'un discours fédéral 'en coulisse' »[2]. Ainsi, Julien Fromage attribue une origine précoce au fédéralisme, prenant le contre-pied de la chronologie traditionnelle qui adopte 1938 – l'échec du projet de naturalisation collective Blum-Violette – comme date-pivot[3].

Les propositions de J. Fromage sèment ainsi le doute sur les intentions des élus mélomanes membre du mouvement, mais non pas au point de créditer la thèse selon laquelle le tournant des années 1930 est un moment de cristallisation d'un mouvement culturel nationaliste. Rappelons qu'en dépit de son *fédéralisme*, Ferhat Abbas ne se déprend pas de son attraction pour l'univers culturel français[4]. Si les années 1927-1938 sont des « années difficiles », pour reprendre les termes de Mahfoud Kaddache, il ne faut pas oublier que, selon lui, le programme des Jeunes Algériens « ignorait la question nationale et la voie révolutionnaire » au tournant des

[1] *Ibid.*, p. 399
[2] *Ibid.*, p.399
[3]Benjamin Stora et Zakya Daoud associent ainsi la notion de « fédéralisme » à l'inflexion politique adoptée par Ferhat Abbas à la suite de l'échec du projet Blum-Violette de 1937. Cf. Stora, Benjamin et Daoud Zakya, *Ferhat Abbas*, une utopie algérienne, Paris, Denoël, 1995, p. 89
[4] *Ibid.*, pp. 89-90

années 1930[1]. M. Kaddache ajoute – et cela conforte l'exemplarité des positions de Chekiken – que les élus plus particulièrement « reprenai[ent]les grandes lignes du programme tracé par l'émir Khaled, mais le ton n'était plus le même. Pas d'affirmation tapageuse, pas d'activités de propagande auprès des masses, on comptait sur la compréhension française. On sollicitait plus que l'on exigeait»[2]. De ce point de vue l'activité au Cercle du progrès des élus mélomanes qui nous intéressent est emblématique : une action de réforme et d'éducation qui s'inscrit en conformité avec les cadres français.

c. Les sociétés musicales et le Nadi Ettarakki (Cercle du progrès)

Dans son ouvrage sur l'émergence artistique algérienne, N. Bouzar-Kasbadji présente une photographie présentant les « Mécènes et membres du conseil d'administration de la *Moutribia* et du Cercle du progrès »[3]. La photographie n'est pas datée, mais elle n'a pas pu être prise plus tôt que 1927, date de création du club[4].

Debout, de gauche à droite, se tiennent Mahieddine Bachtarzi, Hamid Ghissal, M'hamed Ouali El-Mansali, Mohamed El-Mouhoub, Hamoud Hafiz, Hamdane Benredouane et Abdelaziz Lekhal Sont assis, de gauche à droite, Yahia Belkadi, Ahmed Guellati, Abdeltif, Mohamed Zemirli. On retrouve dans ce cliché de nombreux élus mélomanes qui bien que n'étant pas membres du conseil d'administration la *Moutribia* en sont manifestement proches, voire même, peut-être, contributeurs financier.

Le *Nadi Ettarakki* (Cercle du progrès) est au centre de la vie intellectuelle, artistique et politique indigène[5]. Il est situé place du Gouvernement qui est un marqueur emblématique de l'urbanisme colonial et qui participe des transformations ayant affecté la basse Casbah au XIXe siècle. Ce club est un point de rencontre de nombreuses associations musicales. La *Moutribia*, comme le prouve la photographie, mais aussi la première *Mosilia* qui en aurait fait son siège

[1] Kaddache, 2003, *op. cit.*, p. 196
[2] *Ibid.*, p. 198
[3] *Ibid.*, p. 59
[4] McDougall, James, "Abdelhamid Ben Badis et l'Association des oulémas", in *in* Bouchène, A., Peyroulou, J.-P., Siari Tengour, O., Thénault, S. (dir.), 2012, *op. cit.*, pp. 387-392, p.389
[5] Carlier, « Medina and Modernity », 2009, *op. cit.*, p. 69

Illustration n°2 : Mahieddine Bachtarzi et les administrateurs et mécènes de la *Moutribia*, au Cercle du progrès (n.d. ; c. 1930)
Source: Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*,

social, les statuts eussent-ils été déposés[1]. La *Djazaïria* s'y établit également en 1930[2]. La photographie attire notre attention sur la collusion entre les sociétés musicales indigènes, les élus musulmans et ce cercle réformateur fondé par l'éloquent et populaire Tayeb El Okbi[3].

Tayeb El Okbi appartient au mouvement des Oulémas, c'est-à-dire un groupe de réformistes religieux – les *islahistes*– œuvrant pour une « modernisation » des pratiques spirituelles et un retour aux sources textuelles de l'Islam : *essalaf*. Ce mouvement, qui fait écho à la *nahda* – « renaissance » – qui anime le Proche-Orient, est incarné, en Algérie, par l'Association des Oulémas, fondée par Abdelhamid Ben Badis en 1931. Au cercle du progrès, les concerts alternent avec des conférences éducatives portant sur la morale religieuse, politique ou culturelle et, de fait, les réformistes revendiquent « une vocation avant tout d*'éducateurs* », pour reprendre les termes de Fanny Colonna[4]. La dimension identitaire relative à la nature souvent religieuse de ces conférences a pu faire dire que le mouvement des Ouléma était aux racines du nationalisme algérien[5] et il est souvent mis en parallèle ou comparé avec le PPA et le Parti communiste algérien[6]. D'autant qu'il est manifeste que le mouvement s'est structuré à la suite du scandale provoqué par la célébration du Centenaire, grand'messe du colonat[7]. Mais le parallèle reste largement discutable car, comme nous le rappelle F. Colonna, la révolution que prônent les Oulémas est une « révolution contre l'ignorance », dans une perspective essentiellement religieuse, non pas une révolution contre l'ordre colonial[8]. D'une certaine manière, réduire le mouvement à l'affirmation radicale de Ahmed Toufik El-Madani écrite en 1932, « l'Islam est ma religion ; l'arabe est ma langue ; l'Algérie est ma patrie »[9], est légèrement trompeur tant il fait passer le mouvement pour radicalement identitaire.

Ainsi, quand il s'agit d'observer le *Nadi Ettarakki*, il faut se garder de la tentation téléologique, car observer les mouvements des années trente avec l'indépendance à l'horizon

---

[1] Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.
[2] Statuts d'*El-Djazaïria*, datant du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[3] McDougall, 2012, *op. cit.*, p. 389
[4] Fanny Colonna, *Les versets de l'invincibilité. Permanence et changements religieux dans l'Algérie contemporaine*, Paris, Presse de SciencesPo, 1996, p. 330
[5] Kaddache, 2003, *op. cit.*, p. 310
[6] John Ruedy, *Modern Algeria*, Indianapolis, Indiana University Press, 2e édition, 2005, p. 134-135.
[7] James McDougall, *History and the Culture of Nationalism in Algeria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 108
[8] Colonna, 1996, *op. cit.*, p. 330
[9] Ruedy, 2005, *op. cit.*, p. 134-135.

comporte le risque de sur-interpréter le moindre signe potentiel de nationalisme. On en oublie que, si les acteurs peuvent faire preuve d'un militantisme actif – qu'il faut encore caractériser avec précision –, ils ne conçoivent pas nécessairement une Algérie algérienne. D'ailleurs, James McDougall affirme lui-même à propos des Oulémas :

> Il n'y a pas de ligne directe entre les revendications de la réforme et la révolution déclenchée en 1954 par le FLN ; ce n'est donc pas en termes de sa contribution à un mouvement national unifié qu'il faut comprendre la signification historique du mouvement des oulémas. L'histoire des réformistes serait plutôt celle d'une longue quête pour une transformation de l'intérieur de la société algérienne en matière de croyance et de pratiques religieuses, dans la distribution du pouvoir symbolique entre tenants d'un islam jugé illégitime (celui des confréries et des marabouts) et d'un islam entendu comme plus éclairé et plus universel, à la fois plus moderne et plus «authentique».[1]

De ce point de vue, plutôt que de se limiter à considérer tout discours assimilationniste comme une stratégie visant à tromper le colonisateur en l'attente du moment révolutionnaire, on peut tenir les déclarations des Jeunes Algériens pour relativement sincères dans le contexte du tournant des années 1930. D'autant qu'elles sont fortes et sans ambigüité. Le 29 décembre 1929, un peu plus d'un mois avant la création de la *Djazaïria*, le Cercle du progrès modifie ses statuts et publie à cette occasion une déclaration :

> Parmi les modifications importantes apportées aux statuts [du *Nadi Ettarakki*], il en est une qui a été votée à l'unanimité et à la grande satisfaction de tous. Le but essentiel de l'association est d'aider à l'action civilisatrice de la France en poursuivant l'éducation intellectuelle, économique et sociale des musulmans de l'Algérie et ce avec le bienveillant concours et sous l'égide de l'administration. Pour éviter que le *Nadi* ne soit détourné de ce but et afin de le mettre en dehors de toute polémique, l'assemblée générale a décidé que, désormais toute discussion politique sera rigoureusement interdite dans les locaux du cercle et nul ne peut être membre du conseil d'administration s'il détient un mandat politique.[2]

---

[1] McDougall, 2012, *op. cit.*, p. 391
[2] « Groupements et sociétés d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7391, 2 janvier 1930, p. 5

Certainement, en prenant cette citation isolément, on pourrait considérer que sous pression du gouvernement, le Cercle s'est contraint à cette réforme et à cette rhétorique afin de mener plus efficacement son œuvre d'éveil national. Cependant, la permanence de la ligne assimilationniste de ces Jeunes Algériens, que ce soit à la Fédération des élus musulmans, au sein du club qu'ils fréquentent, ou dans les associations musicales et sportives qu'ils administrent et la cohérence globale et ininterrompue de ce discours, semblent indiquer un certain degré de sincérité. Ajoutons que le Gouvernement général semble également convaincu de la sincérité de ces notables musulmans quand ils s'engagent dans l'entreprise associative. Une note du préfet rend compte de la surveillance dont les animateurs des sociétés musicale sont les sujets. L'exemple que nous possédons de Khodjat-el-Khil démontre une confiance claire de la part des autorités[1]. En termes général, il est utile de rappeler que, dans les années 1930, l'administration cherche moins à débusquer les musulmans « nationalistes » que les membres des ligues. Ainsi, la préfecture veut s'assurer des «sentiments républicains» des sociétaires de la Fédération musicale du département d'Alger[2].

Pour résumer, la fréquentation du *Nadi Ettarakki*de Tayeb El Okbi est certainement l'occasion pour les élus mélomanes de glaner quelques éléments d'identité relatifs à la pratique de l'Islam et à sa réforme[3]. Mais, il serait inexact d'en déduire une hostilité fondamentale à la présence française : pour peu que l'on abandonne une lecture téléologique, en particulier dans le cas du *Nadi Ettarakki*, on penchera pour l'avis d'Ali Merad qui décrit un « loyalisme incontestable » des Ouléma[4]. Il semble que les membres du *Nadi Ettarakki* sont fondamentalement attachés à une mission éducative. Elle fait écho aux tentatives précédentes d'offrir aux musulmans des voies d'accès à une meilleure situation sociale et culturelle dans l'Algérie française. Considérer le milieu des élus mélomanes comme un terreau génétique du nationalisme algérien est une enjambée plus qu'incertaine, comme le fait remarquer Guy

[1] Note adressée à la Première division par l'administrateur de tache du préfet du département d'Alger, donnant un avis favorable à propos de *Khodjat-el-Khil* président de la Ghernata. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z118/2091]
[2] Note adressée au cabinet du Gouverneur général par la Sureté départementale d'Alger. ANOM [1K/2]
[3]McDougall, James, *History and the Culture of Nationalism in Algeria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 112-113
[4]Ali Merad, *Le réformisme musulman en Algérie de 1925 à 1940 : essai d'histoire religieuse et sociale*, Paris, Mouton et Cie, 1967, cité dans Kaddache, 2003, *op. cit.*, p. 310.

Pervillé[1]. L'observation de leur comportement et de leurs engagements laisserait même supposer le contraire.

d. Le programme des Jeunes Algérien au prisme des pratiques musicales : résoudre les ambigüités.

Nous avons vu que tout dans le comportement social et dans le discours des Jeunes Algériens qui animent les sociétés de musique indigène dans les années 1930 indique une forte volonté d'intégration culturelle, telle qu'elle avait pu être exprimée du temps de l'assimilationisme. Nous avons remarqué cependant que la multiplicité des cercles fréquentés par ces animateurs et le doute pesant sur la sincérité des sentiments pro-français de ces milieux nous contraint à présenter des preuves supplémentaires de la sincérité des intentions exprimées par les Jeunes Algériens investis dans le mouvement musical. Nous n'entendons pas réduire ces acteurs à une ligne de pensée univoque et simpliste – d'autant plus à une période où l'administration s'est montrée particulièrement ambivalente quant à ses intentions en matière d'intégration[2] –, mais nous proposons de constater comment la dynamique impulsée dans le milieu musical agit comme une révélateur du programme culturel des Jeunes Algériens. L'observation des pratiques musicales est une clef de lecture particulièrement efficace en la matière. En effet, l'évolution de ces pratiques donne l'image d'une élite entre deux mondes, qui cultive le syncrétisme culturel dont l'alliance entre la chéchia et le costume européen sont une manifestation emblématique. Les pratiques syncrétiques de cette élite, qui nourrit les efforts d'intégration sociale et politique, contribuent à former ce que Guy Pervillé qualifie de moment « franco-musulman »[3]. Les inflexions touchent à la fois aux modes de sociabilité et aux formes musicales elles-mêmes qui tendent à converger vers le milieu des sociétés musicales européennes, démontrant que l'impact

[1] Guy Pervillé explique d'ailleurs que les origines du nationalisme algérien se situeraient plutôt auprès des classes populaires portées par le PPA ou des Oulémas, que du côté de « l'intelligentsia francophone ». Pervillé, 1983, *op. cit.*, p. 19

[2] André Nouschi, *La naissance du nationalisme algérien*, Paris, Éditions de minuit, 1962, p. 53-55

[3] Pervillé, 1983, *op. cit.*, p. 24. Nous employons pour le moment cette expression qui désigne, en termes généraux, la teneur idéologique de la période 1919-1942. Néanmoins G. Pervillé dit bien que des échos de l'assimilationnisme résonnent encore dans les années 1930. Dans le dernier chapitre, nous tâcherons d'explorer l'idée d'une idéologie « franco-musulmane » combinant ambition à l'intégration par la préservation et la coexistance des cultures particulières.

de la « révolution culturelle »[1] porté par le *Nadi* sur la musique ne se traduit pas par une trahison des aspirations à l'intégration que continuent de professer les Jeunes-Algériens.

[1] Colonna, 1996, *op. cit.*, p. 330

III. Les pratiques européennes des sociétés de musique indigène

L'occidentalisation des orchestres arabes, du Maroc en Égypte, est un phénomène global qui, dans sa forme générale, dépasse les spécificités politiques de chaque pays[1]. Mais, pour Mohamed Abderrazak qui s'est penché sur les mutations de la musique arabe, la spécificité du cas algérien tient dans la centralité du phénomène associatif qui est au cœur des modalités particulières d'évolution de la musique indigène en Algérie[2]. Et, à l'instar de N. Bouzar-Kasbadji, par exemple, il note le rôle de la *Moutribia* et de son président Mahieddine Bachtarzi dans l'acculturation de l'orchestre arabe à la scène de music-hall[3]. Pour Mohamed Abderrazak, l'intention même que recouvrent l'association, « la mission œcuménique d'éducation de la jeunesse »[4], est un premier pas vers l'occidentalisation de l'orchestre indigène algérien. Elle prend plusieurs formes : accroissement de l'orchestre ; introduction d'instruments nouveaux tels la mandoline et la mandole ; l'usage du violon en place du *rebab*, instrument à corde frottée « traditionnel », entre autres. Cependant si M. Ben Abderrazak se penche longuement sur Yafil, Bachterzi et la *Moutribia,* il ne répond pas à l'affirmation de Bouzar-Kasbadji selon laquelle le tournant des années 1930 marquerait l'émergence d'une nouvelle génération de sociétés musicales animées d'une fibre identitaire assimilable à une « conscience nationaliste ».

Nous verrons que les mutations identifiées par M. Ben Abderrazak pour la *Moutribia* sont communes aux autres sociétés des années 1930– *Djazaïria*, *Mossilia*, *Andalousia* et *Gharnata*–, avec des nuances cependant. Ces similarités s'observent dès lors que l'on porte une attention particulière aux points de contacts entre sociétés européennes et sociétés indigènes, car ils permettent de suivre et de comprendre les logiques de cette évolution musicale des sociétés de musique indigène. Plutôt qu'une acculturation, terme qui laisse supposer une certaine passivité, on assiste à une véritable volonté d'intégration au milieu musical européen. Il résulte de ce processus des formes syncrétiques de pratique musicale. Ceci conforte l'idée que les sociétés

[1] Ben Abderrazak, Mohamed, *Les Orchestres arabes modernes : influence de l'organologie occidentale et problèmes d'acculturation, thèse sous la direction de Manfred Kelkel*, Université Paris IV, 1999
[2] *Ibid..*, p. 130-134
[3] *Ibid.*, p. 146
[4] *Ibid.* p. 130

musicales indigènes reflètent effectivement les aspirations assimilationnistes de ses administrateurs.

1. Les points de contact entre sociétés de musique indigène et sociétés de musique européenne

Les points de contacts entres sociétés de musique indigène et sociétés de musique européenne, condition à la sociabilité et point de transmission des pratiques, sont de deux sortes. D'une part, il faut évoquer les acteurs, souvent mobiles qui partagent leur temps entre plusieurs sociétés et qui agissent comme des truchements. D'autre part, il faut porter une attention particulière aux institutions fédérales qui encadrent l'ensemble du monde associatif. En l'occurrence il s'agit du rôle unificateur joué par la Nouvelle fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord. En ce sens, en plus d'être caractérisé par un mouvement de sortie de la Casbah de ses administrateurs, les société de musique indigène d'Alger s'engage dans le processus de « franchissement de ligne, [d]e passage dans l'autre ville, la ville des autres »[1], décrit par Abdelmadjid Merdaci pour Constantine. Cependant, là où Merdaci identitifie un trait « résistancialiste »[2] des associations musicale qui maintiennent la ville de l'autre dans son alterité, nous pensons qu'il faut considérer qu'en cette première moitié de XXe les indigène s'intègre dans cette « ville de l'autre » au point d'en faire une « ville de soi aussi », pour aindi dire.

a. Mobilité et ubiquité inter-associative des acteurs

À l'heure où est fondée la *Dajzaïria*, il est intéressant de se pencher sur le cas de son vice-président, Aziz Lekhal, qui, nous l'avons vu, fait partie du milieu jeune-algérien et professe une aspiration à l'intégration sociale et culturelle aux milieux européens. Élu à El Biar, une petite

[1] Merdaci, 2002, *op.cit.*, p. 165
[2] *Ibid.*, p. 176

commune de banlieue très majoritairement européenne[1], Lekhal est membre du Cercle du progrès, riche propriétaire d'une villa à Hydra, et porte à la fois la chéchia et le costume européen[2]. Il est emblématique de ces acteurs dont la part assimilationniste de leur discours se traduit dans leurs pratiques. On peut à titre d'exemple supplémentaire se rappeler le mariage de sa fille Leïla, les femmes portent des robes de soirée de créateurs européens – la toilette de la mariée elle-même est « signée Marlène » – ; avec cependant cet élément de syncrétisme : un « groupe de chanteuses psalmodi[ent] les chants traditionnels à la jeune épousée »[3]. On pourrait également citer le mariage de Hamoudou Chekiken à une européenne, Jane Chekiken[4].

L'activité musicale de Lekhal confirme ce trait franco-algérien. En effet, *L'Écho d'Alger* nous apprend qu'en plus d'être assesseur à la *Moutribia*, *l'Andalousia* et la *Djazaïria* au tournant des années 1930, Lekhal est assesseur à la Concorde, société chorale dont le bureau, constitué d'Européens, est présidé par Pierre Gandié[5]. En 1930, on trouve Lekhal au bureau des Trompettes d'El Biar, une autre société majoritairement européenne présidée par Pierre Gandié[6]. On pourrait penser que c'est le statut d'élu de Aziz Lekhal qui permet à cet indigène de siéger au bureau d'une société européenne, et qu'une société musicale est une manière facile de faire bonne figure auprès des Français. Pourtant son comportement général témoigne de la cohérence de ses positions – son discours porté par la fédération des élus indigènes et le Cercle du progrès, ses vêtements et l'organisation des mariages de ses filles, son engagement dans la musique arabe autant que la musique européenne – et laisse peu de place à des soupçons de dissimulation. Au contraire, le mode de vie syncrétique de Lekhal tend plutôt à donner du crédit à la sincérité du discours « franco-musulman » des Jeunes Algériens du Cercle du Progrès.

La mobilité inter-associative d'Aziz Lekhal n'est pas une exception. Au sein du réseau des associations de musique arabe, nous l'avons vu, les Jeunes Algériens sont nombreux à

---

[1] El Biar, nous apprend René Lespès, est une commune regroupant plusieurs agglomérations qui comptent un total de 6.208 européens pour 1780 indigènes en 1930. La part des indigènes augmente cependant écrit-il, du fait de l'immigration kabyle encouragée par les emplois agricoles, mais aussi à la faveur du mouvement centrifuge qui voit une partie de la population indigène fuir le surpeuplement d'Alger centre. La commune est connue pour son statut de villégiature, appréciée pour son climat et connue pour ses grandes propriétés. Lespès, 1930, *op. cit.*, pp. 602-604

[2] *Cf.* photographie du Nadi Ettarakki, *supra*, p. 142

[3] « Mariages », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8870, 17 novembre 1934, p. 4

[4] Entretien avec El-Hadi Khaïr à son domicile, le 26 janvier 2013

[5] « Banlieue d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 16e année, n°6647, 22 décembre 1927, n.p.

[6] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*¸ 19e année, n°7619, 19 Août 1930, p. 4

fréquenter plusieurs associations à la fois ou successivement[1]. Quant à la mobilité entre associations européennes et indigènes, Lekhal n'est pas un cas unique non plus. On trouve d'autres indigènes qui sont membres d'associations musicales indigènes et européennes successivement ou de manière simultanée. On peut citer Ahmed Guellati, membre de la *Moutribia* qui participe au bureau de la société Alger-Tourist présidée par Félix Zelphati[2]. D'ailleurs, aux côtés de son frère, Ali, également membre de la *Moutribia*, il est nommé président d'honneur de l'Orphéon de Bab-el-Oued[3]. Notons que l'*Andalousia* présente des cas similaires, avec les juifs Albert Bouzid Ikhlif et Henri Moatti, membre de l'*Andalousia*, de 1935 à 1939, pour le premier[4], et de 1931 à 1939[5], pour le second, et membres également du conseil d'administration des Nouvelles Trompettes algéroises en 1939[6]. Le juif, Henri Meyer, est également au bureau de *l'Andalousia,* de 1932 à 1943[7], après avoir été membre du conseil d'administration de la Nouvelle fédération musicale de l'Afrique du Nord en 1931[8]. Enfin, c'est à l'*Andalousia* que l'on trouve la seule instance d'un européen étant membre actif d'une société musicale indigène dans les années 1930 : le journaliste Émile Duport, membre de la Concorde musicale algéroise en 1930[9], société de musique européenne[10] dont le bureau mêle israélites et européens, est élu au bureau de *l'Andalousia* six année consécutives de 1929 à 1935[11].

Si *l'Andalousia* semble, par la mobilité des membres de ses conseils d'administration, particulièrement connectée aux associations musicales européennes, elle est elle-même connecté aux autres associations de musique indigène. Nous l'avons vu, Aziz Lekhal a été membre de *l'Andalousia* avant de se joindre au projet de la *Djazaïria* tout en restant membre du conseil

---

[1] *Cf.* supra, p. 135
[2] « À 'Alger-Tourist' », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 2e année, n°6, février 1934, p.12.
[3] « Assemblées générales », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 2e année, n°7, mars 1934, p. 16
[4]Listes des membres des conseils d'administrations successifs de l'association *El-Andalousia*. Archives de la Wilaya d'Alger [113/1510]
[5] Listes des membres des conseils d'administrations successifs de l'association *El-Andalousia*. AWA [113/1510]
[6] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 28e année, n° 10479, 15 avril 1939, p. 6
[7] Listes des membres des conseils d'administrations successifs de l'association *El-Andalousia*. AWA [113/1510]
[8] Liste des membres du conseil d'administration de la Nouvelle fédération musicale de l'Afrique du Nord, datée du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501]
[9] Liste des membres du conseil d'administration de la Concorde musicale algéroise, datée du 17 mai 1930. AWA [1Z43/1653]
[10] « Le but de cette société est d'enseigner à la jeunesse l'art musical, de former et perfectionner des instrumentistes dans l'harmonie et la symphonie ». Statuts de l'association la Concorde musicale algéroise datés du 17 mai 1930. AWA [1Z43/1653]
[11] Listes des membres des conseils d'administrations successifs de l'association *El-Andalousia*. AWA [113/1510]

d'administration de la *Moutribia*[1]. Mais on peut aussi mentionner le cas d'Albert Serfati, membre du conseil d'administration de l'*Andalousia* en 1929[2], puis de la *Ghernata*, à sa fondation en 1933[3].

Ainsi, la *Moutribia*, l'*Andalousia*, la *Djazaïria*, *la Mossilia*, la *Ghernata* et *l'Enchirah*, de part la mobilité inter-sociétaire des acteurs qui les animent sont toutes connectées au réseau plus large des sociétés musicales algéroises ; européennes et indigènes. À ce titre il est important de préciser que la liste exhaustive des membres des conseils d'administration laissent à voir d'autre exemples que ceux cités plus haut[4].Cependant ce constat ne s'applique pas, il est vrai, au *Mizhar-El-djazaïri*, société fondée en 1937[5], dont le lien avec les milieux français s'opère plutôt à la faveur de la radiophonie[6]. Pour autant, la majorité des sociétés de musique indigène des années 1930 sont liées au monde associatif européen par le truchement d'acteurs qui s'inscrivent de part et d'autre des frontières communautaires.

b. La Nouvelle fédération de musique d'Afrique du Nord

Ces liens, entretenus dans une certaine mesure par les acteurs sont confirmés sur le plan institutionnel par l'intégration à la Nouvelle fédération de musique d'Afrique du Nord (NFMAN) des principales sociétés de musique indigène algéroises. Ayant pour but de « répandre et de favoriser l'Art Musical », la fédération se présente comme une institution de regroupement de toutes les sociétés musicales, de défense de leurs intérêt, d'organisation et de réglementation des concours musicaux[7]. La NFMAN se fixe enfin comme but « d'établir des relations amicales entre

[1]Aziz Lekhal est élu membre du conseil d'administration en 1929. On l'y trouve toujours en 1933 : liste des membres du conseil d'administration *d'El-Moutribia*, datée du 18 mars 1929. AWA [1Z6/420] ; « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9
[2] Statuts de la Société amicale « L'*Andalousia* » datés de 1929. AWA [113/1510]
[3] Liste des membres du conseil d'administration de l'association *El-Ghernata*, datée du 14 Août 1933. AWA [1Z118/2091]
[4] *Cf.* Annexes V
[5]Archives de la Wilaya d'Alger [1Z132/2540]
[6] *Cf. infra*, p. 374
[7] Statuts de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501].

tous les adhérents et de leur procurer les avantages matériels ou moraux qui peuvent en résulter »[1]et par là même a pour vocation de devenir un cadre de sociabilité à grande échelle.

La NFMAN émerge à l'occasion du centenaire de la colonisation[2] ; ses statuts sont déposés en 1931[3]. Elle résulte de la fusion de deux sociétés fédérales passées : la Fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord (FSMAN), présidée par Raoul de Galland[4], compositeur et fils de l'ancien maire d'Alger Charles de Galland[5], et l'Union des sociétés musicales du département d'Alger – ou Union des sociétés musicales algériennes –, présidée par François Toche[6]. Avant la fusion, les deux unions fondatrices laissent peu de traces de la présence de sociétés de musique indigène, bien qu'il faille noter que la Nouba de l'Avant-garde adhérente[7] à la FSMAN dès sa création en 1913. Dans le *Bulletin de la Fédération musicale d'Afrique du Nord* par exemple, il n'est jamais fait mention, ni de musique indigène, ni des musiciens qui fréquentent les sociétés de musique arabe[8]. Comme l'existence de ce Bulletin est éphémère – moins de 10 numéros – il ne faut pas surestimer la signification de cette déconnexion avec le monde musical indigène.

En effet, si dans les années 1920, les sociétés de musique indigène sont absentes de la fédération musicale, leur proximité avec le réseau des acteurs fédéraux préfigure leur intégration au mouvement. En la matière, la *Moutribia* fait figure de tête de pont. Dans les 1920, la société est déjà célèbre dans le monde européen, au point que les évènements qu'elle anime sont fréquentés par des noms importants de l'Algérie politique et musicale. On pense en particulier aux obsèques d'Edmond Yafil en 1928 auxquelles se rendent le Gouverneur général et le Maire

[1] Statuts de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501].
[2] « Après le concours international de musique d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7624, 24 août 1930, p. 2
[3] Statuts de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501].
[4] Liste des membres du conseil d'administration de la Fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord en date du 25 juin 1927. AWA [1Z8/501].
[5] « À la mémoire de Charles de Galland », *L'Écho d'Alger*, 14e année, n°5703, 20 mai 1925, p. 2
[6] Liste des membres du conseil d'administration de l'Union des sociétés musicales algériennes en date du 23 Août 1927. AWA [1Z112/1394]
[7] Liste des sociétés adhérentes de la Fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord, en date du 2 octobre 1913. AWA [1Z8/501]
[8] *Bulletin de la Fédération musicale d'Afrique du Nord*, publiée en plusieurs livraisons d'octobre 1928 à avril 1929.

d' Alger, tandis que l'animateur célèbre du monde des sociétés musicales algéroises du début du siècle, Victor Aubine[1], fera une oraison[2]. Au-delà des initiatives de la *Moutribia*, il faut préciser

En-tête du Bulletin de la fédération musicale de l'Afrique du Nord[3] :

[1] Victor Aubine est « Directeur artistique » de la Lyre Algérienne dès 1913 : Liste des membres du conseil d'administration de l'association la Lyre Algérienne approuvée le 28 mars 1913, puis directeur du Conservatoire municipal. *Cf.* à propos de Victor Aubine, une brève note biographique dithyrambique publiée aux *Annales africaines* : «Victor Aubine», *in Annales africaines*, 45e année, n°6, 15 mars 1933, p. 84

[2] « Les obsèques de M. Yafil », l'Écho d'Alger, 17e année, n°6939, 9 octobre 1928, n.p.

[3] Bulletin de la fédération musicale de l'Afrique du Nord, premère année, n°5 février 1928, p. 1

que Charles de Galland, maire d'Alger de 1910 à 1919, était familier du milieu musical indigène. Musicien et peintre, grand ami de Saint-Saëns, il connaissait Mahhiedine Bachtarzi de la *Moutribia* et était à l'origine de la rencontre du ténor et du compositeur[1]. On est en droit de supposer que Raoul de Galland, fils de l'ancien maire et président de la FMAN à partir de 1927, est ouvert au monde musical indigène. D'ailleurs, le logotype de la Fédération, représentant un joueur de *ney* devant la mosquée de la Pêcherie, semble appuyer l'idée que les instances de la FMAN ne se positionnent pas dans une isolation hermétique vis-à-vis du monde musical indigène[2].

À la faveur du mouvement de rapprochement qui se dessine dans les années 1920, les sociétés de musique indigène des années 1930 vont adhérer et s'intégrer à la Nouvelle fédération de musique d'Afrique du Nord dirigée par Raoul de Galland et François Toche. Ainsi, ce groupement de sociétés musicales sera un cadre institutionnel unissant les sociétés de musique indigène aux sociétés de musique européenne.

c. L'intégration des sociétés de musique indigène au sein du mouvement fédéral

En 1931, Henry Meyer, membre du conseil d'administration de la NFMAN[3], entre au conseil d'administration de l'*Andalousia* en 1932[4]. Ce transfert est un marqueur de l'entrée du milieu des sociétés de musique indigène au mouvement fédéral. À partir de 1931, plusieurs administrateurs proches des animateurs du mouvement fédéral siègent au conseil d'administration de l'*Andalousia* : Émile Duport, Joseph Zelphati, Jules Moatti, Victor Serano. En 1930, ces derniers avaient créé l'éphémère Concorde musicale algéroise aux côtés d'inlassables ingénieurs du mouvement fédéral[5]. Il s'agit en particulier de Félix Zelphati[6] qui tint, entre autres positions dans le monde associatif, celle de secrétaire général de la NFMAN dés

[1] Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires (1919-1939), suivi de : Étude sur le théâtre dans les pays islamiques*, Alger, S.N.E.D., 1968, p. 23
[2] *Bulletin de la Fédération musicale d'Afrique du Nord*, première année, n°1, 1er octobre 1928, p. 1
[3] Statuts de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501]
[4] Liste des membres du conseil d'administration d'*El-Andalousia* en date du 9 mai 1932. AWA [113/1510]
[5] Liste des membres du conseil d'administration de la Concorde musicale algéroise en date du 17 mai 1930. AWA [1Z43/1653]
[6] Nous sommes en droit de nous demander si Joseph Zelphati et Félix Zelphati sont parents.

1931[1], confirmée en 1937[2]. Il est également secrétaire-adjoint de l'Institut nord-africain de musique populaire (INAMP) à sa création en 1933[3]. Il s'agit également d'Émile Fourgous, dont le profil s'approche de celui de Félix Zelphati, qui tint, celle de trésorier-adjoint de la Fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord[4], entre autres positions dans le monde associatif. Cette position est confirmée en 1937[5]. Fourgous est également trésorier-adjoint de l'Institut nord-africain de musique populaire (INAMP) à sa création en 1933[6].

On pourrait dire que la concomitance du départ de Aziz Lekhal – élu musulman – qui rejoint le conseil d'administration de la *Djazaïria* en 1930 et l'évolution du bureau de l'*Andalousia*, dont la proportion de membres juifs s'accroît et qui accueille des membres proches des administrateurs du mouvement fédéral, donne du crédit à l'interprétation de Nadia Bouzar-Kasbadji, reprise en partie par Nadir Maarouf : ce tournant des années 1930 marquerait une divergence entre l'*Andalousia* – société israélite et intégrée au monde *français* – et la Djazaïria – société musulmane et tenante de la résistance culturelle. Cette dernière, plus soucieuse de cultiver une identité algérienne aurait évité la proximité avec le monde musical européen. Mais une telle déduction serait erronée. Ce ne sont pas des logiques de confession ni de milieu qui président au départ de Aziz Lekhal, puisqu'il est remplacé à l'*Andalousia* par son parent et camarade du *Nadi Ettarakki*, Yahia Ben El kadi, dès l'année 1932[7]. Quoi que soit le trait confessionnel majoritaire des sociétés de musique indigène, la plupart – la *Moutribia*, la *Mossilia, l'Andalousia* et la *Dajzaïria* – participent au mouvement fédéral au cours des années 1930.

---

[1] Liste des membres du conseil d'administration de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 Août 1931. AWA [1Z8/501].
[2] Liste des membres du conseil d'administration de la Fédération musicale de département d'Alger, anciennement Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord, en date du 18 juillet 1937. AWA [1Z8/501].
[3] Liste des membres du conseil d'administration de l'Institut nord-africain de musique populaire en date du 8 juillet 1933. AWA [1Z118/2083]
[4] Liste des membres du conseil d'administration de la Fédération des sociétés musicales d'Afrique du Nord, en date du 25 juin 1927. AWA [1Z8/501].
[5] Liste des membres du conseil d'administration de la Fédération musicale de département d'Alger, anciennement Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord, en date du 18 juillet 1937. AWA [1Z8/501].
[6] Liste des membres du conseil d'administration de l'Institut nord-africain de musique populaire adressée au préfet du département d'Alger, datée du 8 juillet 1933. AWA [1Z118/2083]
[7] Liste des membres du conseil d'administration *d'El-Andalousia*, en date du 9 mai 1932. AWA [113/1510]

L'institution cadre de ce mouvement fédéral est l'Interfédération musicale d'Afrique du Nord, qui prend la relève de la Nouvelle fédération en 1933[1]. Elle est coprésidée par Raoul de Galland, président de la nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord, et Marcel Savoyant président de l'Institut Nord-Africain de musique populaire. Elle entend regrouper les sociétés de musique d'Afrique du Nord, membres des fédérations départementale[2], mais elle est avant tout algéroise car elle est la continuation de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord, sous un autre nom et animée d'une plus grande ambition[3].À partir de l'année 1933, en grande partie grâce à *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, publication de l'Interfédération, on constate la présence de sociétés de musique indigène au sein du mouvement fédéral. D'abord la *Moutribia*, citée comme participant au défilé de l'Interfédération dès le premier numéro de *l'Écho musical* paru en septembre 1933[4], ce qui laisse supposer que la société de musique indigène était adhérente de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord avant 1933 et la création de l'Interfédération. En 1936, Mahieddine Bachtarzi siègera d'ailleurs au conseil d'administration en tant qu'administrateur représentant les sociétés du département de Constantine[5]. En ce qui concerne *l'Andalousia*, un de ses membres, Joseph Zelphati est lui même au premier conseil d'administration de l'Interfédération en qualité de trésorier général *de l'Andalousia*[6], ce qui laisse supposer à nouveau que l'*Andalousia* était une adhérente précoce de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord. La *Mossilia*, « société de musique orientale », adhère à la Fédération du département d'Alger – et donc à l'Interfédération –en avril 1934[7]. Quant à la *Djazaïria*, il apparait que son adhésion à la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord pourrait être tout aussi précoce que celle de la *Moutribia* et de l'*Andalousia*. En effet, tandis que l'adhésion de la *Dajzaïria* n'est jamais rapportée pendant la durée d'existence de *l'Écho musical* – les nouvelles adhésions sont publiées à chaque numéro– la rubrique « Département d'Alger :

[1] Statuts de l'Interfédération musicale d'Afrique du Nord datés du 29 mai 1933. AWA [1Z118/2092].
[2]Article 3 des statuts de l'Intefédération musicale d'Afrique du Nord datés du 29 mai 1933. AWA [1Z118/2092].
[3]À sa création elle absorbe la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord : "Appel de l'Institut nord africain de musique populaire", L'Écho musical de l'Afrique du Nord, année 1, n°3, novembre 1933, p. 4
[4] « Le grand défilé des sociétés », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, première année, n°1, août-septembre 1933, p. 11
[5] « 5e Congrès de l'Interfédération musicale de l'Afrique du Nord », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 4eannée, n°6, juin-juillet 1936, n.p.
[6] « L'interfédération musicale de l'Afrique du Nord », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, première année, n°2, octobre 1933, p. 5
[7] « À l'Interfédération musicale de l'Afrique du nord », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, 2e année, n°8, avril 1934, p. 9

dans nos sociétés » fait mention du renouvellement du bureau de la *Djazaïria-Ghernatia*[1] en 1936 et en transcrit la nouvelle composition[2] : *l'Écho musical* avait-t-il manqué de rapporter l'adhésion ou la *Djazaïria* était-elle adhérente avant que le bulletin n'existe ?On ne peut offrir de réponse certaine à cette question, mais du moins reconnaître que la *Djazaïria* est impliquée dans les activités de l'Interfédération. Aux adhésions des quatre associations emblématiques que nous avons citées, on peut ajouter l'adhésion à l'Interfédération de la « société de musique orientale » *Errachidia* de Coléa dès sa création en 1934[3].

L'adhésion aux fédérations départementales et à l'Interfédération est d'autant plus significative qu'elle n'est pas un stéréotype de la démarche associative : il n'y a pas de mécanisme administratif ou d'usage qui entraine l'adhésion automatique d'une société à une fédération. D'ailleurs, à en croire la publicité que fait encore *l'Écho musical* en 1936, les sociétés algériennes sont loin d'être toutes affiliées : « Sociétés si vous n'avez pas envoyé votre adhésion, faites le sans tarder. Toute société isolée est impuissante »[4]. Notons à ce titre qu'il n'est nullement fait état des adhésions de *l'Enchirah* (1938), du *Mizhar el-djazaïri* (1937) ou de la *Mounchidia* à Kouba (1937). De ce point de vue, toute adhésion à la fédération départementale et à l'Interfédération traduit l'intention de participer aux événements inter-associatifs et de bénéficier de la dynamique impulsée par ces organismes centraux qui sont très majoritairement européens. En effet, d'une manière générale, à Alger et donc au sein de la FMDA, les associations de musique indigène déclarées sont en nombre très inférieur aux associations de musique européenne : fanfares, orphéons, harmonies et autres groupements de musiciens semblables aux sociétés françaises constituent le gros du mouvement associatif musical algérois. Baignées dans ce milieu, les sociétés de musique indigène seront sensibles aux pratiques qui y prévalent.

2. Les sociabilités intercommunautaires

[1] *La Dajazaïria* et la *Gharnata* ont fusionné en 1935. Lettre adressée au préfet d'Alger contenant l'annonce de la fusion des sociétés *El-Djazaïria* et *El-Ghernata* et les statuts de la nouvelle association datés du 7 mai 1935. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625]

[2] « Département d'Alger: dans nos sociétés », *L'Écho musicale d'Afrique du Nord*, 4e année, nouvelle série, n°1, Janvier-Février 1936, n.p.

[3] Statuts de la Société musicale et artistique *Errachidia* datés du 20 août 1934. AWA [1Z122/2225]

[4] Annonce dans *L'Écho d'Alger*, quatrième année, nouvelle série, n°2, février-mars 1936, n.p.

a. L'harmonisation des buts

Parmi les nouveautés qui caractérisent le monde des sociétés indigènes des années 1930 : la formulation des buts des associations s'homogénéise d'une société à une autre, donnant naissance à une formulation stéréotypée, calquée sur le modèle européen. À partir des statuts de l'*Andalousia* en 1929, l'exposition des buts d'une société de musique indigène finit invariablement par : « Elle a pour but [...] l'organisation périodique de concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes »[1]. Les termes peuvent varier dans le détail, mais la formule est toujours la même. Il en va ainsi pour la *Djazaïria* en 1930:

> Elle a pour but [...] l'organisation périodique des concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes.[2]

Ainsi que pour la *Ghernata* en 1933 :

> Elle a pour but [...] l'organisation de concerts musicaux, festivals et excursions de toutes sortes[3].

Puis lors de la fusion des deux associations formant la *Djazaïria-gharnatia*, en 1935 :

> Elle a pour but [...] l'organisation de concert musicaux, festivals et excursions touristiques.[4]

C'est aussi le cas de la *Rachidia* de Coléa en 1934 :

---

[1] Statuts de la Société amicale *El-Andalousia*, datés de 1929. AWA [113/1510]
[2] Statuts de la société *El-Djazaïria* datés du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[3] Statuts de la société *El-Ghernata* datés du 14 août 1933. AWA [1Z118/2091]
[4] Statuts de la société *El-Djazaïria-ghernatia* datés du 7 mai 1935. AWA [114/1625]

> Elle a pour but [...] l'organisation périodique des concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes.[1]

C'est encore le cas du *Mizhar El-Djazaïri* en 1937 :

> Elle a pour but [...] l'organisation périodique des concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes.[2]

Puis de la *Mounchidia* de Kouba :

> Elle a pour but [...] l'organisation périodique des concerts musicaux, festivals, excursions et manifestations touristiques de toutes sortes[3].

L'*Enchirah*, fondée en 1938 est la seule exception à ce schéma, étant conçue plutôt comme une école, « la société a pour but : a) de développer, diffuser et intensifier l'art musical indigène dit "Andalous" dans ses principes, ses formes classiques et populaires. b) de créer des cours pratiques de musique et de former des élèves »[4]. Quant à la *Mossilia*, ses statuts de 1932 manquant aux archives de la Wilaya d'Alger, il est difficile de se prononcer sur la formulation exhaustive de son but. Le *Journal officiel* indique simplement que la Mossilia à pour but « l'étude de la musique et de la littérature arabe »[5].En tout cas, mis à part ces deux exceptions qui ont trait à l'affirmation d'objectifs scolaires, pour la première, et par manque du texte intégral, pour la seconde, on voit clairement une homogénéisation des modes d'action des sociétés de musique indigène. Cette homogénéisation les rapproche de leurs homologues européennes de l'Interfédération, et la capacité juridique acquise par les statuts associatifs leur permet d'entreprendre des projets semblables. Omar Carlier nous rappelle que, d'une manière générale,

[1] Statuts de la société *Errachidia* datés du 20 août 1934. AWA [1Z122/2225]
[2] Statuts de la société *El-Mizhar el-djazaïri* en date du 5 janvier 1937. AWA [1Z132/2540]
[3] Statuts de la société *El-Mouchidia* datés du 1er mars 1937. AWA [1Z134/2598]
[4] Statuts de la société *El-Enchirah* datés du 20 février1938. AWA [1Z139/2799]
[5] *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, année 64, n°161, 10 juillet 1932, p. 7536

les associations de musique indigène se mettent à produire des concerts sur le modèle européen rompant avec les pratiques traditionnelles du spectacle et leur dimension religieuse en particulier[1].

b. Les concerts co-produits

Il n'est d'ailleurs pas rare que ces projets ne soient pas seulement semblables, mais communs. En matière de concerts par exemple, on sait que la *Moutribia* collaborait depuis longtemps et régulièrement avec plusieurs sociétés européennes. Cela remonte en réalité à la création de la société indigène : à peine née, en septembre 1912, on peut ainsi entendre la *Moutribia* jouer aux côtés des *Estudiantinas* réunies d'Alger, de Bab-El-Oued et de Mustapha à l'occasion d'un festival organisé par ces dernières au square de la République.

On sent, à l'époque, que la présence de la *Moutribia* dans ce milieu est assez neuve puisque l'intégration de ses pièces dans le programme est qualifiée « d'innovation » par le journaliste de *l'Écho d'Alger*[2]. L'année suivante, en juillet 1913, la *Moutribia*, « dont l'énorme succès est à prévoir », est rappelée pour un semblable festival organisé par les *estudiantinas* et joue cette fois au côté de la célèbre fanfare l'Africaine de Mustapha[3]. Cette seconde sollicitation de la *Moutribia* pour le même événement qui réunit un public largement européen, dans un lieu emblématique de la sociabilité urbaine européenne (*cf. supra*, croquis n°3), indique que la *Moutribia* s'est intégré avec succès et sans délais dans le milieu associatif européen et que cela dépasse les simples tactiques de positionnement décrites par N. Bouzar-Kasbadji puisque en toute vraisemblance, programmée entre deux sociétés européennes, il était attendu que la *Moutribia* remporte l'adhésion d'un auditoire à priori étranger à la musique arabe. Enfin, on peut supposer

[1] Carlier, « Medina and Modernity », 2009, *op. cit.*, pp. 69-70
[2] « Fêtes et concerts. Au square de la République », *L'Écho d'Alger*, première année, n°190, 21 septembre 1912, n.p. ; « Le concert d'hier. Les estudiantinas réunies », *L'Écho d'Alger*, première année, n°194, 25 septembre 1912, n.p.
[3] « Les fêtes à Alger. Concert artistique au square de la République », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°502, 30 juillet 1913, n.p.

Illustration n° 3 : Le square Bresson (ou square de la République)
Source : A.L. Leroy, « Alger – Square Bresson – Le Kiosque de la Musique » [cartes postale], 1921. Accessible sur BnF/Gallica.fr

que l'intervention de la *Moutribia* dans ces événements draine un public indigène – dans la mesure où la société compte 120 membres, le potentiel est considérable[1]– et que, par conséquent, l'auditoire assemblé dans le square de la République devait être inhabituellement diversifié.

L'amitié entre la *Moutribia* et l'*estudiantina* Le Plectre algérois sera de longue durée. Avec la prédominance des cordes pincées dans les deux orchestres, on peut supposer que l'homogénéité de format était particulièrement propice à des collaborations scéniques. Mais la distance formelle n'aurait pas a priori été la frontière la plus déterminante ; la question communautaire pourrait sembler bien plus importante et pourtant elle fut dépassée. La structure exclusivement européenne du conseil d'administration du Plectre algérois[2] n'a pas empêché l'entente immédiate et durable entre les deux sociétés. Ainsi, N. Bouzar-Kasbadji a joint à son ouvrage une photographie réunissant les deux sociétés en 1927, alors en tournée à Paris[3]. N. Bouzr-Kasbadjine ne commente pas ce qui nous semble être un important témoignage de la convergence musicale entre ces deux sociétés.

Les années 1930 marquent une généralisation de ces évènements œcuméniques et de ces pratiques convergentes. On peut par exemple citer les fêtes données en commun entre les Nouvelles trompettes algéroise et *l'Andalousia*, qui partageaient certains de leurs membres[4]. C'est par exemple le cas d'un « apéritif-concert » donné en 1934 dans la salle de spectacle de la rue d'Isly, l'Alhambra, dont *l'Écho musical* rend compte.

> À l'occasion d'une remise de récompenses à quelques-un de leurs membres, les deux sociétés amies «El-Andalousia» et «Les nouvelles Trompettes Algéroises» offraient un apéritif-concert dans les jardins d'hiver de l'Alhambra[5].

---

[1] Le jour de son inauguration officielle, en octobre 1912, la *Moutribia* avait fait salle « archi-comble » avec plus de 660 invités selon l'Echo d'Alger. « Les fêtes d'hier. El Moutribia », *L'Écho d'Alger*, première année, n°219, 20 octobre 1912, n.p.

[2] Le C.A. compte d'ailleurs des personnalités importantes du mouvement fédéral. Lettre adressée à Monsieur le Préfet par le Secrétaire général du Plectre algérois, Nocchi, et reçue le 21 juin 1913. AWA [1Z94/112]

[3] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 77

[4] *Cf. supra*, p. 150

[5] « L'Apéritif-concert des sociétés El-Andalousia et Les Nouvelles Trompettes Algéroises », *Écho musical de l'Afrique du Nord*, 2e année, n°6, février 1934, p.14

L'événement devient un moment de sociabilité qui réunit plusieurs des membres européens et indigènes – juifs pour la plupart –du monde associatif algérois, et en particulier les dirigeants des instances fédérales :

> Dans l'assistance nous avons reconnu MM. R. de Galland, président de l'Institut Nord-Africain de Musique Populaire ; Dominique représentant le maire d'Alger ; Simounet président de la Fédération Musicale du Département d'Alger ; Félix Zelphati, secrétaire de l'Interfédération ; Xicluna, Grosso, Lardier [...] Henri Haddad vice-président d'Alger-Tourist [...][1].

Auxquels s'ajoutent les membres des associations organisatrices : Meyer, Boumeddine, Sassi, Lili Labassi, Krief etc. L'article continue la description de l'événement qui se caractérise par une longue série de discours dont trois prononcés par les présidents des sociétés cadres du mouvement fédéral :

> Puis, tour à tour, prennent la parole MM. Simounet, de Galland et Dominique qui apportent chacun, au nom de leur groupement des félicitations sincères aux nouveaux récompensés ainsi qu'à leur belle Société[2].

Enfin, M. de Galland procède à la remise des récompenses tandis que M. Meyer fait l'éloge de chacun en « termes choisis ».

> Félicitons à notre les nouveaux décorés et récompensés, ainsi que les deux belle musiques : «El-Andalousia» et «Les nouvelles Trompettes Algéroises» qui chacune à leur tour se firent applaudir dans leur plus jolis morceaux[3].

[1] *Ibid*, p. 14
[2] *Ibid*., p. 14
[3] *Ibid.*, p. 14

Ainsi, sans équivoque, l'*Andalousia* s'inscrit activement dans un milieu qui dépasse l'univers indigène. La reconnaissance de la légitimité d'un de Galland ou d'un Simounet non seulement pour se prononcer sur l'activité d'une société de musique arabe, mais plus encore, pour remettre des décorations[1] – bien que ces attributions ait peut-être été décidées par les sociétés elle-même – prouve que la société de musique indigène se sent lié à ce mouvement fédéral de *musique populaire* au sein duquel elle fréquente et agit au côté de sociétés européenne.

On pourrait arguer que l'*Andalousia*, dont la large majorité des membres, était particulièrement encline à s'intégrer au monde européen. Pourtant, en réalité, l'ensemble des sociétés de musique indigène participe à des événements de ce type. Par exemple, dans les années 1930, sous la présidence du musulman Mahieddine Bachtarzi et alors que la *Moutribia* est une société plus mixte – musulmane et israélite – qu'elle ne l'était à sa création[2], la société organise une petite fête rapportée par *l'Écho d'Alger* en 1933, pendant laquelle la *Moutribia* se pose en animatrice du monde associatif. Cet événement ne réunit pas les noms du *music-hall*, pas plus qu'il ne se destine uniquement à la réunion de sociétés de musique indigène. Tout comme l'*Andalousia*, la *Moutribia* réunit le monde de la musique indigène et le monde de la musique européenne dans le cadre d'une solidarité fédérale.

> Le 17 décembre avait lieu, au Cercle du progrès (Nadi Ettaraki), place du Gouvernement, l'assemblée générale de la société «El Moutribia», suivie d'une manifestation de sympathie, à l'occasion de la remise de médailles en récompense aux vieux musiciens de la société. [...]
>
> Un thé suivit auquel assistaient aux côtés de M. Mahiddine et des membres du bureau, MM. Raoul de Galland, président de l'Interfédération nord-africaine de musique ; J.-B. Simonnet [Simounet], président de la Fédération de musique du département d'Alger ; Félix Zelphati, secrétaire général de la Fédération de musique du département d'Alger et de l'Interfédération de musique d'Afrique du Nord ; Joseph Zelphati, administrateur de la Fédération de musique du

[1] *Cf. supra*, p. 160

[2] Voici la composition du bureau en 1933 rapportée par *l'Écho d'Alger*: président : Mahieddine Bachtarzi ; vice-présidents : Joseph Kespi, Tahar Ali Cherif, Sion Houzet, Hamdane Ben Redouane, Henri Pharo ; trésorier général : Armand Pharo ; trésorier adjoint : Albert Pérez ; secrétaire général : Joseph Checler ; secrétaire adjoint : Robert Cohen ; administrateurs : Isidore Baranès, Norbert d'Hollander, Ahmed Guellati, Ali Guellati, docteur Bacry; Charles El Fassi ; assesseurs : Elie Moyal [Lili Labassi], Mimoun Chetrit, David Fareau, Léon Kechteil, Maurice Seban, Aziz Lakhal, René Missika, Norbert Bacri, Maxime Lebrati, Mohamed Boukandoura ; porte-drapeau-archiviste : Maklouf Ayache. « Groupements et sociétés », *l'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9

département d'Alger, et Mme ; MM. Djabir ben Smaïa, président d'El-Mossilia ; Krief, président d'El-Andalousia ; Ben Siam, président d'El-Djezaïra ; Kouchet [Khodjet] El Khil, président de Ghernata ; Moatti, président des Nouvelles trompettes algéroises ; Cherqui membre, Meyer, membre du conseil de l'Avenir des Trompettes d'Alger ; Ben Ouenniche, Mansali, Mohamed Bestandji[1].

Au cours de la réunion M. de Galland procéda à la remise des médailles aux musiciens suivants [...].[2]

Ainsi, on le voit, le réseau des sociétés musicales d'Alger, de musique européenne ou indigène, est bien représenté à ce rassemblement organisé par la *Moutribia.* La présence à cette réception des présidents de l'ensemble des sociétés de musique indigène d'Alger confirme plus encore que ce réseau est englobant et que la *Moutribia* et l'*Andalousia* ne font pas figure de cas à part. Toutes les sociétés de musique indigène partagent des lieux de sociabilité avec les sociétés européennes à la faveur du réseau tissé par le mouvement fédéral.

c. La Sainte-Cécile, le banquet et le défilé.

De cette sociabilité inter-associative et intercommunautaire, le Festival de la Sainte-Cécile est un des moments les plus forts. Il est organisé par les instances fédérales à l'occasion de la fête de la patronne des musiciens, le 22 novembre, réunissant les sociétés de la fédération. *L'Écho musical* nous rapporte la décision prise à cet effet à l'assemblée générale de la Fédération musicale du département d'Alger le 25 octobre 1933 :

Le C.A. a décidé de fêter la Sainte-Cécile, patronne des musiciens, au cours d'un Festival de Musique qui aurait lieu le Dimanche 26 Novembre prochain, au square Aristide Briand, à 9 heures 30 précises et au cours duquel se feront entendre quelques-unes de nos Sociétés, désignées ci-dessous et favorisées par le tirage au sort auquel il vient d'être procédé :

[1] Mohamed Bestandji est le futur président d'*El-Djezaïra*. Liste des membres de la société *El-Djazaïria* en date du 19 mai 1946. AWA [114/1625]
[2] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9

La Philarmonique de Bab-el-Oued ;

L'Avenir des Trompettes d'Alger ;

L'Élan de Bab-el-Oued ;

Le Débuché d'Alger.

Aussitôt après le concert aura lieu un défilé de toutes les Sociétés avec drapeaux et bannières dans les principales artères de notre ville.

À midi, un Banquet réunira, dans les salons de la Brasserie de l'Etoile, sous la présidence de M. Souchier, Secrétaire général du Gouvernement général, les Présidents, Directeurs, Membres du C.A. et les Musiciens. Le prix est fixé à 30 francs.[1]

Le banquet de la Sainte-Cécile rassemble les membres d'un grand nombre de sociétés, dont Bachtarzi de la *Moutribia*, Krihiff et Moatti de *l'Andalousia*, mais le compte rendu que fait *l'Écho musical*, qui ne cite que les grands noms[2], pourrait faire croire à un simple exercice de représentation. En fait, il semble que ce banquet, dont le tarif n'est certes pas négligeable, est un véritable moment de convivialité inter-associative. Cette photographie issue des archives du directeur de l'orchestre de la *Moutribia*, Joseph Kespi, en atteste.

Au premier plan de cette photographie prise en 1933 à la brasserie de l'Étoile, on identifiera au moins quatre membres de la *Moutribia* que l'on peut reconnaître par comparaison avec d'autres clichés. Il s'agit des troisième, quatrième, cinquième et sixième hommes en partant de la gauche ; les deux derniers sont respectivement Mahieddine Bachtarzi et Joseph Kespi. Il s'agit donc de plus qu'un cocktail mondain entre présidents de sociétés. Assis côte à côte à une table de quinze, en face de quatre autres hommes étrangers à la société, on imagine aisément que le déjeuner sera propice à des échanges entres ces quartes membres de la *Moutribias* et les sociétaires qui les entourent. Cette photographie cautionne les souhaits de la fédération visant à encourager la convivialité entre les sociétés de tous horizons. Elle donne également accrédite

[1]"Fédération Musicale du Département d'Alger", *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, première année, n°4, décembre, décembre 1933, p. 12

[2]"La Sainte-Cécile", *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°5, janvier 1934, p. 5

Illustration n° 4 : Banquet des sociétés musicales d'Alger à la Brasserie de l'Étoile (1933)
Source : Archives privées de Gilberte Kalfon

également l'idée que l'adhésion à la fédération reflète une démarche positive à l'égard de ce genre de convivialité.

Autre moment fort de cette fête, le défilé amène la question de la participation des sociétés de musique indigène, qui serait attendue en vertu de leur appartenance à la Fédération. Nous l'avons vu, en ce qui concerne la *Moutribia*, sa participation à de tels défilés est attestée dès le grand défilé de l'Interfédération de l'été 1933[1]. Ajoutons que la *Moutribia* défilait certainement auparavant, puisqu'en 1929, la société est déjà dotée d'un « porte-drapeau »[2]. Or, comme nous le rappel les dispositions prises par le conseil d'administration de la Fédération musicale du département d'Alger à son assemblée d'octobre 1933, drapeaux et bannières sont des accessoires centraux du défilé[3]. *L'Andalousia participe* également aux défilés : sa participation à celui de novembre 1938 est attestée dans *l'Écho musical*[4], d'autant que plusieurs de ses membres sont également adhérant de fanfares européennes[5]. Quant à la *Djazaïria*, la *Gharnata* et la *Mossilia,* nous n'avons pu déterminer avec certitude si elles participaient à ces défilés ou non. Elles ne comptent pas de « porte-drapeau » parmi les membres de leurs conseils d'administration– ce qui ne veut pas dire qu'elles n'en ont pas[6]– et ne sont pas citées dans les quelques descriptions de défilés que nous avons – qui ne sont pas exhaustives. Il est donc difficile de savoir si ces sociétés ont participé à ces manifestations.

Il faut rappeler cependant que le défilé n'est pas une chose neuve, ni artificielle dans le milieu des musiciens indigènes. L'Alger ottomane connaissait les fanfares militaires – des ensembles que le vocabulaire français qualifie de « noubas »[7] – et l'Alger française voit à son tour des fanfares se constituer sur le modèle des musiques de l'armée beylicale. Nous avons vu

---

[1] « Le grand défilé des sociétés », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, première année, n°1, août-septembre 1933, p. 11

[2] Liste des membres du conseil d'administration de la société *El-Moutribia* en date du 18 mars 1929. AWA [1Z6/420]

[3] « Aussitôt après le concert aura lieu un défilé de toutes les Sociétés avec drapeaux et bannières dans les principales artères de notre ville », in « Fédération Musicale du Département d'Alger », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, première année, n°4, décembre, décembre 1933, p. 12

[4] « Une grandiose manifestation », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 6e année, n°57, décembre 1938, p. 3

[5] *Cf. supra.*, p. 149

[6] D'autres sociétés comme la Lyre algérienne ou le Plectre algérois, issues du monde associatif européen, n'incluent pas on plus une telle fonction dans sa liste des positions au conseil d'administration. Voirles listes des membres des conseils d'administration successifs des sociétés La Lyre algérienne et le Plectre algérois adressées au préfet d'Alger entre 1930 et 1941. AWA [1C97/239] et [1Z94/112]

[7] Le terme empliyé dans ce contexte ne doit pas être confondu avec la *nouba*, suite orchestreale et vocale associée au repertoire de la musique « andalouse ».

plus haut le cas de la Nouba de l'Avant-garde[1], et l'on peut aussi mentionner l'exemple des régiments de zouaves. À côté des « noubas », il faut mentionner un autre genre musical indigène, connu sous le nom de *zorna*. Ce genre est typiquement interprété par des orchestres ambulants. Ainsi, à propos de l'instrument central à cette musique, une musette à anche double semblable à la bombarde bretonne, Rouanet écrit que « [l]a r'aïta est essentiellement l'instrument de la musique extérieur, cortèges de fête, fantasias, pèlerinages. Elle a d'ailleurs des sons stridents, très puissants, qui en rendrait l'audition pénible dans les maisons »[2]. De fait, la *ghaïta* ne trouve pas sa place dans les orchestres des sociétés musicales indigènes déclarées des années 1930, mais les deux mondes ne sont pas étrangersl'un à l'autre. On trouve d'ailleurs des instances ou la *Moutribia* et *l'Andalousia* font appel à la *Nouba Djeziria* de Ahmed Titiche pour les entrées et les sorties de leurs événements. Elle introduit ainsi le concert de la *Moutribia* du 31 juillet 1930 donné au square de la République[3]. On peut aussi citer un concert de *l'Andalousia* au square Nelson, le 24 juin 1933, pour lequel la « nouba, sous la direction de M. Titis, a été chargée de l'ouverture »[4].

Ainsi, il n'y a pas de dimension intrinsèquement européenne au défilé. Ce qui en fait un moment de convergence n'est pas l'action elle-même – marcher en ordre sur la voie publique – mais le fait qu'elle est menée collectivement avec les sociétés européennes d'une part, constituant un moment de sociabilité intercommunautaire, et, d'autre part, le fait que le défilé suive un parcours qui traverse l'Alger européen offrant aux sociétés de musique indigène une visibilité qui dépasse le milieu indigène. Une demande d'autorisation de défiler pour la Sainte-Cécile adressée à la préfecture par la Fédération musicale du département d'Alger (FMDA) rend compte de ces deux points[5]. D'abord, s'agissant de la dimension collective de l'événement, la FMDA précise bien qu'un « rendez-vous de toutes les Sociétés Musicales avec Drapeaux et Bannières [*sic.*] » est prévu à 10h. Or, une note adressée au préfet par la Sureté départementale en novembre 1936

[1] *Cf.* Deuxième Chapitre/I/3
[2] Rouanet, Jules, « La Musique arabe », in Lavignac Albert (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie, T5*, Paris, Delgrave, 1922, pp. 2677-2944, p. 2922
[3] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, année 19, n°7499, 30 juillet 1930, p.4
[4] « Le concert d'El-Andalousia », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8671, 6 juillet 1933, p. 5
[5] Demande d'autorisation de défiler adressée au préfet du département d'Alger par la Fédération musicale du département d'Alger le 14 octobre 1937. ANOM [1K/2]

avait fait état de 83 sociétés adhérentes à la FMDA[1]. On peut en déduire que les sociétés de musique indigène qui participent à l'événement en 1937, défilent aux côtés de milliers de musiciens européens. Certes, un défilé n'est pas un moment propice à la conversation – c'est là le rôle du banquet –, mais il est néanmoins une occasion pour ces sociétés de musique indigène d'exister physiquement au sein du monde associatif européen.S'agissant de la visibilité des société indigènes aux yeux de l'Alger européen, elle est assurée par l'itinéraire choisi par la FMDA pour cette Sainte-Cécile de 1937 : « Rue Berthezène - Avenue Pasteur - Rue d'Isly - Rue Dumont-d'Urville - Rue Garibaldi - Boulevard de la République - Rue Littré - Square Aristide-Briand » [2], soit un parcours qui emprunte les grands axes du 4e arrondissement pour aboutir au cœur du 3e, en face de l'opéra.

Les défilés organisés par le mouvement fédéral sont donc significatifs pour les sociétés de musique indigène : ils agissent en faveur d'une double intégration. D'une part ils permettent d'affirmer l'appartenance de ces sociétés au milieu européen de la *musique populaire*. D'autre part, ils permettent d'allonger l'enjambée intercommunautaire en inscrivant la musique indigène au cœur d'événements *français* importants – le défilé de la Sainte-Cécile ou du 11 novembre –, jusqu'à mener ses représentants sous les fenêtres des européens.

Nous avons dit dans les paragraphes précédents qu'il n'y avait pas de dimension intrinsèquement européenne au défilé, mais il faut nuancer cette affirmation dans le cas des associations qui nous intéressent. En effet, nous avons vu que l'Alger turque avait une culture de la fanfare militaire et nous avons évoqué les orchestres ambulant de *zorna*, mais nous avons aussi précisé quela musique que pratiquaitla *Moutribia* et ses consœurs n'employait pas les instruments de fanfare propres aux noubas et à la *zorna*. Avec quoi jouaient-elles donc lors de ces défilés? Elles ne jouaient probablement pas ; pas plus que les clubs de mandoline, de guitare et autres *estudiantinas*. Ceci indique que le défilé avait une fonction indépendante de l'acte musical ; une fonction plutôt relative à l'esprit de la loi de1901, que nous avons évoqué[3] : constituer une société ne consiste pas seulement à se doter d'un cadre institutionnel pour pratiquer la musique. Il

[1] Notice adressée au préfet du département d'Alger par le chef de la Sureté départementale le 17 novemebre 1936. ANOM [1K/2]
[2] Demande d'autorisation de défiler adressée au préfet du département d'Alger par la Fédération musicale du département d'Alger le 14 octobre 1937. ANOM [1K/2]
[3] *Cf. supra,* p. 98

s'agit aussi d'exister en tant qu'association au sens civique du terme. Défiler, ou se rendre au nom de sa société à un banquet ou à un cocktail, revient à inscrire sa pratique musicale dans une œuvre plus large de cohésion sociale.

Au-delà des lieux et des moments de sociabilité inter-associative et intercommunautaire, l'objectif visant à faire exister leurs membres socialement au sein d'un milieu plus large, pousse les sociétés de musique indigène à empruntent un certain nombre de pratiques d'ordre symbolique aux sociétés européennes. Il peut s'agir d'uniformes dans le cas de la *Moutribia* dont les statuts de 1912 dispose que :

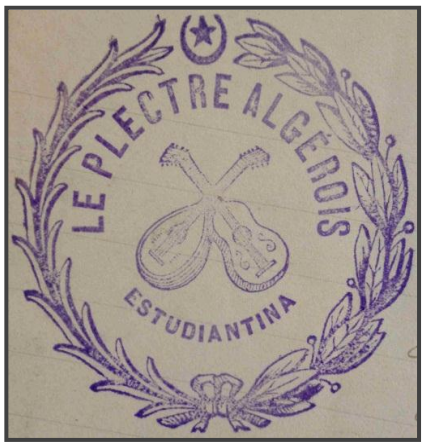
> Tous les membres actifs sont obligatoirement tenus d'être coiffés d'une chéchia d'un modèle adopté par l'Association et de porter les insignes de la Société à la boutonnière à chaque concert, excursion ou sortie ; le Président seul pourra faire exception.[1]

En 1926, une modification des statuts amende cet article en disposant que, seuls les insignes à la boutonnière sont obligatoires à chaque concert, excursion ou sortie[2].

L'adoption systématique d'un logotype par les sociétés de musique indigène est un autre des vecteurs par lesquelles celles-ci manifestent leur proximité avec le milieu européen des sociétés musicales. En effet, ces logotypes utilisent largement les éléments symboliques identiques aux logotypes des sociétés européennes. Dès sa création, la *Moutribia* avait adopté un logotype très similaire à celui du Plectre algérois. Les logotypes des deux sociétés figuraient une mandoline et une guitare, croisée et encerclées de lauriers (illustrations n°5 et n°6). Le croissant surmonté d'une étoile, qui se retrouve sur les armes de la ville d'Alger est une autre représentation habituelle dans les logotypes de sociétés de musique européenne – il en va ainsi de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord qui remplace l'étoile par une lyre[3] (illustration n°6) –, ainsi que par les sociétés de musique indigène. *L'Andalousia* base son logotype

[1] Statuts de l'association *El-Moutribia* en date du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]
[2] Modifications aux statuts de l'association *El-Moutribia,* votées à l'assemblée générale du 28 novembre 1926. AWA [1Z6/420]
[3] Liste des membres du conseil d'administration de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord en date du 7 août 1931. AWA [1Z8/501]

Illustrations n°5 – 11 : logotypes de sociétés musicales
Source : Archives de la Wilaya d'ALger



n°5 : Logotype du Plectre algérois (1910)

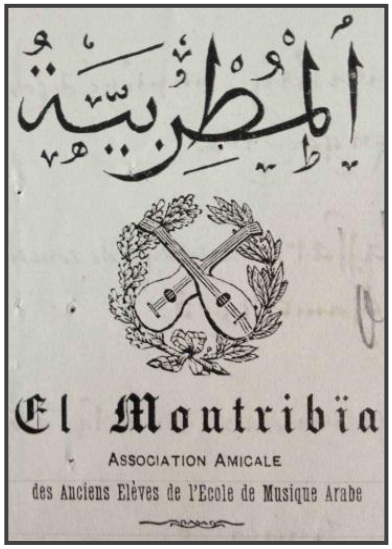
Source : lettre du Plectre algérois adressée à la Préfecture, 1910, Archives de la Wilaya d'Alger [1Z94/112]

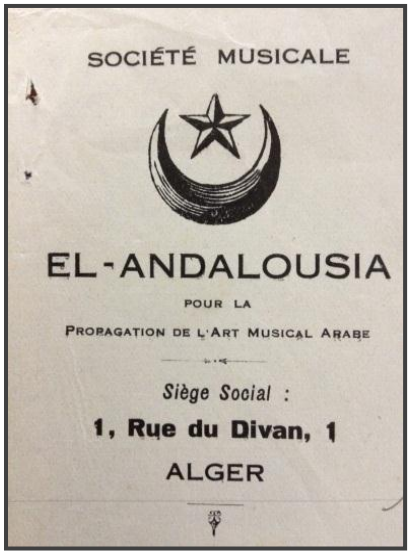
n°6 : Cachet de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord (1931)

Source : lettre figurant la liste des membres du conseil d'administration de la Nouvelle fédération musicale d'Afrique du Nord adressée au préfet d'Alger le 7 août 1931. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z8/501]

n°7 : Logotype d'EL Moutribia

Source : lettre *d'El-Moutribia* adressée à la Préfecture, 1913, Archives de la Wilaya d'Alger [1Z6/420].





n°8 : Logotype de l'Andalousia (1931)

Source : Lettre figurant la liste des membres du conseil d'administration de la société *El-Andalousia* adressée au préfet d'Alger le 3 mai 1931. Archives de la Wilaya d'Alger [113/1510]

n°9 : Logotype de la Djazaïria (1930)

Source : statuts de la société *El-Djazaïria* du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625]

n°10 : Logotype de la Djazaïria (1939)

Source : En-tête d'une lettre adressée par Mamade Bestandji, président de la Djazaïria, au préfet d'Alger datée du 30 novembre 1939. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625]

n°11 : Logotype de la Gharnata

Source : lettre adressé au préfet par Khodja-el-Khil annonçant la création *d'El-Djazaïria-ghernatia*, arrivée en préfecture le 21 mai 1935. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625].

essentiellement sur ce motif (illustration n°8)[1]. Alternativement à son logotype figurant mandoline et guitare, la *Djazaïria* emploie également un cachet qui associe couronne de lauriers et armes de la ville[2], de manière assez semblable au cachet du Plectre algérois (illustration n°9). La seule société à rompre ces deux schémas récurrents – mandoline et guitare croisées et armes de la ville – est la *Ghernata* dont le logotype figure des instruments indigènes : tar, rebâb et kouitra[3] (illustration n°11). Cette thématique graphique renvoie à une « tradition » musicale et – considérant le remplacement du laurier par une feuille de palmier – une identité géographique en rupture avec les schémas stéréotypés que nous avons décrits précédemment et qui sont communs à la quasi-totalité des sociétés de musique indigène. Il faut ajouter que ce logotype sera adopté par la *Djazaïria* à la suite de la guerre[4]. Il y a là très certainement une revendication identitaire. Elle semblerait d'ailleurs conforter l'argumentaire des historiens qui considèrent que la *Djazaïria* marque l'émergence d'un mouvement culturel nationaliste. Nous aurons à monter que le fort sentiment d'identité « traditionnelle » n'est en rien contradictoire avec les aspirations assimilationnistes qui, nous pensons, animent fondamentalement les sociétés de musique indigène. Contentons-nous, pour l'heure, de mentionner que, parmi les logotypes employés par la Djazaïria-Gharnata, il en est un encore utilisé en 1939, qui atteste d'une persistance des représentations *à l'européenne*[5]dans cette société (illustration n°10). Le logotype est semblable à celui adopté par la *Moutribia*, modelé sur ceux des *estudiantinas* européennes. Cependant, par rapport à l'illustration employée par la *Moutribia*, la *Dajzaïria* va plus loin dans la reproduction d'éléments de représentations européens. D'une part, on remarque que les frettes de la mandoline et de la guitare sont explicitement reproduites sur l'illustration. Or, les frettes, petites arrêtes métalliques serties dans le manche des instruments à cordes agissent comme des touches et servent à maintenir la stabilité de l'échelle et du tempérament. Ainsi un instrument dont le manche est fretté limite les possibilités modales, et, dans le cas qui nous intéresse, limite les

[1] Liste des membres du conseil d'administration de la société *El-Andalousia* en date du 3 mai 1931. AWA [113/1510]
[2] Statuts de la société *El-Djazaïria* du 27 janvier 1930. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625]
[3] Ici, le nom *Gharnata* est barré car le papier à en-tête était utilisé pour envoyer l'annonce de la fusion entre de la *Gharnata* et la *Djazaïria*, créant la nouvelle société *El-Djazaïria-gharnatia*. Lettre adressé au préfet par Khodja-el-Khil annonçant la création *d'El-Djazaïria-ghernatia*, arrivée en préfecture le 21 mai 1935. AWA [114/1625].
[4]Liste des membres du conseil d'administration et modifications aux statuts de la société *El-Djazaïria* adressée au préfet du département d'Alger le 30 septembre 1947. AWA [114/1625].
[5]En-tête d'une lettre adressée par Mamade Bestandji au préfet d'Alger datée du 30 novembre 1939. AWA [114/1625].

possibilités au système occidental de division de l'échelle en douze demi-tons tempérés. D'autre part, le logotype de la *Djazaïria* fait figurer une partition ouverte entre les deux instruments dont on distingue bien les portées. Là encore, le système de notation musicale auquel cette représentation fait référence est en usage dans la pratique européenne de la musique, mais n'est pas l'apanage traditionnel de la musique algérienne comme nous l'avons vu au premier chapitre. Il est manifeste que la *Djazaïria* adopte les éléments symboliques propres aux sociétés de musique européenne, indépendamment des pratiques *traditionnelles*, preuve que la société de musique indigène adhère aux représentations stéréotypées de l'univers des sociétés européennes. Mais, au-delà de la symbolique, cette représentation pourrait refléter une évolution concrète des pratiques musicales de la société. Or, en effet, en dépit du thème graphique de la *Gharnata*, il semble que les sociétés de musique indigène se dirigent résolument vers un modèle d'orchestre similaire à l'*estudiantina* : des ensembles nombreux, dans lesquels la mandoline est reine. Ces logotypes nous incitent donc à nous pencher sur les évolutions des formes et des pratiques musicales induites par la proximité sociale des sociétés de musique indigène avec les sociétés européennes.

3. L'évolution des formes et des pratiques musicales des sociétés de musique indigène

Nous ne serons pas exhaustifs dans l'exposé des mutations qui touchent les orchestres de musique indigène dans l'entre-deux-guerres ; cette « aculturation par l'association » pour reprendre les termes d'Abdelmadjid Merdaci[1]. Le sujet a été traité par les musicologues Mohamed Guessal[2] et Mohamed Ben Abderrazak[3] en particulier. Pour notre part, nous développerons quelques exemples qui sont des reflets caractéristiques de l'intégration des sociétés de musique indigène au monde européen des sociétés musicales.

[1] Abdelmadjid Merdaci, « Musiques et musiciens de Constantine, Vol. 1 », Thèse de pour obtenir le grade de Docteur e Socilologie, sous la direction de Benjamin Stora, Paris, Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2002, p. 149

[2] Guessal, Mohamed, *Les associations de musique classique maghrébine en Algérie. Histoire et répertoire*, thèse de musicologie, sous la direction de Louis Jambou, Université Paris IV, Paris, 1999/2000

[3] Ben Abderrazak, 1999, *op. cit.*, 137-140

a. Le règne de la mandoline et de ses dérivés

Les logotypes figurant guitare et mandoline ne sont pas qu'un emprunt de discours, mais renvoient aux évolutions des pratiques tout à fait tangibles, à savoir : l'introduction dans l'orchestre dit traditionnel d'instruments d'origine et de facture occidentales. Il suffit pour s'en convaincre d'une comparaison diachronique de représentations d'orchestres arabes. Dans un catalogue de musique arabe du producteur phonographique *La Voix de son maître* (VSM) de 1924, la compagnie représente ainsi « l'orchestre indigène »[1].

On retrouve sur ce portrait d'orchestre les instruments que Christianowitsch avait lui-même identifiés en 1862[2] : *rebab*, *kamangeh* – violon européen aussi qualifié de *kemangeh roumy* (« violon romain », *i.e.* ouest européen) –, *qanoun*, *tar* et *kuitra*[3]. On remarquera que Christianowitsch ne connais pas est la *snitra*. Et, pour cause, il semble que la *snitra* soit la mandoline dans sa forme européenne. Mohamed Guessal affirme que celle-ci était « parfois » présente dans les orchestres indigènes au XIXe siècle[4]. Le fait que ni Christianowitsch, ni Salvador-Daniel n'en rendent compte semble indiquer qu'il s'agit d'un instrument adopté dans le dernier tiers du XIXe siècle, peut-être à la faveur de l'installation de luthiers européens[5]. Ici, en réalité, Yafil fait moins figure de cas isolé que d'annonciateur d'une tendance puisque l'usage de la mandoline, instrument muni de frettes et emblématique des *estudiantinas* européennes va se généraliser dans les orchestres associatifs. Dans ce même catalogue de la compagnie Pathé, une représentation des chœurs de la *Moutribia* en atteste déjà pour les années 1920[6]. Au centre de l'orchestre, Yafil tient un violon « à l'orientale », c'est-à-dire dressé sur le genou plutôt qu'à l'épaule. Mis à part le joueur de derbouka, assis au premier plan à gauche, tous les jeunes musiciens du chœur tiennent des instruments à cordes pincées. Si la facture exacte de ces

[1][Pathé (éd.)], *Répertoire algérien des disques Pathé : 1924*, Paris, Pathéphone, 1924, n.p.
[2] Christianowitsch, 1963, *op. cit.*, pp. 30-32
[3] *Ibid.*, n.p.
[4] Guessal, 1999/2000, *op. cit*., p. 29
[5] Les deux mandoline de Joseph Kespi sont d'ailleurs signées par des luthiers parisiens : Gaudet et Géroluth. La mandoline Gaudet a été achetée chez Laurent Fantauzzi, détaillant de Marseille. Les mandolines sont conservées par la fille de Joseph Kespi, Gilberte Kalfon.
[6][Pathé (éd.)], *Répertoire algérien des disques Pathé : 1924*, Paris, Pathéphone, 1924, n.p.

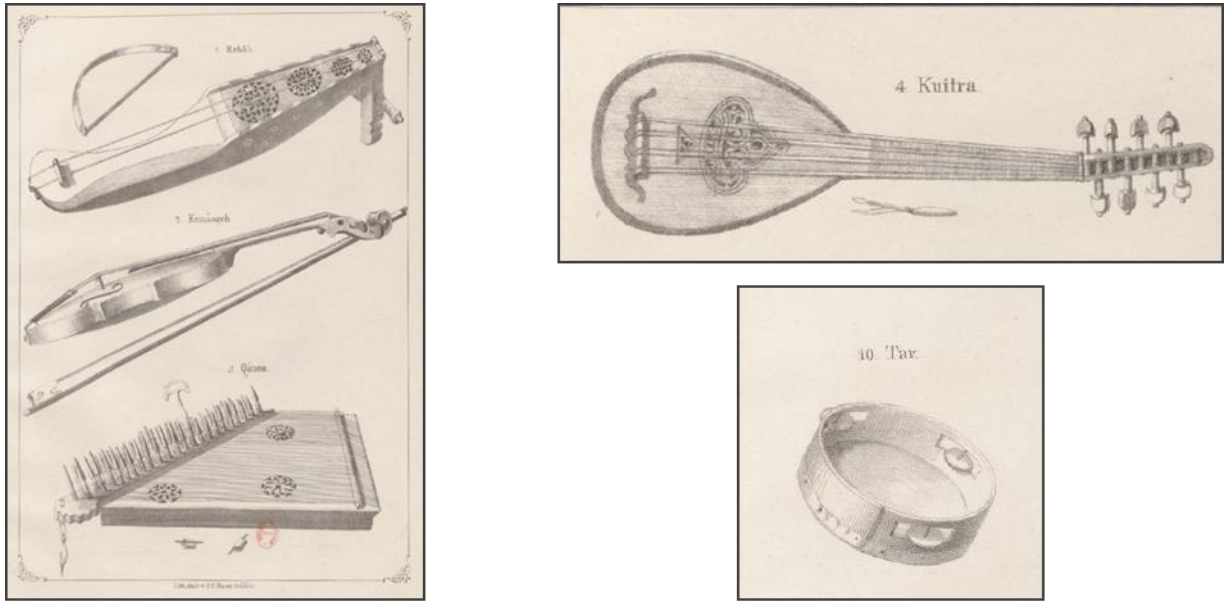


Illustration n°12 : Quelques instruments de la musique arabe selon Christianovitsch (1863)
Source: Christianowitsch, 1863, *op. cit.*

Illustration n°13 : Orchestre indigène dans le catalogue des disques algériens de Pathé
Source: [PATHÉ (éd)], *Répertoire algérien des disques Pathé : 1924*, Paris, imprimé par la Compagnie générale des machines parlantes Pathé frères/ Pathéphone, 1924

instruments n'est pas aisée à déterminer – on ne parvient pas à distinguer la présence de frettes par exemple – l'instrument à corde tenu au premier plan semble clairement assimilable à une mandoline, tandis que les autres instruments « traditionnels », identifiés par Christianowitsch, sont absents. Quoiqu'il en soit, quelques années plus tard, la tendance est sans ambiguïté : les photographies des années 1930 font état d'une véritable suprématie des mandolines et de leurs dérivés comme en témoigne cette autre photographie de l'orchestre de la *Moutribia*[1].

La prépondérance de la mandoline est indéniable. Combinée à la taille de l'orchestre, le format de la *Moutribia* est fortement assimilable à celui des *estudiantinas* européennes. On le voit, le logotype adopté par la *Moutribia*, qui représente une mandoline et une guitare, n'est pas simplement la reproduction d'un stéréotype graphique, mais la traduction de sa configuration orchestrale. Il n'y a d'ailleurs pas qu'à la *Moutribia* que la mandoline et ses formes dérivées sont reines. Un cliché de la *Mossilia* datant de 1933 révèle la même tendance[2]. En effet, on y distingue un violon, un *tar*, un *rebab* et non moins de huit mandolines.

Pourquoi la mandoline et ses dérivés – la mandole par exemple – ont-ils connu un tel succès? Les causes sont mixtes sans aucun doute. Pour Yafil, il a pu s'agir de raisons pédagogiques. Mohamed Ben Abderrazak nous apprend que Yafil faisait usage du piano à des fin d'enseignement de la musique arabe[3] et donc, on peut supposer que le système de tempérament fixe offert par la mandoline lui semblait faciliter la progression de ses étudiants. Ben Abderrazak propose, quant à lui, que le prix modique de la mandoline – se pose la question des avantages de la lutherie européenne et de la facture en série – et la vogue des « sociétés à plectre » expliquent cette évolution[4]. Quelle que soit l'explication privilégiée, le contact avec le monde français, on le voit, est indissociable de ces évolutions.

D'ailleurs, l'essor de la mandoline et de ses dérivés dans les orchestres indigènes amène ses derniers à ressembler à leurs homologues européens de type *estudiantinas*. L'élément crucial de cette ressemblance est l'adoption du tempérament égal par les sociétés de musique indigène qu'induit l'adoption d'instruments à touches fixes. Cette caractéristique déterminante est

[1] Archives privées de Gilberte Kalfon. La photographie n'est pas datée, mais l'absence de Yafil, mort en 1928, atteste que le cliché a été pris après cette date.
[2] Coupure de journal sans titre et non datée issue des archives privées de Nasreddine Baghdadi, directeur des archives de l'Entreprise nationale de radiodiffusion sonore d'Algérie.
[3] Ben Abderrazak, 1999, *op. cit.*, p. 136
[4] *Ibid*., p. 139

Illustration n°14 : Orchestre de la Moutribia (c. 1930)
Source: Archives privées de Gilberte Kalfon (née Kespi)

Illustration n°15 : Orchestre de la *Mossilia* en 1933
Source: Archives privées de Nasreddine Baghdadi

renforcée par l'usage du piano, instrument tempéré également. Le piano est déjà largement employé par les sociétés de musique indigènes dans les années 1930. La *Moutribia* l'a intégré à son orchestre – on le devine sur la photographie de l'orchestre (à droite) (illustration n°14) – ainsi qu'à la *Djazaïria* : en Avril 1933, au Cercle du progrès, on aura ainsi pu écouter « un concert donné par les élèves exécutants [de la *Djazaïria*] où brilla au piano notre jeune espoir, M. Abderrahman El Alamy »[1].

En 1920, dans l'article sur la musique arabe qu'il écrit pour l'encyclopédie de Lavignac, Rouanet remarque l'apparition récente des instruments européens dans les orchestres maghrébins – en particulier la mandoline « introduite dans les orchestres arabes depuis une quinzaine d'années » - et souligne les implications de cette évolution pour le système modal indigène :

> (D)e Tunis à Tanger, que ce soit par suite d'une défaillance, que ce soit par suite de l'emploi de plus en plus commun des instruments européens à son fixes, mandoline, piano et même accordéon, les modes anciens ont pris de formes parfaitement traduisibles avec notre notation moderne, sans qu'il soit besoin d'employer des signes spéciaux.[2]

Il ajoute : « nous avons donc étudié la musique maghrébine telle qu'elle est, et non telle que la voudraient certains »[3]. Pour Bernard Moussali, la musique du Maghreb se distingue d'ailleurs de celle du Machrek, par certains éléments de son « instrumentarium », dont la mandoline, aux côtés de la guitare et du violon occidental[4]. Il semble qu'il y ait d'ailleurs une spécificité algérienne en ce qui concerne l'usage de la mandoline si l'on en croit les observations que Mahmoud Guettat fait dans les années 1980. Parmi les exemples « d'ensembles modernes » de musique andalouse qu'il choisi pour illustrer son propos, seuls les orchestres algériens intègrent des mandolines et leur dérivées, contrairement aux orchestres tunisiens, marocain et

[1] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8575, 1er Avril 1933, p. 10
[2] Rouanet, 1922, *op. cit.*, p. 2901
[3] Rouanet, 1922, *op. cit.*, p. 2913
[4] Bernard Moussali, « Maghreb », *in* Pascal Cordereix, Jean Lambert (dir.), Congrès de musique arabe du Caire, Paris, Bibliothèque nationale de France/Abu Dhabi Tourism and Culture Authority, 2014, pp. 68-69

libyens que cite M. Guettat[1]. Aussi, selon le musicologue tunisien, l'orchestre type algérien se distingue par l'emploi de la *çnitra*, terme arabe désignant la mandoline[2]. À Mahmoud Guettat de regretter que : « l'emploi de plus en plus excessif de ces instruments (instruments à son fixes) ne peut être que fatal, non seulement au répertoire classique, mais aussi à la sensibilité même de l'oreille maghrébine »[3]. Ainsi, la place considérable prise par la mandoline, renforcée par d'autres instruments tempérés, constitue un élément significatif de la convergence des orchestres de musique indigène et européenne et, dans un même mouvement, de la transformation des sensibilités et des formes musicales indigènes d'Alger. Celle-ci, est encore renforcée par l'accroissement de la taille des orchestres.

b. L'accroissement de la taille des orchestres des sociétés de musique indigène

L'accroissement de la taille des orchestres que nous avons observés sur les photographies précédentes est un autre facteur de convergence du format des orchestres associatifs indigènes avec les *estidiantinas* européennes. Ce phénomène est directement lié à l'ambition démocratique derrière l'initiative associative telle qu'encadrée par la loi de 1901. Nous avons montré précédemment le rôle d'éducation populaire endossé par les sociétés musicales et leur ouverture à la jeunesse dans son ensemble. Cette intention, nous l'avons dit, est traduite dans les statuts des sociétés. Or, dans ces conditions, la mutation de l'orchestre traditionnel est inévitable. Celui-ci, qui dépassait rarement un effectif de cinq musiciens au XIXe siècle[4] comprendra dans l'entre deux guerre des effectifs de l'ordre de plusieurs dizaines. Par exemple, sur le cliché datant des années 1930, l'orchestre de la *Moutribia* compte trente musiciens (illustration n°14). C'est aussi ce que démontre la photographie de la *Mossilia* (illustration n°15), ou encore celles de la *Djazaïria* publiées par le Groupe Yafil[5]. Mohamed Ben Abderrazak a déjà montré le lien qui

[1] Guettat, 1980, *op. cit*., p. 254-256
[2] Guettat, 1980, *op. cit*., p. 255
[3] Guettat, 1980, *op. cit*., p. 257
[4] Guessal, op. cit., 2000, p. 29
[5] Le Groupe Yafil, association qui s'est donnée pour mission la recherche de documents et la publication de notes explicatives et d'analyses à propos de la musique algéroise, agis via son site internet. On peut trouver les photographies *d'El-Djazaïria* à partir de ce lien http://yafil.free.fr/djazairia_photo_tlemcen.htm (consulté le 13 octobre 2016)

existe entre esprit associatif et gonflement des effectifs des orchestres[1]. Cependant, il faut bien insister sur le fait que ce phénomène, observé pour la *Moutribia*, la *Mossilia* et la *Djazaïria*[2], doit être entendu comme un trait général des orchestres indigènes des années 1930.

Il faut par ailleurs ajouter que l'accroissement de la taille des orchestres permet à ces sociétés de se produire dans des lieux où l'acoustique demande un niveau sonore supérieur à celui fourni par un ensemble traditionnel de cinq musiciens. Un lieu représentatif de cette contrainte est le square Bresson – dit aussi Aristide Briand ou square de la République –où se situe le kiosque à musique et qui ne bénéficie donc pas d'une acoustique pouvant porter le son d'un petit quintet d'instruments à cordes pincées et frottées auprès d'une foule. Il y a donc, *a posteriori* peut-être, une dimension fonctionnelle de l'accroissement de la taille des orchestres dans la perspective des concerts en plein air. Un tel format accroit d'ailleurs les opportunités de jouer aux côtés d'ensembles européens de musique populaire – fanfares, orphéons, *estuduantinas*, etc... – dont le kiosque est un lieu emblématique. Bref, l'accroissement de la taille de l'orchestre est un événement significatif qui doit être considéré simultanément en termes musicologiques– variation des formes – et sociaux– variation des modes de sociabilité. Nous avons évoqué le cas de concerts que la *Moutribia* avait donné en collaboration avec le Plectre algérois ou la participation de la Nouba de l'Avant-garde à la journée française[3] ; dans les années 1930, nous avons plusieurs exemples de spectacles mixtes de musique européenne et indigène dans des lieux tels le square Bresson ou le théâtre, qui souligne cette convergence du format orchestral indigène vers les formats européens. Pour avoir une idée claire nous pourrions citer l'article de *l'Écho d'Alger* annonçant la soirée donnée en juillet 1930 au square de la République par la *Moutribia* :

> Plus qu'un jour nous sépare du grand concert oriental que la populaire société de musique arabe «El-Moutribia» organise au square de la République.
>
> C'est, en effet, jeudi à 20h30, qu'il nous sera donné d'entendre le superbe concert que nous devrons à l'activité si souvent éprouvée du conseil d'administration de cette vaillante société

[1] Ben Abderrazak, ,1999, *op. cit.*, p. 132
[2] Pour la *Djazaïria*, voire les photographies mise en ligne par le Groupe Yafil, association de promotion de la musique *çanaa* (style andalou d'Alger). http://yafil.free.fr/djazairia_photo_tlemcen.htm (consulté le 15 octobre 2016)
[3] *Cf. supra*, p. 113

qui poursuit rationnellement, mais inlassablement le but principal de ses statuts : Diffusion et décentralisation de la musique arabe.

[...] « El-Moutribia » fera entendre à la première partie, «La nouba Djeziria» sous la direction de son sympathique chef M. Ahmed Titiche dans les «Zendaniante» (chant populaire arbe). La société l'«Avenir des trompettes» fera executer par sa fanfare sous la direction de son chef M. Gilquin, les morceaux suivants : «Duc de Bragance», «Sur les bords de l'Huisne», et «Perlette» (polka à coup de langue) avec le soliste Saffar.

Enfin l'orchestre d'El-Moutribia (60 exécutants) sous la direction de M. Sion Houzet, exécutera «Marche tourkia» la plus ancienne marche turque des Dey d'Alger.

Comme on le voit, c'est un grand et beau concert qui se prépare et malgré la valeur du programme et des artistes, El-Moutribia a voulu que l'accès en soit accessible au plus grand nombre et pour ce faire, a fixé le prix à 3 francs.[1]

On le voit, le nombre d'exécutants que déploie la *Moutribia* est sans commune mesure avec les orchestres que l'on a pu qualifier de traditionnels. En assumant de tels effectifs, la *Moutribia* n'a pas le choix que de transporter la musique indigène hors des demeures de la Casbah et, on le voit, hors de la Casbah tout court. Il ne s'agit pas d'affirmer – ce serait faux – que les musiciens de la *Moutribia* ne jouent plus dans les salons, pour les mariages etc., mais il est clair que l'orchestre, quand il est au complet, est amené à se produire dans les espaces de l'Alger européen. Du reste, grâce à son format assimilable à un orchestre associatif européen la société de Bachtarzi *en a les moyens.* Il faut cependant reconnaître que ce format de concerts en plein air ne fait pas l'unanimité auprès de tous les musiciens ; l'article nous apprend que Lili Labassi, de son vrai nom Elie Moyal, était réticent à l'idée: « M. Lili l'Abassi, qui a bien voulu chanter pour la première fois en plein air, nous charmera par les plus belles chansonnettes de sa composition »[2].

c. L'Opéra

[1] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, année 19, n°7599, 30 juillet 1930, p. 4
[2] *Ibid.*, p. 4

Un autre lieu emblématique de l'Alger européen, l'opéra, est également investi par les sociétés de musique indigène, que ce soit la *Moutribia*[1], la *Mossilia*[2], ou même la *Djazaïria*. Cette dernière partage d'ailleurs volontiers le plateau avec des orchestres européens à l'image d'une soirée de Gala donnée par la Dar el Askri (maison du combattant), organisme d'aide aux anciens combatants, tenu par le Comité des amitiés africaines :

> Le programme de cette intéressante manifestation qui se déroulera à l'opéra d'Alger le 7 novembre est maintenant définitivement arrêté.
>
> Les grandes vedettes d'Alger et les plus importantes sociétés de notre place ont tenu à contribuer à l'éclat de cette soirée.
>
> La partie musicale est assurée par M. Galabert, Mlle Bertour, MM. Ortiz et De Lagarde, les principaux solistes et la chorale mixte de la société l'Accord parfait[134 exécutants[3]], la musique des zouaves et la société El Djazaïria-Ghernatia.
>
> Mlle Bailly, M. Jaillet et les jeunes filles d'Algéria-Sports représenteront l'art chorégraphique.
>
> Enfin, l'art dramatique et le fantaisie trouveront leur interprète en MM. Paul Dalny, Alec Barthus, Roger Doll, Max Hilaire, Jourdan et Marcé accompagné par le Rythmic-Collegian jazz.
>
> Un grand bal au foyer clôturera la manifestation.
>
> Tenue de soirée : orchestre, balcon et loges.[4]

Nous sommes ici en présence d'un programme tout à fait habituel de ce type d'événement européen. Mais, si l'on considère que les cours intérieures de la Casbah sont le milieu originel de la musique indigène, alors il s'agirait pour la *Djazaïria* d'une participation peu cohérente avec l'idée que l'on se fait d'une société traditionaliste et conservatrice.

Les représentations de musique indigène à l'opéra – par opéra, il faut entendre le théâtre municipal, sis place de la République – ne sont d'ailleurs pas rares. Pour les années 1933 et 1934,

---

[1] « Gala de musique orientale », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°7, mars 1934, p. 9
[2] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8607, 27 février 1934, p. 10
[3] Notice adressée au préfet du département d'Alger par le chef de la sureté départementale, le 17 janvier 1936. ANOM 1K/2
[4] « La grande soirée de gala du Dar el Askari », *L'Écho d'Alger*, 25e année, n°9587, 3 novembre 1936, p. 5

les rapports des spectacles tenus au théâtre font état de dix « soirées orientales » en deux ans[1]. Ces événements aussi nommés « galas orientaux », durent habituellement de 9h à minuit ; ils sont animés par des sociétés de musique et de théâtre indigènes. D'ailleurs, si l'on en croit la présence de Rachid Ksentini à plusieurs de ces galas organisés par des sociétés musicales, il semble que ces soirées puissent mêler théâtre et musique. Ce format que l'on pourrait qualifier de music-hall, pour reprendre les termes de Nadia Bouzar-Kasbadji, est vraisemblablement commun à l'ensemble des sociétés de musique indigène qui se produisent à l'occasion de ces soirées. Ainsi, une annonce pour le gala organisé par *la Djazaïria*, le 24 février 1930, fait mention du « gracieux concours de la troupe Rachid Ksentini et Marie Soussan »[2], tout comme une réclame pour le gala organisé par *la Mossilia*, le 2 mars 1934, indique que « [l]a soirée comprendra, en outre, une pièce en trois actes des grands comédiens Rachid Kesentini, Marie Soussan, Dahmoun, etc. »[3]. Il est manifeste dès lors que ces sociétés, que Nadia-Bouzar-Kasbadji qualifiait d'hostiles à la démarche de la *Moutribia* proposaient en fait les même « plaisirs diversifiés à la qualité incertaine », pour reprendre les termes de l'auteure. Pour avoir une idée plus précise de l'aspect de ces soirées, on peut prendre l'exemple de celle du 19 décembre 1934 organisée par la *Moutribia* de Mahieddine Bachtarzi, dont il ne faut pas oublier la réputation de « Molière arabe »[4]:

> Ce soir à 8h30, Gala de musique orientale avec le concours de Mahieddine, le célèbre ténor arabe ; Ksentini, le populaire comique ; Mounib Saâdi, des théâtres de Damas ; Mlle Fethia, ainsi que Mohammed Hamel, A. Abderrahmane, Kadour, Mustapha, les artistes français M. Louis Verdier et Mlle Jo-Avril :
>
> PHAQO
>
> Comédie Lyrique en trois actes de Mahieddine et Chapret, pièce moralisatrice, écrite de façon à être comprise aussi bien par les Arabes que par les Français, dont le programme donnera par surcroît une analyse détaillée. D'un fou rire irrésistible, elle combat l'avarice, l'ignorance, le fanatisme et le principal fléau de l'indigène : l'alcoolisme.

[1] Rapports Journaliers du Théâtre municipal (7/4/32 - 22/12/34), Archives du conservatoire d'Alger.
[2] « Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7444, 24 février 1930, p. 7
[3] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8607, 27 février 1934, p. 10
[4] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 32

L'orchestre de «El-Moutribia» exécutera la partition et accompagnera les chanteurs sous la direction de M. Kespi.[1]

On peut considérer que la société de musique indigène rompt ici avec l'objectif de conservation qui fonderait l'acte associatif, mais en même temps le spectacle qu'offre ici la *Moutribia* répond parfaitement à l'objectif d'éducation – populaire – qui caractérise aussi ces sociétés, comme nous l'avons vu. Le thème de l'alcoolisme, par exemple est le sujet de « conférences antialcooliques »[2] au *Nadi Ettarakki*[3], autour duquel gravite la *Moutribia*, ainsi que les sociétés à majorité musulmane[4]. Au-delà de la thématique, la volonté manifeste de toucher un public le plus large possible en appuyant le spectacle d'un propos analytique, atteste de l'ambition éducative. Cette forme particulière d'évènement musico-théâtral qui, nous l'avons vu, est commune à au moins trois sociétés emblématiques des années 1930, reflète « l'idée sociale » qui anime ces associations indigènes.

Il est nécessaire d'inscrire ces événements en perspective avec ce que l'on a pu qualifier de « création du théâtre algérien »[5]. Plus encore, pour certains auteurs l'émergence des premières formes d'innovation musicale en Algérie sont tributaire de la constitution d'un mouvement théâtral : « (p)our la musique algérienne, l'évolution à commencé avec celle du théâtre dont elle était et reste encore le complément nécessaire. C'est en effet vers 1927 que l'Algérie a reçu la visite des premières troupes théâtrales du Moyen-Orient et de Tunisie »[6]. Placer le théâtre aux origines de l'évolution de la musique algérienne, en faire le déclencheur essentiel, semble trompeur. Certes, dans la mesure où l'éducation populaire, en direction de la jeunesse en particulier, est au cœur de la démarche associative indigène depuis ses origines en 1912, il semble naturel que la *taqtûqa* égyptienne, théâtre populaire « porte-paraole d'une société en

[1] « Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8902, 19 décembre 1934, p. 7
[2] « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8509, 25 janvier 1933, p. 5
[3]Le Cercle du progrès de Tayeb el Okbi est proche de la Ligue musulmane antialcoolique. « Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8472, 5 octobre 1933, p. 5
[4] Notons au passage que le président de la *Djazaïria* en 1933, Mahmoud Bensiam, est aussi vice-président du *Nadi Ettarakki* et proche du mouvement Ouléma et la de la Ligue musulmane antialcoolique. « Au cercle du progrès », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8525, 10 février 1933.
[5] Ahmed Hachlaf , Mohamed Elhabib Hachlaf, *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*, Paris, Publisud, 1993, p. 211
[6] *Ibid*, p. 211

pleine évolution » au sortir de la guerre[1], apparaisse comme un outil privilégié pour sensibiliser les publics à des thèmes tels que l'alcool, la condition de la femme ou la politique.

Cette conception est erronée, laissant supposer que le milieu de la musique indigène algéroise ne connaissait pas de dynamiques intrinsèques lui permettant d'évoluer vers des formes d'association entre musique et art dramatique. À la veille des années 1920, l'ambition de créer des pièces théâtrales à partir du répertoire musical indigène est présente dans les échanges d'Edmond Yafil avec Saint-Saëns, le premier invitant le compositeur français à une collaboration en vue de créer un opéra inspiré des pièces transcrites dans son *Répertoire de musique arabe et maure*[2].

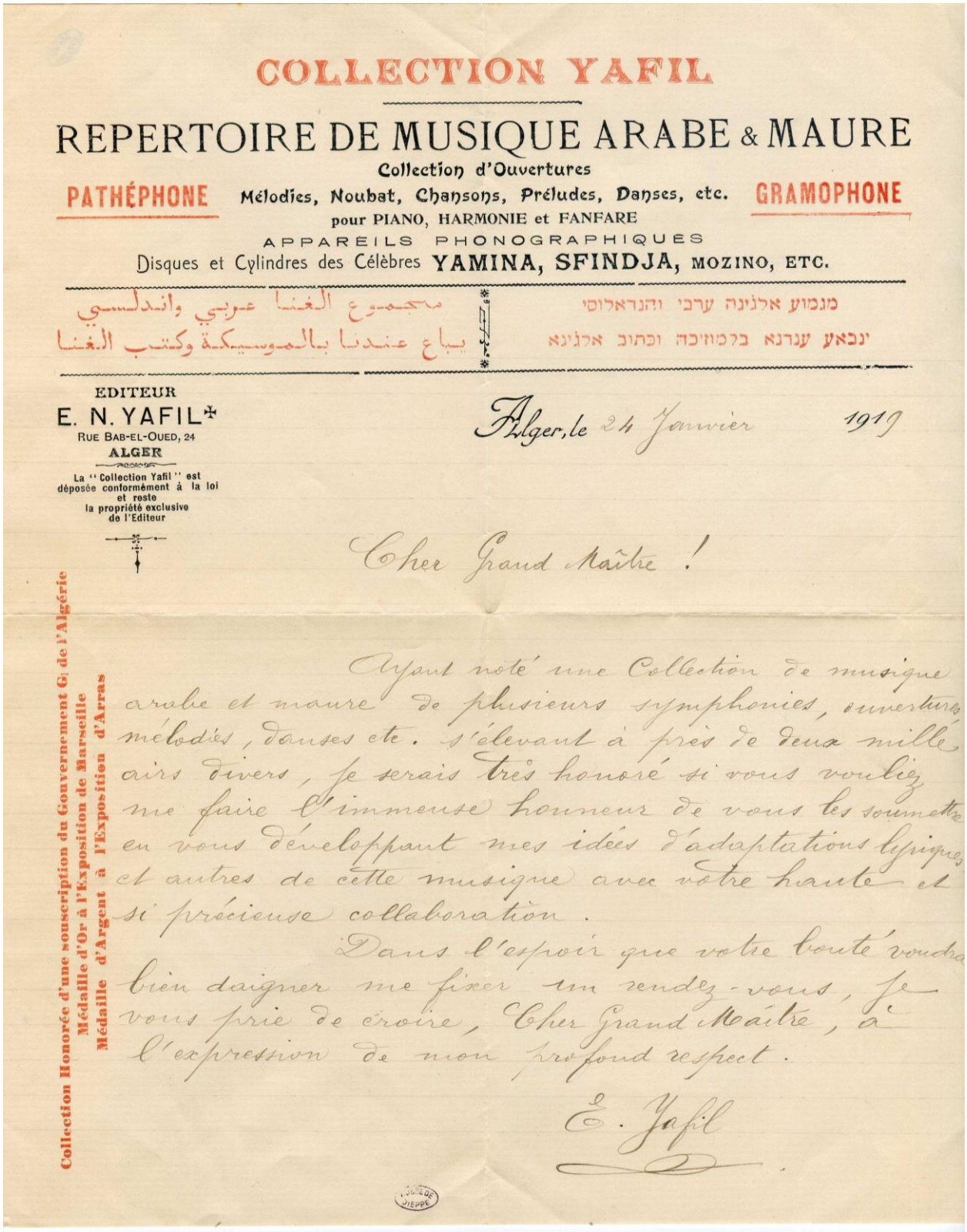
Notons, par ailleurs, que Yafil, décédé en 1928, avait écrit des « scènes comiques » en collaboration avec Pepino, telles que *La femme qui fuit son homme* (Pathé, 10390)[3], ou *L'enfant qui se noie* (Pathé, 10388)[4]. Il s'agit d'enregistrements gravés sur un disque 90 tours, ce qui laisse supposer – ainsi que les numéros d'enregistrement – que ces pièces ne furent pas écrites plus tard que le tournant des années 1920. Aussi, le monde musical indigène d'Alger était déjà animé de l'aspiration et en possession de l'expérience dramatique pour constituer une scène lyrique à l'issue des années 1910, auxquels la *taqtûqa* égyptienne est venu se greffer plutôt que lui donner naissance. La clef de l'émergence de cette scène a été la rencontre de ces projets avec les acteurs institutionnels – le théâtre d'Alger – qui fournirent les conditions matérielles à la réalisation de ces nouvelles formes de représentations. Il ne s'agit pas de nier le rôle du théâtre Egyptien dans l'émergence des formes lyriques algéroises, mais d'insister sur le fait que le monde musical associatif indigène d'Alger avait constitué un terreau favorable à l'émergence de formes musico-dramatiques propres. Du reste, comme nous l'avons vu et le verrons encore dans les chapitres suivants, le théâtre ne saurait être retenu comme la première et seule voie empruntée par les musiciens issus du milieu associatif dans leur démarche d'innovation à l'orée des années 1930[5].

---

[1] Mohamed Garfi, *Le théâtre lyrique arabe : esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 275
[2] Lettre de Yafil adressée à Saint-Saëns, datée du 24 janvier 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.
[3] Edmond Yafil, Pepino (aut.), *Loulied Elli Ghrek* [disque 90t.], Pathé, 10388, s.d.
[4] Edmond Yafil, Pepino (aut.), *El Mra Elli Herbet Aâla Radjelha* [disque 90t.], Pathé, 10390, s.d.
[5] *Cf. infra*, p. 327

Illustration n° 16 : Lettre d'Edmond Yafil adressée à Camille Saint-Saëns le 24 janvier 1919, Alger

Source : fonds ancien de la Médiathèque de Dieppe



COLLECTION YAFIL

REPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE & MAURE

Collection d'Ouvertures

PATHÉPHONE Mélodies, Noubat, Chansons, Préludes, Danses, etc. GRAMOPHONE

pour PIANO, HARMONIE et FANFARE

APPAREILS PHONOGRAPHIQUES

Disques et Cylindres des Célèbres YAMINA, SFINDJA, MOZINO, ETC.

مجموع الغنا عربي واندلسي
يباع عندنا بالموسيكة وكتب الغنا

מנמוע אלגינה ערבי והנדאלוסי
ינבאע ענדנא בלמוזיכה וכתוב אלגינא

EDITEUR
E. N. YAFIL
RUE BAB-EL-OUED, 24
ALGER

La " Collection Yafil " est déposée conformément à la loi et reste la propriété exclusive de l'Editeur

Alger, le 24 Janvier 1919

Cher Grand Maître !

Ayant noté une Collection de musique arabe et maure de plusieurs symphonies, ouvertures mélodies, danses etc. s'élevant à près de deux mille airs divers, je serais très honoré si vous vouliez me faire l'immense honneur de vous les soumettre en vous développant mes idées d'adaptations lyriques et autres de cette musique avec votre haute et si précieuse collaboration.

Dans l'espoir que votre bonté voudra bien daigner me fixer un rendez-vous, je vous prie de croire, Cher Grand Maître, à l'expression de mon profond respect.

E. Yafil

Collection Honorée d'une souscription du Gouvernement Gl de l'Algérie
Médaille d'Or à l'Exposition de Marseille
Médaille d'Argent à l'Exposition d'Arras

VILLE DE DIEPPE

On pourra, dans un autre registre, arguer que la tradition lyrique algérienne ayant déjà ses rhapsodes et que le degré de rupture que constituent ces « opéras » indigènes doit être nuancé. Cependant, ce n'est pas seulement la fonction de ces drames et comédies lyriques qui nous intéresse, mais également la forme inédite qu'elles revêtent et les variations des pratiques qu'elles dénotent. De ce point de vue, le comportement du public indique qu'il est relativement étranger à l'opéra et les règles de bienséance qui l'entourent. À l'occasion de la représentation de Phaqo, l'employé du théâtre en charge de faire le rapport de la soirée est acerbe quand à l'auditoire, dont on peut supposer qu'il est majoritairement musulman[1]. Si l'on en croit le régisseur, le public n'était visiblement pas habitué aux normes de comportement attendues à l'opéra :

> Malgré tous les efforts faits par les agents de service, dans la salle, de nombreux spectateurs fumaient pendant la représentation.
>
> Dans l'intérêt de la sécurité publique, il y aurait lieu d'exiger, pour ces spectacles, un service d'ordre plus important.[2]

« Pour *ces* spectacles » ? Il ne fait nul doute que l'auteur de la note se réfère ici aux galas orientaux. On pourrait attribuer la mesure de ce désordre au nombre particulièrement élevé de spectateurs. En générant 13.000 fr. de recettes[3], la *Moutribia* fait deux fois mieux que toutes les autres soirées orientales sur ces deux années 1933-1934[4]. Mais, même si l'on admet qu'il y a un effet d'amplification par le nombre, l'acte de fumer pendant un spectacle relève d'une méconnaissance des règles qui prévalent au théâtre municipal. De fait, ce commentaire agacé du régisseur et la stigmatisation des galas orientaux comme étant particulièrement difficiles à encadrer, dénotent l'étrangeté réciproque du public et de l'institution. Cela étant, la *Moutribia* elle-même n'est pas exempte de certains écarts aux règles de l'opéra. Dans la foulée de son

[1] Un article de *L'Écho musical* datant de mars évoquait à propos d'un gala organisé par la *Moutribia* en début d'année que « la population européenne n'était pas en majorité ». Dix mois plus tard, avec un spectacle ayant pour sujet « le principal fléau de l'indigène », nous avons toutes les raisons de penser que le public est majoritairement musulman. « Galas de musique orientale », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°7, mars 1934, p. 9

[2] Rapport du 19 décembre 1934 : Rapports Journaliers du Théâtre municipal (7/4/32 - 22/12/34), Archives du conservatoire d'Alger.

[3] *Ibid.*

[4] Une seule autre soirée dépasse les 10.000 fr. de recettes, mais elle fut aussi organisée par la *Moutribia*. Rapport du 7 avril 1933 : Rapports Journaliers du Théâtre municipal (7/4/32 - 22/12/34), Archives du conservatoire d'Alger.

commentaire à propos des fumeurs, l'auteur du rapport ajoute que : « Une affiche réclame 'Anisette Phénix', a été apposée sur scène pendant le 2e acte »[1]. Bref, on comprend que la rencontre entre les sociétés de musique indigène et l'opéra, fruit d'un processus d'intégration et de mutation des pratiques, est récente et pose des questions d'adaptation et d'appropriation. Le caractère transcommunautaire de l'enjambée qui mène les orchestres indigènes à monter sur la scène du théâtre municipal se manifeste dans des dissonances culturelles aussi bénignes que l'acte de fumer durant un spectacle. Si l'on en croit un article de *L'Écho musical* écrit par la rédaction – Raoul de Galland ou Marcel Savoyant – l'usage que les sociétés de musique indigène font de la scène de l'opéra relève « d'une formule de spectacle spécifiquement algérienne »[2]. À ce lieu central de l'univers européen, relativement nouveau pour ces sociétés, correspondent de nouvelles formes d'expression musicale. Ces nouvelles formes s'appuient ou font écho à l'ensemble de variations formelles induites par le mouvement d'intégration de ces sociétés dans le mouvement européen de musique populaire. Mais, Au-delà des seules formes de la musique et de l'écoute, explique Abdelmadjid Merdaci dans son étude des musiciens de Constantine, la salle de spectacle érode profondément les formes traditionelle d'économie – y compris symbolique – de la vie musicale subséquente à cette montée sur scène :

> Le caractère anonyme, indifférencié, du public pose la question des rapports au fait musical et de sa sanction, en même temps que des rapports aux musiciens eux-mêmes et introduit une économie d'échange – compris dans sa symbolique – en rupture avec l'ordre des connivences du rapport *ala-mouhib* (musiciens-mélomanes). L'écoute publique, sans, préalables sociaux et esthétiques que postulent des notions de salle, de spectacle, de public, s'est objectivement construite autour des expériences associatives et des assignations qu'elles postulaient. Le spectacle, dont la salle est le lieu de la théâtralité, amplifie les signes et le sens des rapports aux autres, à la musique, assignés à une claire visibilité sociale, démarque les modalités d'écoute et de pratiques musicales, protégées, privées, que postulent m'hals [commerce] et biyout [maisons] ; en même temps qu'il projette, en sus des rapports public-privé, les enjeux nouveaux d'une

[1] Rapport du 19 décembre 1934 : Rapports Journaliers du Théâtre municipal (7/4/32 - 22/12/34), Archives du conservatoire d'Alger. On pourra trouver étrange l'idée de donner un spectacle « antialcoolique » tout en faisant la promotion d'une anisette. Le cas de Phaqo, pose des questions quand au degré de fermeté idéologique de l'engagement de la *Moutribia*.

[2] « Gala de musique orientale », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°7, mars 1934, p. 9

> articulation du temps de travail et du temps de non travail, empruntant essentiellement à l'organisation et à l'économie urbaine.[1]

Cependant, la salle de théâtre constituant le lieu de jonction entre les communautés musiciennes, cette errosion apparaît également comme condition et fonction du contact et des trasnferts. Car, « si la population européenne n'e[st] pas en majorité » à ces spectacles orientaux[2], elle est tout de même présente.

d. Une identité entre assimilation et conservation.

En soulignant le rôle des associations musicales comme socle de la société civile indigène, les analyses du mouvement tendent à mettre en lumière leur nature politique. C'est un thème largement couvert par Omar Carlier qui écrit que :

> The 1901 law assumed forms and established roots; the society wore its own agendas. [...] the encounter between the old madina and the young associations would, in the period between the two world wars, give birth in the country's capital to the foundations of Algerian civil-society, one capable of calling into question the order established a century earlier and of upholding the historic passage from colonial state to national state, albeit at the risk of becoming its victim.[3]

Comme nous avons tâché de le montrer, nous nous inscrivons dans les pas d'Omar Carlier en disant que l'émergence de ce mouvement associatif musical est effectivement un événement politique, tout en insistant très fortement sur le risque de l'interpréter comme un chaînon fatalement constitutif du mouvement nationaliste. Nous voudrions rappeler les termes de James McDougall exprimant son refus de lire l'histoire politique de l'Algérie comme une phrase sans

[1] Merdaci, 2002, op. cit., p.174
[2] « Gala de musique orientale », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°7, mars 1934, p. 9
[3] Carlier, « Medina and Modernity », 2009, op. cit., p. 64

clause ni ponctuation, qui irait de l'éveil à la réalisation d'une aspiration toujours sous-jacente : l'indépendance.

> My aim has been to move beyond the tropes of awakening and consciousness still common in writing on this subject (nationalism) with regard to the Maghrib, and to put the cultural history of nationalism back into a critical, materialist discursive history of changing forms of social power and modes of domination.[1]

Ainsi, affirmer que ce monde associatif musical est le berceau d'une identité musicale nationale algérienne n'est exact que dans la mesure où l'on admet que la construction de l'identité nationale algérienne – quelle que soit la définition qu'on en donne – n'a rien à voir avec le degré de résistance à l'intrusion culturelle « du colonisateur ». L'émergence d'une société civile politisée et qui s'interroge sur la place de l'indigène dans la République est une réalité, mais les aspirations portées par cette société civile ne s'expriment pas au gré d'une force historique linéaire que serait la marche vers l'indépendance, car, de tout point de vue, les sociétés musicales reflètent une aspiration à l'intégration : les leaders sont des israélites civiquement intégrés, des Jeunes Algériens ou des arabophiles ; l'acte associatif fait écho à ces profils et se fonde sur l'idéal d'éducation populaire ; les animateurs sont intégrés aux sociabilités européennes, et, quittant progressivement la haute-Casbah, occupent des espaces urbains mixtes ; ces animateurs œuvrent pour intégrer les sociétés de musique indigène dans des structures fédérales d'origine européenne, en conséquence de quoi, dans les années 1930, les deux milieux cohabitent, partageant des acteurs, des lieux et des pratiques.

Unanimement, les sociétés de musique indigène algéroises nous rappellent qu'un de ces horizons est l'intégration, et les milieux divers que touchent ces sociétés mériteraient d'être interrogés de nouveau. Par exemple, en présentant les liens étroits tissés entre le Nadi Ettarakki et le mouvement associatif musical, nous pensons apporter un peu d'eau au moulin anti-téléologique de James McDougall. Nous espérons également ajouter un relief supplémentaire à la carte des sociabilités algéroise dessinée par Omar Carlier.

---

[1] James McDougall, 2006, op. cit., p. ix

Mais alors, comment expliquer le vœu de « conservation » qui est une constante des statuts des sociétés de musique indigène ? L'aspiration à l'authenticité paraît incompatible avec les évolutions que nous avons décrites. Il est manifeste qu'une exploration identitaire se greffe à l'effervescence sociétaire que nous avons décrite. Ces interrogations relatives au contenu de l'identité indigène, qui animent le milieu des intellectuels musulmans en général – à l'image des causes portées par les Oulémas[1] ou Ferhat Abbas qui écrivait « La France c'est moi » en 1936 –, existent aussi dans le domaine musical. Cependant, encore une fois, il faudra nous débarrasser des notions de « mouvement national », voire de « situation coloniale », pour comprendre la signification politique des catégories musicales qui se cristallisent dans les années 1930. La définition des catégories – musique « andalouse » et musique « populaire » en particulier – révèle des jeux d'identité qu'il convient d'analyser dans un horizon vierge des déterminismes que font peser les courants historiographiques.

[1] McDougall, 2006, op. cit., p. 109

Chapitre III – Régionalisme et « musique arabe » en Algérie

La déception que constituent les célébrations du Centenaire, ainsi que les difficultés posées par la crise économique[1], n'auront pas suffi à éteindre l'esprit jeune-algérien de l'élite musicienne indigène algéroise dans les années 1930 : les aspirations « franco-musulmanes » sont persistantes et manifestes au sein de l'ensemble des sociétés qui émergent alors. L'intégration à laquelle tendent ces sociétés de musique indigène est sociale – leurs membres fréquentent le milieu européen, occupant des espaces et adoptant des pratiques similaires –, tout autant qu'esthétique – on observe une convergence des pratiques instrumentales, des configurations orchestrales, voire même des formes du répertoire avec, en particulier, l'émergence d'un opéra, ou music-hall, indigène. Nous avons tenu à étudier les acteurs et les pratiques avant de nous engager dans une étude des discours parce que le constat d'une dynamique d'intégration sociale et musicale invite à analyser d'un œil nouveau le sentiment d'appartenance culturelle des praticiens et amateurs de musique « arabe ».

À ce titre, l'enjeu en matière d'identité que constitue l'œuvre des sociétés de musique indigène doit être envisagé en dehors d'une lecture englobante et téléologique du mouvement national. En effet, si les origines précoloniales du genre pratiqué par les sociétés de musique indigène ont contribué à la faire apparaître comme une manifestation de la « personnalité » des nations maghrébines indépendantes[2], durant la première moitié du XXe siècle, l'existence d'une nation algérienne est loin d'être unanimement admise par les intellectuels indigènes. Il est utile de rappeler les doutes exprimés par Ferhat Abbas dans l'article célèbre, « La France c'est moi », en 1936, qui se défendait des accusations de nationalisme émanant du colonat :

> Si j'avais découvert la nation algérienne, je serai nationaliste et je n'en rougirai pas comme d'un crime […] J'ai interrogé l'histoire ; j'ai interrogé les morts et les vivants ; j'ai visité les cimetières : personne ne m'en a parlé. Sans doute ai-je trouvé 'l'Empire arabe', 'l'Empire

[1] Dès 1962, André Nouschi associe l'émergence du nationalisme algérien à la crise économique qui frappe la colonie dans l'entre-deux-guerres. Nouschi, 1962, op. cit., p. 31
[2] Poché, 1995, op. cit., pp. 19-23

musulman', qui honorent l'Islam et notre race mais ces empires se sont éteints. Ils correspondaient à l'Empire latin et au Saint Empire romain germanique de l'époque médiévale. Ils sont nés pour une époque et une humanité qui ne sont plus les nôtres.

Un Algérien musulman songerait-il sérieusement à bâtir l'avenir avec les poussières du passé ? Les Don Quichotte ne sont plus de notre siècle.[1]

Comme l'expliquent B. Stora et Z. Daoud, lorsque Ferhat Abbas se convertit au fédéralisme à l'extrême fin des années 1930 et songe plus clairement à l'autonomie, il persiste à croire que, si elle devait venir à exister, la nation algérienne devrait être « forgée »[2].

Nous tâcherons de nous détacher des analyses qui abordent le répertoire dit « andalou »[3] du point de vue de la prise de conscience de la « personnalité algérienne ». À l'inverse, nous verrons que les efforts de caractérisation et de promotion de cette musique, inscrite dans une politique de « rénovation » des « arts indigènes » voulue par les autorités publiques, font plutôt écho au mouvement de « réveil des provinces » et à cette question qu'Anne-Marie Thiesse pose à la IIIe République : « Où réside la grandeur de la France, qu'est-ce qui établit sa supériorité sur les autres nations européennes ? »[4]. L'Algérie n'échappe pas à la réponse donnée par Gaston Paris, selon qui « la richesse de son infinie diversité » est au fondement du génie de la France[5]. Dans l'articulation entre « petite patrie » et « grande patrie » qui caractérise la nouvelle définition de la nation française, des acteurs significatifs de l'espace politique et artistique algérien œuvrent pour la régionalisation de l'Algérie : la musique indigène d'Alger se développera au cœur de ce processus et sera située au rang des folklores de la mosaïque française. La conséquence significative de cet effort de patrimonialisation et de promotion de la musique « arabe » – qualifiée également « d'andalouse » – est la mise en concurrence des « types » européen et indigène dans la définition de la « couleur locale » algérienne.

[1] Ferhat Abbas cité Stora, Daoud, Ferhat Abbas. Une utopie algérienne, Paris, Denoël, 1995, p. 73
[2] Ibid, p. 89
[3] Cette appellation, nous le verrons, s'impose à partir des années 1930. Il s'agit, sous des appellations diverses, mais selon des formes semblables, du répertoire des sociétés de musique indigène que nous avons étudiées au chapitre précédent. Nous discuterons plus amplement de la fixation des catégories au cours de ce chapitre ainsi que dans le suivant. Pour l'heure, nous emploierons les qualificatifs « arabe », « oriental », andalou » selon que les contextes particuliers le permettent.
[4] Anne-Marie Thiesse, « Petite et grande patrie », in Jacques Le Goff (pres.), Patrimoine et passions identitaires : actes des Entretiens du patrimoine, Paris, Fayard ; Éd. Du Patrimoine, 1998, p. 72
[5] Cité dans Ibid., p. 72

Contrairement aux observations de Nabila Oulebsir, qui voit dans le genre néo-mauresque la manifestation d'une mode passagère et dépassée à l'ouverture du centenaire[1], nous constaterons que dans le champ musical, la prévalence du référent « oriental » comme moyen d'expression de la singularité algérienne intervient précisément à l'heure du Centenaire, et donne naissance à une école musicale européenne à Alger, attentive aux musiques indigènes et puisant son inspiration dans une forme régionalisée d'orientalisme.

.

[1] Oulebsir, 2004, op. cit., p. 259

I. La musique arabe dans les politiques de rénovation des arts indigènes

Il semblerait qu'au cours du premier tiers du XXe siècle, les animateurs indigènes que nous avons évoqués dans le chapitre précédent aient employé la notion de musique « andalouse » comme moyen d'exprimer l'ancienneté, la noblesse et la spécificité de cet art musical. L'élévation de la musique andalouse au statut d'héritage de la civilisation « hispano-mauresque » était essentielle afin d'assoir sa légitimité auprès des milieux européens. D'abord, parce que le terme lui-même est central aux analyses musicographiques de la musique algérienne, en particulier chez Jules Rouanet collaborateur célèbre d'Edmond Yafil. Ensuite, cette musique d'héritage hispano-mauresque, « musique de Grenade », ranime les trésors de raffinement et de brillance de l'âge d'or de la civilisation arabe.

Ainsi, en vertu de son antiquité et grâce à la réputation de grandeur de la civilisation dont elle est l'héritière – deux conceptions orientalistes –, la musique indigène d'Alger pourrait être considérée comme une noble tradition par les européens eux-mêmes. La mise en forme et en histoire du répertoire indigène d'Alger s'esquisse dans les travaux communs de Rouanet et de Yafil au début du XXe, mettant fin aux incertitudes du XIXe siècle et illustrant le potentiel transcommunautaire de la lecture dite *orientaliste*. D'ailleurs, prenant conscience du levier symbolique dont ils disposent, les animateurs des sociétés de musique indigène eux-mêmes vont faire la promotion de ces catégories dès la fondation de la *Moutribia*, et de manière accentuée au cours des années 1930. Car, en attribuant des contours européens à leur musique, ces animateurs en donnent une image assimilable.

1. Les « préoccupations d'affaires » et les « préoccupations de l'esprit »

Charles Jonnart, gouverneur de l'Algérie en 1899 et 1911 va impulser une politique de rénovation des arts indigènes. Dans le cadre de cette politique, les arts « orientaux » sont

valorisés au titre de leur authenticité et mis au cœur de ce que Jonnart qualifie de « préoccupations de l'esprit ». À Alger, la musique « arabe », qualifiée également « d'orientale », puis « andalouse », c'est-à-dire le répertoire joué par les sociétés de musique indigènes décrites dans le chapitre précédent, sera propulsée dans le champ des politiques culturelles à la faveur de ce nouveau programme.

a. Quel projet culturel pour l'Algérie ? Charles Jonnart face aux Délégations financières.

Dès 1892, Jonnart s'exprime sur la particularité qui caractérise le statut territorial intermédiaire de l'Algérie, entre colonie et région.

> L'Algérie n'est pas une colonie dans le sens habituel du mot, non plus qu'une simple agrégation de départements français. Elle a un caractère intermédiaire qui n' pas de nom ni d'exemple dans notre système politique. Le régime politique qui lui convient n'est pas l'assimilation et ce n'est pas l'autonomie.[1]

Jacques Bouveresse explique que cette ambiguïté est d'abord le produit de l'évolution de l'opinion des colons au cours du dernier tiers du XIXe siècle. Une fois conjurées les « rêveries de l'empire arabe »[2] qui avaient caractérisé le Second Empire, l'idée d'institutions autonomes gagne la faveur d'une part croissante des colons[3], particulièrement au cours des années 1870 et 1880, en face de la politique centralisatrice des républicains « opportunistes »[4] : par une politique de « rattachements » des administrations algériennes au gouvernement central, le pouvoir des représentants parlementaires et des départements ministériels est renforcé aux dépens du Gouvernement général[5], or « Le jacobinisme métropolitain et le centralisme paralysant qui en

[1] Cité dans Bouveresse, Jacques, *Un Parlement colonial ? Les délégations financières algériennes. 1 : L'institution et les hommes*, Mont-Saint-Aignan, Publication des Université de Rouen et du Havre, 2008, p. 29
[2] Jules Ferry, cité dans *Ibid.*, p. 30
[3] *Ibid.*, p. 32
[4] *Ibid.*, p. 33
[5] *Ibid.*, pp. 33-34

découlait faisait l'objet de critiques de plus en plus vives », explique J. Bouveresse[1]. La fin du XIXe voit même émerger l'idée « d'Algérie libre »[2]. Dans ce contexte, les Délégation financières sont instituées par trois décrets en août 1898. L'étude prosopographique de de J. Bouveresse, en plus de montrer la mise en minorité des indigènes musulmans[3], révèle le poids des propriétaires fonciers européens – les colons – et des intérêts agricoles lié à l'exploitation coloniale[4]. Ce n'est certainement pas au nom de la spécificité arabe de l'Algérie que se jouent les revendications d'autonomie. Le présupposé est celui d'une Algérie européenne : ce que Charles Jonnart, nommé gouverneur de l'Algérie en 1899, brièvement, puis de manière durable à partir de mai 1903, jusqu'en 1911[5], qualifiera lui-même de « France Nouvelle » devant les Délégations financières[6]. Dans son discours annuel de 1903, Jonnat plaide pour une Algérie inscrite dans un lien « patriotique » avec la France, mais veut la garder de la centralisation et de l'uniformisation, dans une apparente conformité avec l'esprit qui prévaut à l'instauration des Délégations :

> Je me suis attaché à faire ressortir le péril qu'il y a à vouloir transposer de l'autre côté de la Méditerranée les institutions et les lois de la métropole, sans les accommoder au sol, au climat, à l'état social de la colonie *(Applaudissements)*. Il ne s'agissait en aucune façon, dans ma pensée, de détacher les liens qui unissent l'Algérie à la mère-patrie ; ces liens sont indissolubles, et mon devoir le plus impérieux, le premiers de mes devoirs, sera de faire en sorte, demain comme hier, qu'ils soient de plus en plus forts.
>
> Mais j'avais pu me rendre compte, par un long séjour au milieu de vous que les abus et les fautes dont on faisait grief à l'Algérie, non sans exagération parfois, étaient le fait des institutions plutôt que le fait des hommes, et que les vices du système préjudiciait à tout le monde, à nos sujet musulmans autant qu'à la colonie européenne.[7]

Et de poursuivre :

---

[1] *Ibid.*, p. 34
[2] *Ibid.*, p. 33
[3] *Ibid.*, p. 55
[4] *Ibid.*, p. 361
[5] Jean Vavasseur-Desperriers, *République et liberté. Charles Jonnart, une conscience républicaine (1857-1927)*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, 1996, p. 134
[6] Charles Jonnart, [discours à la séance plénière du 13 mars 1905], *Délégation financières algériennes. Session de mars 1905*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1905, pp. 2-35, p. 31
[7] Charles Jonnart, [discours à la séance plénière du 18 mai 1903], *Délégation financières algériennes. Session de mai 1905*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1903, pp. 2-13, p. 4

> De là, mon insistance à réclamer pour le pays une administration et une législation originales, appropriées à ses mœurs, au génie des races qui s'y coudoient, qui, insensiblement, se pénètrent, sans arriver à se fondre complètement. *(Vifs applaudissements)*.[1]

Le respect des « mœurs » est donc central à ce qui apparait comme une des expressions précoces du principe « d'association »[2].

Cependant, si le discours de Jonnart semble conforme aux attentes des délégués européens, représentant le colonat agricole, faut-il y voir une convergence d'opinion ? En réalité, Jonnart a une position ambivalente vis-à-vis de l'autonomie de l'Algérie qui s'explique par une inquiétude politique à l'égard de la condition indigène. Avant même l'exercice de ses premiers mandats électifs, dès 1876 et 1878, Jonnart s'était rendu en Algérie : « une découverte essentielle pour lui », selon Jean Vavasseur-Desperriers, marquée par le sceau « de l'imaginaire, de l'exotisme, de l'orientalisme »[3]. Nommé attaché au cabinet du gouverneur en 1881, les travaux de Jonnart accusent un scepticisme certain vis-à-vis des velléités centralisatrices de la IIIe République en Algérie[4]. Cependant, le rapport qu'il dépose à la chambre en 1892 – il est alors député du Nord-Pas-de-Calais –, et qui aurait inspiré Jules Ferry dans son rapport sénatorial étonnement critique à l'égard de la gestion coloniale[5], révèle un certain degré d'inconfort vis-à-vis du principe de décentralisation : elle est certes nécessaire selon Jonnart, mais risque de desservir les indigènes si le colonat prenait la haute main sur les affaires de la colonie[6] : on pourrait reprendre les mots de Jules Ferry, cités par Ageron : « il ne faudrait livrer à aucun degré à l'élément européen les intérêts du peuple indigène…Un pouvoir neutre et impartial planant au-dessus des passions locales et de l'influence des corps élus est seul capable de les comprendre et

[1] Jonnart, 1903, *op. cit*., p. 4
[2] Yvan G. Paillard, « L'association, une nouvelle politique coloniale. Discours et pratique (1905-1914) », *in Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Miège, T.1., Histoires d'Outre-Mer*, Publications de l'Université de Provence, pp. 73-93
[3] Vavasseur-Desperriers, 1996, *op. cit*., pp. 20-21
[4] *Ibid.*, pp. 22
[5] Ageron, Charles-Robert, « Jules Ferry et la question algérienne en 1892 », *in* Charles-Robert Ageron, *De l'Algérie française à l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005b, pp. 161-182, p. 161
[6] Vavasseur-Desperriers, 1996, *op. cit*., p. 50

de les protéger »[1]. Pour Jonnart, au même titre que Ferry[2], l'affaiblissement des pouvoirs du gouverneur n'est pas souhaitable. Aussi, l'idée d'une gestion autonome assurée par les colons ne semble pas l'enthousiasmer plus que la politique de rattachement. Quoi qu'il en soit, l'étendue de ses convictions est difficile à percevoir : comme pour Ferry, dont le commentaire cité plus haut ne fut formulé que sur un brouillon, une forte contrainte politique s'exerce sur les discours publics et oblige le gouverneur à employer des formules rhétoriques[3]. Pourtant, dans le contexte de l'installation des Délégations et de triomphe d'une autonomie relative fondée sur les intérêts économiques – largement défavorable aux indigènes – Jonnart saisit l'idéal de décentralisation et le discours sur la « France nouvelle » pour avancer la cause indigène : en s'appuyer sur le constat d'une carence de substance artistique de cette nouvelle province Jonnart se fait le défenseur des « préoccupations de l'esprit », trop délaissées, selon lui, au profit des « préoccupations d'affaires »[4]. Il avance l'idée d'un particularisme artistique régional et porte une politique artistique centrée autour des arts indigènes et des thèmes orientalistes.

L'émergence de cette position s'affirme progressivement entre 1903 et 1905 : en 1903, le discours de Jonnart devant l'assemblée plénière des Délégation financières flatte les revendications des colons et les représentations stéréotypées de l'Européen laborieux : « Les travaux publics et le peuplement préparent la mainmise de la population européenne, autant que possible de la population française, sur le sol algérien. Il convient ensuite de garantir aux colons le fruit de leur labeur et de leurs peines ; il sèment, il faut qu'ils récoltent »[5]. Alors que son auditoire comprend un tiers d'indigènes, il n'évoque la population indigène qu'à la troisième personne ou en employant l'adjectif possessif « nos musulmans », réservant le « nous » aux Européens et félicitant ces derniers pour leur bienveillance[6]. Cependant, au cœur de cette « opération de séduction » – le discours de 1903 est le premier devant les délégations depuis son retour –, l'expression embryonnaire de la politique culturelle de Jonnart apparait :

[1] Charles-Robert Ageron, « Jules Ferry et la question algérienne en 1892 », 2005b, *op. cit.*, p.173
[2] *Ibid.*, p.173
[3] *Ibid.*, p.180
[4] Jonnart, 1905, *op. cit*., p. 31
[5] Jonnart, 1903, *op. cit*., p. 8
[6] *Ibid.*, p. 10

> Une notable partie de ces ressources [provenant des centimes additionnels prélevés dans le cadre des impôts arabes] va nous permettre d'accorder de sérieux encouragements aux arts et métiers musulmans, à la restauration d'industries arabes jadis florissante.[1]

L'idée est timide dans ce premier discours devant les assemblées algériennes au cours duquel Jonnart doit séduire le grand colonat agricole aux commandes. En 1904, la question des arts est absente de son discours inaugural. Mais, en 1905, son discours en faveur du développement des arts indigènes s'affermit, ainsi que son scepticisme vis-à-vis d'une Algérie dont l'autonomie ne se fonderait que sur les intérêts financiers.

En ce sens, la notion de « nouvelle France », dont on a pu dire qu'elle indiquait une volonté d'effacer « l'antécédence des indigènes »[2], est sujette à un usage différencié chez Jonnart et chez les délégués européens. Pour Jonnart, dès 1903, l'idée de « France nouvelle » implique l'élaboration d'un projet artistique spécifique. Or, la proposition des délégués est insatisfaisante pour le gouverneur : cette Algérie européenne ne puise sa spécificité que dans son œuvre de valorisation économique. C'est, en quelque sorte, l'Algérie de la viticulture et des chemins de fer. Or Jonnart, bien conscient de l'existence de cette seconde Algérie, indigène, caractérisée par une présence historique et des expressions propres, va y appuyer sa politique culturelle.

b. Régionalisme et associationnisme

Pourquoi l'élaboration d'un projet culturel spécifique pour l'Algérie aurait-elle une quelconque importance pour le gouverneur général ? La réponse repose dans la présence de deux tendances concomitantes sur le territoire algérien : « l'invention du régionalisme » d'une part, et la naissance de l'idée « d'association », d'autre part. En effet, on peut aisément s'attendre à ce que l'Algérie, dont le statut particulier est largement admis par Jonnart et ses contemporains, soit une caisse de résonnance pour les discours relatifs à la diversité provinciale de la France. Comme le

[1] *Ibid*., p. 10
[2] Branche, 2013, *op. cit*, p. 204

rappelle Jean-François Chanet, il faut nuancer l'affirmation selon laquelle la IIIe République se caractérise par un centralisme culturel hégémonique, dans le domaine linguistique en particulier.

> La volonté d'imposer leur éradication brutale [les différences régionales] – volonté qui ne fut jamais unanime, même dans le camp républicain –, a donné aux différences une force et un statut nouveaux, que celles-ci aient été vues comme des legs de temps primitifs ou comme une apport nécessaire à la plénitude nationale.[1]

De fait, si l'on en croit Anne-Marie Thiesse, la débâcle de 1870 ayant anéanti l'idée d'une supériorité nationale fondée sur la puissance militaire ou industrielle, la troisième République voit se déployer un nouveau type de discours patriotique fondé sur la célébration de la diversité régionale, constitutive d'une « mosaïque merveilleuse »[2]. L'unité et la grandeur de la France repose sur l'articulation des identités locales – le sentiment d'appartenance à la « petite patrie » – avec l'identité nationale – le sentiment d'appartenance à la « grande patrie ». À l'école, « [é]tudier la petite patrie, son génie et son histoire, c'est faire œuvre utile à la grande patrie », pour reprendre les mots d'Arthur de La Broderie[3]. Au-delà de l'œuvre de promotion engagée dans les écoles pour faire aimer la petite patrie[4], la conservation des arts et traditions locales s'impose comme une œuvre centrale des régionalistes. Jean-François Chanet a souligné le cas des félibres cantaliens, fondateurs de l'École auvergnate – *Escolo oubernhato* –, et leur effort entrepris dans le but de faire vivre des expressions culturelles locales dans l'horizon national.

L'Algérie, par son autonomie relative, invite presque naturellement Jonnart à effectuer un raisonnement en termes de double appartenance des Algériens : locale et nationale, algérienne et française. Ainsi reconnaît-il, en 1905, que les Délégation financières remplissent le vœu de leurs électeurs, tout autant que celui de la « France républicaine »[5]. Mais surtout dans son adresse annuelle auprès des délégations, le gouverneur général va introduire la question des arts et traditions locaux. Jonnart conçoit que la thématique est relativement neuve pour des délégués

[1] Chanet, 1996, *op. cit*., p. 19
[2] Thiesse, Anne-Marie, 1997, *op. cit*., p. 3
[3] Cité dans Jean-François Lorant, « Un siècle de régionalisme dans l'enseignement en Bretagne », Mémoire de DEA en sciences politiques, sous la direction de Ph. Braud, Université de Rennes, 1980, p. 47
[4] Thiesse, Anne-Marie,1997, *op. cit*., p. 7
[5] Jonnart, 1905, *op. cit*., p. 3

dont l'attention première est portée vers les « préoccupation d'affaires ». Aussi commence-t-il son discours en faisant l'éloge du « pays neuf » au chapitre des chemins de fer[1], puis évoque les services maritimes, la viticulture, les lois ouvrières, la question de sécurité, etc. Enfin le gouverneur en arrive au titre « Œuvre d'enseignement, de prévoyance et d'assistance indigène »[2]. Sous ce titre, Jonnart développe sa vision d'une politique relative aux arts et traditions, formulée en des termes qui font écho aux éléments de langage du régionalisme métropolitain et qui est entièrement centrée sur une identité « orientale » :

> La rénovation des arts industriels musulmans est une entreprise trop noble pour que nous ne la poursuivions pas avec un intérêt passionné.
>
> Dans un pays comme celui-ci, fier de son nom de « France nouvelle », les préoccupations d'affaires ne doivent pas exclure les préoccupations de l'esprit. L'excessive centralisation, dont nous avons eu raison dans ces dernières années seulement, l'a empêché, sans doute, de développer toute l'originalité et toute la beauté qui sont en lui. Plus cette terre, en même temps que son industrie, son commerce, son importance politique s'accroîtront, deviendra cultivée, parée, embellie par les artistes et les penseurs, plus elle augmentera sons prestige et son charme. Il lui faut donc des parures qui lui soient propres et n'aient pas l'air d'être empruntées et copiées sur celles d'un autre âge et d'un autre tempérament.
>
> L'art de la céramique architecturale, par exemple, est un art oriental par excellence, et il me parait désolant que l'Algérie ait été jusqu'ici incapable de s'y adonner.[3]

Cette déclaration peut-être retenue comme un moment fondamental de l'histoire culturelle de l'Algérie. Chez ce métropolitain visiblement familier des discours relatifs à la diversité régionale, l'autonomie relative de l'Algérie est une bonne occasion pour développer la personnalité artistique de cette nouvelle province, mais il faut se demander pourquoi Jonnart privilégie les arts indigènes plutôt qu'européens.

La réponse repose dans l'émergence du principe « d'association » dont Jonnart est un partisan précoce. En 1901, Waldeck-Rousseau défendait l'adoption d'une nouvelle attitude vis-à-

[1] Jonnart, 1905, *op. cit.*, p. 6
[2] Jonnart, 1905, *op. cit.*, p. 30
[3] Jonnart, 1905, *op. cit.*, p. 30-31

vis des indigènes, qui devait consister à les amener sur la voie du progrès « dans la direction, dans la logique de leur caractères, de leur mœurs et de leur traditions », c'est-à-dire à « évoluer eux-mêmes non pas dans notre civilisation, mais dans la leur »[1]. Yvan Paillard explique que Waldeck-Rousseau fait écho à un constat qui tendait à s'imposer au tournant du siècle : « l'inadéquation des discours et des pratiques de la Troisième République aux réalités d'outre-mer »[2]. Y. Paillard explique que :

> Pour la première fois, colonies et colonisés sont reconnus dans leurs différences. Des civilisations indigènes il n'est plus question de programmer l'extinction, les collectivités autochtones subsisteront avec leurs originalités culturelles ; leurs cadres, en dehors même des protectorats, seront récupérés, réhabilités ; des sujets on fera des associés […][3].

On comprend que cette nouvelle position a des implications en termes de politique culturelle. Nous avons d'ailleurs vu que Camille Risler insiste fortement sur la relation entre politique d'association et desserrement de « l'étau culturel » imposé aux indigènes[4].

Camille Risler, dans le vaste panorama qu'elle dresse des politiques culturelles en Algérie[5], conçoit la période Jonnart comme un véritable tournant. Cette période correspond aux premières formulations de la politique dite d'association, de laquelle naît la notion de « politique indigène »[6]. Selon les termes de Camille Risler, la politique indigène « consistait à desserrer l'étau culturel lié à la politique de domination en laissant subsister l'identité traditionnelle »[7]. Or, l'action de Jonnart dans le domaine des arts en est une manifestation forte. Ainsi Camille Risler explique que :

> Comme pour tout ce qui concerne la culture arabo-musulmane, c'est au début du XXe siècle que la politique culturelle en matière d'art indigène changea. À partir de cette date, les pouvoirs

[1] Cité dans Paillard,1992, *op. cit.*, p. 75
[2] Cité dans *ibid.*, p. 75
[3] *Ibid.*, p. 74
[4] Risler, 2004, *op. cit.*, p. 76
[5], *Ibid*, pp. 76-78
[6] *Ibid.*, p. 76
[7] *Ibid,*, p. 76

> publics s'efforcèrent de lui redonner vie. Embrassant la nouvelle idéologie métropolitaine de l'Association, le gouverneur Jonnart (surnommé le « Turc » ou l' « Arabe ») entreprit une politique culturelle intense dans différents domaines artistiques. Il était lui-même grand amateur d'art et l'alerte concernant l'état de décrépitude de l'art indigène donnée par le rapport Alexandre de 1906 le décida à entreprendre le sauvetage de cette culture, voire même sa rénovation et la relance de sa production.[1]

Nous sommes en accord avec Camille Risler pour dire que l'année 1905 est un véritable tournant. Mais nous souhaiterions insister sur le fait que, chez Jonnart, il ne s'agit pas seulement de « desserrer l'étau culturel lié à la politique de domination ». Il y a dans le passage de son discours de 1905, cité plus haut, l'expression d'une volonté d'appropriation : la rénovation, la promotion et la diffusion de la culture indigène doit permettre de constituer une esthétique locale pour l'Algérie, dans une approche qui combine l'idée régionaliste et la pensée associationniste émergente.

c. Le rapport Alexandre: l'Algérie comme terroir

Si l'on ne possède que des bribes de discours de Jonnart sur la question, le rapport qu'il commandita à Arsène Alexandre en 1906, intitulé *Réflexion sur les arts et les industries d'art en Algérie,* restitue tous les éléments de langage relatifs aux idées régionaliste et associationniste. L'auteur reprend d'abord les termes du gouverneur en ouverture en écrivant que « les préoccupations de l'esprit revendiquent une place au premier rang [en Algérie], et elles n'ont pas moins d'importance que les questions d'affaires »[2]. Cependant, l'auteur, critique métropolitain qui n'est pas sujet aux contraintes induites par les rapports de force locaux, explicite la logique derrière la politique de Jonnart de manière extensive.

> L'Algérie, ayant sa vie personnelle, caractéristique, inspirée sans doute par les même besoins et les mêmes aspirations, régie par les même lois que dans la métropole, mais d'un accent forcément

[1] *Ibid*., p. 98
[2] Alexandre, Arsène, *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie,* Alger, éditions de *l'Akhbar*, 1907

différent, puisque la nature, le climat, sont différents et que les êtres y possèdent ou y acquièrent une physionomie particulière, l'Algérie, dis-je, doit avoir son art à elle, c'est-à-dire pouvoir, par ses artistes et ceux qui viennent s'établir chez elle, formuler l'expression de sa vie, l'émanation idéale de son sol et de ses esprits.[1]

Arsène Alexandre poursuit avec une pique en direction des tendances centralisatrices de la République, voyant en Algérie une région encore secourable face à l'homogénéisation culturelle de l'espace métropolitain.

Elle devrait même, malgré l'excessive centralisation que l'on voit régner en France, avoir sa littérature, puisqu'aussi bien elle eut, dans l'antiquité et aux temps de l'Islam, ses orateurs et ses poètes. Mais je ne signale cette possibilité que pour mieux indiquer comment l'Algérie pourrait prétendre, tout en demeurant la France, à développer toute l'originalité et toute la beauté qui sont en elle, et devrait s'y efforcer passionnément.[2]

Alexandre exprime donc l'espoir de voir émerger une région algérienne, au sens artistique et littéraire du terme. De ce point de vue, il regrette que l'Algérie soit considérée exclusivement comme une région économique : par une analogie avec l'opposition en entre « préoccupations de l'esprit » et les « préoccupations d'affaires » exprimée par Jonnart, Arsène Alexandre dénonce « l'idée fausse, à [son] avis, que l'Algérie ne peut être qu'un pays de transactions et non point de créations »[3]. À ce titre, le développement des arts indigènes tiennent la première place : la production d'art indigène authentique permettra, selon Arsène Alexandre, de trouver en Algérie « la riche saveur du terroir »[4]. D'ailleurs, au moment d'aborder la question des « arts européens en Algérie », Alexandre ne conçoit pas d'art européen proprement algérien qui ne soit inspiré de l'art ou de l'environnement indigène : en peinture, il s'agit de développer l'école orientaliste[5] ; en décoration intérieur, faute d'idée véritablement innovatrice, il faut « se rapprocher des

[1] *Ibid*., pp. 1-2
[2] *Ibid*., p. 2
[3] *Ibid*., p. 5
[4] *Ibid*., p. 7
[5] *Ibid*., p. 31

décorations et des ornementations orientales »[1] ; la céramique architecturale doit être développée, car, « art oriental par excellence », elle est tout à fait typique de l'Algérie[2].

d. Esquisse d'un bras de fer autour de l'identité esthétique de l'Algérie

Le propos d'Arsène Alexandre qui valorise très ouvertement l'art indigène, y voyant la substance esthétique de la région algérienne, reçoit l'approbation des milieux indigènophiles. C'est du moins ce que semble indiquer la publication de son rapport dans une édition de *l'Akhbar*, journal franco-arabe dirigé par Victor Barrucand[3]. Inversement, face aux Délégations financières, cette position représente un point de contention. La position de Jonnart est partie-prenante du bras de fer qui oppose les colons aux indigènes, particulièrement la classe émergente des Jeunes-Algériens dont de nombreux membres occupent l'espace artistique[4]. On ne sera pas surpris que les membres européens des Délégations voient avec suspicion l'encouragement aux expressions culturelles indigènes. Cette suspicion est manifeste, par exemple, dans le débat concernant l'organisation de la participation algérienne à l'exposition coloniale de Marseille de 1906. Représentant du gouverneur et membres des Délégations s'opposent sur la question de la place à attribuer aux arts indigènes, en comparaisons aux productions de l'agriculture coloniale. Le délégué Lamur se plaint ainsi que : « [i]l faudrait dans les expositions mettre un peu moins de chefs arabes, de danse du ventre, de burnous et de fantasias. Cela fait beaucoup de bruit, mais ne fait pas vendre davantage nos produits, qu'il faudrait s'occuper de mettre un peu plus en évidence »[5]. Face aux récriminations allant dans ce sens, exprimées par les délégués Lamur, Laurens, Sabatier et Tandonnet[6], le commissaire du gouvernement général, Peyerimhoff, se défend ainsi :

---

[1] *Ibid*., p. 32
[2] *Ibid*., p. 33
[3] Alexandre, Arsène, *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie*, Alger, éditions de *l'Akhbar*, 1907
[4] *Cf. supra*, deuxième Chapitre/II/3
[5] « Séance plénière du 21 mars 1905 », dans *Délégation financières algériennes. Session de mars 1905*, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général)1905, p. 260
[6] *Ibid*., pp. 259-262

> [L'administration] est pleinement d'avis de restreindre, au minimum, le côté tapageur et pseudo-artistique de certaines expositions anciennes.
>
> C'est ainsi qu'à l'exposition de Marseille, à côté du pavillon officiel où la part sera faite nécessairement à l'histoire et aux arts algériens, il y aura une maison de colon aménagée de manière à être une réclame pratique pour la colonisation […].[1]

Dans ce commentaire, le commissaire du gouvernement expose deux principes centraux de la politique culturelle de Jonnart : lutter contre l'inauthenticité et placer les arts indigènes, qualifiés ici « d'arts algériens », au centre de la représentation culturelle de l'Algérie. Car, pour Jonnart, le projet d'une Algérie européenne pose un problème de crédibilité en matière d'identité régionale. Le 19 avril 1905, quand s'ouvre le XIVe Congrès des orientalistes à Alger, le Gouverneur général est bien en peine d'expliquer pourquoi ce pays, « oriental » selon ses propres termes[2], offre un spectacle si peu typique. Anticipant la déception des participants au congrès Jonnart explique que :

> Vous trouverez ici, au lieu de la ville arabe que vous aviez peut-être imaginée, une cité française, un peu trop européenne au goût des artistes ; mais qui témoigne de l'entrain et du labeur d'un peuple jeune, vigoureux, confiant dans ses destinées.[3]

Comme pour pallier la première impression d'inauthenticité qu'aura pu laisser le paysage urbain, les discours d'ouverture sont clôturés par un concert de musique « musulmane » produit par Jules Rouanet et Edmond Nathan Yafil. De fait, « les délégués semblent prendre un plaisir très vif à entendre la reconstitution faite par MM. Rouanet et Yafil des airs les plus connus du monde musulman »[4].

2. Les rénovateurs de la musique arabe

---

[1] *Ibid.*, p. 262
[2] Jonnart, Charles, « Séance solennelle d'ouverture », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, pp.38-43, p. 38
[3] *Ibid.*, p. 38
[4] « Séance solennelle d'ouverture », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, p. 43

Bien que la politique en faveur des arts indigènes de Jonnart s'exprime plutôt en direction de l'artisanat et des arts visuels, le gouverneur accorde une place importante à la musique. C. Risler évoque l'organisation « de somptueuses réceptions animées par des orchestres indigènes »[1], mais il s'agit aussi du soutien que le gouverneur offre à l'œuvre de Jules Rouanet et Edmond Yafil, qui s'imposeront comme des figures majeures de la musicographie algérienne du début du XXe siècle.

Deux ans avant le rapport d'Arsène Alexandre, en 1904, le gouverneur avait apporté son soutien à la publication des premiers numéros du *Répertoire de musique arabe et maure*. Le premier numéro, *Noubet El Sultan*, spécifie en couverture que la collection est « honorée d'une souscription du gouvernement général de l'Algérie »[2]. Du reste, le programme présenté par Rouanet en préface du *Répertoire* est formulé en des termes proches de ceux de Jonnart et d'Alexandre, véhiculant l'idée d'un art authentiquement arabe devant être restauré :

> On connaît la merveilleuse floraison des arts musulmans du VIIIe au XIe Siècle et ce qui nous est resté de leur architecture, de la sculpture, de la céramique, de la damasquinerie, de la décoration des manuscrits, nous montre à quelle perfection étaient parvenues ces manifestations d'une civilisation avancée.
>
> Aujourd'hui, après de trop longues années d'indifférence, nous essayons en Algérie et en Tunisie, de sauver d'un oubli définitif les traditions d'art qui avait créé tant de chefs d'œuvre. Mais cette sollicitude et cette curiosité n'étaient pas encore allées à la musique.
>
> (…) Et on s'étonne vraiment qu'une pareille œuvre n'ait pas encore été tentée sérieusement.
>
> C'est cette œuvre que M. M. E. N. Yafil et L. Seror ont essayé de réaliser et à laquelle nous avons été heureux de collaborer[3].

[1] Risler, 2004, *op. cit.*, p. 98

[2] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique Arabe et Maure, n°1 : Noubet El Sultan*, Ed. Yafil, 1904, n.p. Il faut noter que les fascicules ne sont pas datés. Nous nous référons donc à la notice fournie par la Bibliothèque nationale de France afin de restituer la date de publication.

[3] Jules Rouanet, Edmonf Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°2. Bane Cheraf*, ed. M. N. E. Yafil, n.p. Il est utile de noter que le nom de Laho Seror, n'apparait qu'à partir du second numéro, ce qui peut laisser supposer que la collaboration entre Yafil et Seror ne précède pas l'année 1904.

Dans la mesure où le texte date de 1904, un an avant que Jonnart ne formule son projet culturel devant les Délégations, on peut même se demander si Rouanet, publiciste en vue, n'a pas contribué à inspirer la position de Jonnart. C'est du moins ce que laisse supposer Edmond Doutté qui en février 1905, citant la publication du *Répertoire de musique arabe et maure* :

> [P]our terminer cette rapide revue des manifestations en faveur de l'art musulman, mentionnons que M. Rouanet lance ces jours-ci l'idée d'une société des arts indigènes qui apporterait au gouvernement pour le seconder dans ses effort en vue de rénover les arts musulmans, le concours de ces étude. M. Rouanet a, on le sait, particulièrement étudié la musique arabe et a entrepris à ce sujet une grande publication.[1]

Aussi voit-on se déployer un discours sur la musique arabe, que l'on a pu attribuer au champ des savoirs orientalistes[2], mais qui s'inscrit, en fait, dans le cadre d'une politique culturelle aux accents régionalistes.

a. Rouanet et la référence à la musique andalouse

Qui aura suivi les débuts de la vie publique de Rouanet, pourra être surpris par son apparition dans les milieux musicaux[3], et à plus fort titre en cette qualité d'expert en « musique arabe ». En effet, la carrière de Rouanet commence dans le milieu syndical agricole, au sein duquel le jeune publiciste milite en faveur des intérêts du colonat. La création à son initiative de *La Gazette du colon* dans un premier temps, imprimée à Alger de 1885 à 1886, puis du *Journal des colons*, supplément agricole de *La Dépêche algérienne* en 1899[4], en attestent. Mais l'engagement du publiciste sur la question de l'agriculture coloniale explique au moins en partie son intégration au milieu des sociétés savantes algéroises, puisque la première publication de Rouanet dans le Bulletin de la Société de géographie d'Alger, en 1897, a pour sujet la culture de

[1] Doutté, Edmond, « Bulletin d'Alger », *Revue Africaine*, 49e année, n°256, 1er trimestre 1905, p. 7
[2] Marouf, 2012, *op. cit.*, p. 419
[3] *Cf. supra*, Petit athénée, p. 99
[4] Jules Rouanet, 1899, *op. cit*., p. 1

l'alfa[1]. À la suite de cette publication, Rouanet devient membre titulaire de la société[2], écrit un second article en 1901, au sujet du Chélif[3], puis, quittant le champ agricole, s'investit dans celui de la musique[4]. La Société de géographie d'Alger accompagnera Rouanet dans ce nouveau domaine d'expertise, en assurant le patronage de la conférence sur la musique arabe faite au Congrès des orientalistes[5] et en en publiant les actes[6]. Il ne faut pas s'étonner que la société savante s'autorise à soutenir Rouanet dans deux champ aussi éloignés – l'agriculture et la musique – dans la mesure où elle réunit un ensemble relativement hétéroclite de savants, autour de disciplines diverses, selon un modèle similaire à ce qu'est, à cette même époque, la Société historique algérienne[7]. Le premier numéro de la revue *Africa*, organe de la société, exposera ainsi sa mission

> La Société de Géographie d'Alger *n'a pas cru devoir donner au Recueil de ses travaux d'autre titre que celui d'*Africa*, l'Afrique. Elle a voulu indiquer ainsi, au moyen d'une expression concise et énergique, par un simple mot, ce qu'Elle espère devenir, ce qu'elle sera, l'organe de tout ce qui se fera désormais de grand et de beau d'ans l'Afrique du Nord, au nom des sciences géographiques. [...]*
>
> *Située dans la partie même de l'Afrique la plus rapprochée de l'Europe, l'Algérie est le lien qui doit unir étroitement ces deux parties du globe ; elle doit être l'intermédiaire obligé par lequel la civilisation de l'ancien monde envahira cette grande terre qu'un écrivain anglais s'est beaucoup trop hâté de regarder récemment comme un Continent perdu.*[8]

La volonté affichée de pénétration scientifique du continent africain ne concerne pas seulement les domaines de la cartographie, de l'agriculture ou des sciences naturelles, mais

---

[1] Rouanet, Jules, « L'Exploitation de l'Alfa en Algérie », in *Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord*, T.2, 1897, pp. 304-315
[2] *Bulletin de la Société de géographie d'Alger et d'Afrique du Nord*, troisième année, 1898, p. xii
[3] *Ibid.*, p. 96
[4] *Cf. supra,* présidence du petit Athénée, p. 99
[5] Jules Rouanet, « Conférence de M. Rouanet sur la Musique arabe », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, p. 89
[6] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., pp. 305-333
[7] *Cf. supra,* p. 53
[8] O. Mac Carthy, « Africa », in *Africa. Bulletin de la société de géographie d'Alger*, première année, fasc 1, 1880, pp. iii-iv

s'étend bien à l'ensemble des disciplines relatives à la « civilisation » : anthropométrie, archéologie, art, assistance publique, automobile[1]...et la musique.

Le propos de Rouanet fait écho, à maints égards, au discours orientaliste envisagé comme un « savoir colonial ». Il ne s'agit pas seulement de sa proximité avec la Société de géographie, mais aussi de l'appropriation, dans son discours sur la musique, de certaines conceptions emblématiques :

> Pour l'histoire de l'art et de la civilisation des Arabes, pour le musicologue […], pour le psychologue qu'elle éclaire sur les modalités diverses de l'âme arabe, pour le philosophe qu'elle renseigne sur l'esthétique d'une race se composant une sensation, pour l'orientaliste qu'elle peut conduire à des découvertes intéressantes, la musique arabe est un sujet d'études et d'investigations très riche et à peine exploité.[2]

Les transcriptions de la conférence révèlent d'ailleurs une véritable acculturation au milieu orientaliste. Rouanet ne se contente pas de citer les ouvrages classiques sur la musique arabe – Salvador-Daniel, Christianowitsch, Villoteau –, mais intègre également des grands noms de l'orientalisme européen à sa réflexion : Gustave Lebon, Johan Kosegarten, Caussin de Perceval et Renan[3]. Si Rouanet s'attache à décrire les modes musicaux, les instruments et les pratiques sociales des musiciens, l'essentiel de son propos consiste en une mise en perspective de la musique indigène avec le passé médiéval du monde musulman : la musique arabe est conçue par Rouanet comme les vestiges d'une civilisation qui connut son apogée à l'époque de l'Espagne andalouse avant de chuter :

> À un moment donné qui ne dépasse pas la grande époque des Maures d'Espagne, [la musique arabe] s'est repliée sur elle-même et, de même qu'elle s'est tenue en dehors de toute imprégnation de la musique occidentale, de même à partir de cette époque et à travers toutes les vicissitudes du peuple arabe, elle est restée identique à elle-même.

---

[1] *Table alphabétique du Bulletin de la société de géographie d'Alger et d'Afrique du Nord*, 1896-1905, pp. 68-69
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 333
[3] *Ibid.*, pp. 304-333

> […] nous nous porte donc à admettre que ce que nous connaissons de la musique arabe représente assez fidèlement le passé musical de ce peuple et nous pouvons, dans les mélodies exécutées ici, saluer les vestiges glorieux d'un art qui est bien venu de l'Orient, ce berceau des idées et des choses durables, et y étudier l'héritage vénérable d'âges lointains survivant à l'œuvre oublieuse ou destructrice des siècles par la seule mais formidables puissance de la tradition.[1]

Dans cet extrait, il semblerait que la musique arabe soit un objet d'histoire qui doit sa conservation, selon Rouanet, à la force des traditions chez les musulmans[2]. Aussi, dans sa description de la musique arabe, Rouanet distingue trois périodes : la période antéislamique, la période « des kalifats de Bagdad et du faste des Abbassides » et la période de la « gentilité maure en Espagne »[3]. La musique indigène que l'on peut entendre à Alger étant le reflet fidèle de la musique de l'Espagne musulmane, Rouanet la qualifie de « *musique de Grenade* ou *musique andalouse* »[4], appliquant ainsi une catégorie historique à une expression musicale contemporaine. C'est à ce titre que Nadir Marouf souligne la teneur « orientaliste » du propos de Rouanet. Selon, Caroline Ledru, Rouanet est d'ailleurs le premier « musicologue » à utiliser l'expression « musique andalouse »[5],

Selon Rouanet, la musique andalouse serait vouée à disparaître, au même titre que la civilisation qui la vit naître. Il insiste fortement sur l'oralité de la tradition, s'étonnant et regrettant que les pièces de musique andalouse n'ai pas été fixées par écrit[6]. Par ailleurs, mettant en cause « l'assimilation et le progrès »[7], le musicographe évoque le tarissement du flot des étudiants désireux de recueillir cette tradition. L'effet combiné de ces deux facteurs expliquerait la disparition annoncée de la musique indigène. En présentant les musiciens qui l'accompagnent, Rouanet met ainsi son auditoire en garde :

---

[1] *Ibid.*, pp. 316
[2] *Ibid*., pp. 314
[3] *Ibid.*, pp. 317
[4] *Ibid.*, pp. 329
[5] Ledru Caroline, « Jules Rouanet », *in* Pouillon, François (dir.), Dictionnaire des orientalistes de langue française, Paris , Karthala, 2008, p. 843
[6] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., pp. 308
[7] *Ibid*., p. 327

> Vous avez devant vous les derniers représentants de la musique arabe à Alger, héritiers des maîtres du siècle dernier de Hadj Braham[1], de son fils Oulid, de Ben Sellam, de Mennemesch, de Ben Keptan.
>
> […] [C]es excellents artistes[2] représentent la musique arabe qui s'en va, qui s'éteint, que menacent l'assimilation et le progrès. Ils n'ont pas d'élèves pour recueillir comme ils le firent eux-mêmes le répertoire ancien. Après eux, la belle musique de Grenade et les romances classiques s'oublieront peu à peu ; il restera quelques ariettes plus populaires, quelques bribes retenues deci delà par les femmes et les amateurs. Mais à une échéance qui n'est pas très éloignée, tout ce passé musical de la race arabe se sera évanoui et les générations futures n'auront plus de spécimens d'un art qui eut sa splendeur et sa noblesse qui, autant que l'architecture, fut de son temps et de son milieu. [3]

Au regard de ces affirmations tenues en 1905 devant un auditoire d'orientalistes, on est tenté de ranger le propos de Rouanet dans le champ des « savoirs coloniaux ».

De fait, sachant l'engagement de Rouanet en faveur des intérêts du colonat agricole, il semblerait normal de redoubler de suspicions à la lecture de ses écrits sur la musique arabe. Il suffit de rappeler les termes qu'il employa dans sa gazette, le *Journal des colons* :

> Le Journal des Colons !
>
> Ce titre est déjà tout un programme : il explique que notre intention, en créant cette feuille, est de parler au nom des colons algériens et de servir les intérêts des colons algériens.

---

[1] Hadj-Brahim, rappelons-le, était l'interlocuteur de Christianowitsch lors de son étude de la musique arabe. *Cf. supra*, p. 48

[2] Il s'agit des « héritiers des maîtres du siècle dernier de Hadj Braham [*cf. supra*, p. 48], de son fils Oulid, de Ben Sellam, de Mennemesch, de Ben Keptan.

Ce sont M. Mohammed ben Ali Sfindja, bach-kiatri (chef de la guitare), le plus célèbre des chanteurs classiques d'Alger ; M. Mouzino, kouas (l'homme de l'archet), joueur de rebeb et de kamendja, chanteur aussi qui a eu récemment les honneurs du phonographe [*cf. supra*, p. 1] ; M. Laho Seror, un de mes collaborateurs de la première heure, excellent chanteur et joueur de kouitra ; M. Kaddour Oulid Ettebib, un des rares joueurs de kanoun et M. Ali Maadi Mohammed ben Ali, dit Chériff, joueur de tar, batteur de mesure.

De ce côté, les plus expertes des *messemaât* algériennes [ensembles de femmes], chanteuses professionnelles très recherchées dans les familles indigènes : Mme Yamina bent el Hadj Mohammed el Haaj Maadi, la première des chanteuses et des instrumentistes de l'Algérie ; Fathma bent Hamoud, kitardjia, très renommée ; Mimi bent Mohamed, habile à marquer les rythmes les plus compliqués sur la derbouka, et les deux soeurs Zehor et Tamani bent Hamed, jouseuses de tar. ». Jules Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 327

[3] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., pp. 327-328

> Il précise que nous entendons nous consacrer, exclusivement et avec un dévouement absolu, à la cause de ceux qui cultivent notre terre africaine, qui la fécondent de leur labeur persévérant, qui mettent en valeur ses richesse et ont droit, pour ces motifs, à toutes les sympathies et à toutes les sollicitudes.[1]

Cette prise de position en faveur du colonat terrien s'inscrit dans un rapport antagoniste avec les indigènes. La valorisation de la terre est l'argument fréquemment invoqué pour justifier la colonisation et les spoliations, sujet extrêmement sensible auprès des indigènes et des indigénophiles. En 1908, un Jeune algérien caractérisera la posture de Rouanet de « parti pris contre l'arabe » :

> Nous avons lu à ce sujet les pénibles dissertations de M. Rouanet dans La Dépêche Algérienne. Lorsqu'il écrit sous le pseudonyme de d'Artenac des chroniques d'art ou sous celui du Mestré Ramon des balivernes pour campagnards, M. Rouanet a quelque agrément à être lu ; mais pour peu qu'il se mêle de sociologie locale et en particulier de politique indigène, il se déprécie tout-à-fait. Son parti-pris contre l'arabe, son particularisme outrancier, l'insignifiance et la vulgarité de ses arguments se dissimulent mal sous la compilation de sophistiqués lieux communs, de vieux clichés panislamiques, d'accusations trop généralisées de fanatisme et toutes les billevesées habituelles.[2]

Ce propos s'inscrit dans le débat sur le service militaire indigène, défendu par les Jeunes algériens qui y voient une manière d'accélérer l'intégration civique et sociale des musulmans. En se positionnant contre, Rouanet s'inscrit dans le camp de l'anti-assimilationnisme. Il conservera cette posture jusque dans les années 1930, comme l'illustre son hostilité aux propositions du gouverneur progressiste Maurice Violette[3]. Aussi, les termes employés par Rouanet lors de sa conférence de 1905 sur la musique arabe acquerraient une limpidité accrue : le maintien de l'indigène dans un passé lointain dont les réminiscences sont vouée à s'évanouir, cet écho à la rhétorique « orientaliste » qui immobilise le musulman et en neutralise les expressions

[1] Rouanet, 1899, op. cit., p. 1
[2] El Nacih, « Le service militaire et les indigènes », *Annales africaines*, 15e années, n°3, 18 janvier 1908, p. 43
[3] Rouanet, Jules, *L'Algérie vivra : réponse au « Notes d'un ancien gouverneur général »*, Alger, Dépêche algérienne (ed.), 1931

culturelles, semble servir parfaitement la cause qui occupera Rouanet jusqu'à l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire l'avancement des intérêts européens au dépens de la communauté indigène, « folklorisée » afin d'être mieux dominée[1].

Pourtant, si la marginalisation de la culture indigène était peut-être son intention première, Rouanet est amené à se contredire, ne serait-ce que par la force des choses. Car, dans le cadre de son œuvre musicographique, Rouanet est aidé et entouré d'acteurs dont les objectifs vont à rebours de la posture colonialiste : que ce soient les collaborateurs indigènes de Rouanet ou les acteurs du projet Jonnart, les tenants de la rénovation de la musique arabe inscrivent ce projet dans une conception vivante de la pratique musicale indigène.

b. L'œuvre éditoriale de Edmond Yafil.

Rouanet n'élabore pas seul son discours sur la musique indigène : il est accompagné dans son œuvre par deux israélites algériens, le musicographe Edmond Yafil et le musicien Laho Seror, que nous avons rencontrés au chapitre précédent. Ces derniers n'ont pas produit un discours musicologique aussi fourni que celui de Rouanet, mais sont les artisans principaux de l'œuvre de collecte et d'édition du répertoire de musique indigène dont parle le musicographe européen. En 1904, Yafil, aidé de Eliahou Seror, publie un premier recueil connu sous le nom de *Diwan Yafil* : « Recueil de Yafil ». Cet ouvrage dans lequel figure les transcriptions en arabe des textes de *noubat* – suites pour chant et orchestre – et d'*inqilabat* – pièces pour chant et orchestre – est intitulé, en arabe, *Collection des chants et poèmes de la tradition d'Andalousie*. La même année, Yafil édite un recueil de transcriptions de pièces indigènes, en notation musicale européenne, intitulé *Répertoire de musique arabe et maure*. L'édition est publiée en plusieurs fascicules séparés, sous la forme de partitions pour piano. En 1907, Yafil publie un « second

[1] Risler, 2004, *op. cit.*, p. 91

diwan »[1], le *Recueil du joyeux compagnon tiré des disques et cylindres*, destiné à mettre à disposition du public « les airs populaires célèbres connus »[2].

Ainsi, le rôle de Yafil dans l'œuvre de rénovation de la musique indigène ne peut être résumé au « murmure anonyme de l'informateur », pour reprendre les mots de Vincent Debaene[3]. Rouanet ne cache d'ailleurs pas l'importance des initiatives éditoriales de Yafil :

> J'ai le devoir d'ajouter que je suis aidé dans ce travail par M. Edmond Yafil, un jeune algérien qui professe une véritable passion pour la musique arabe, la connait admirablement et m'a mis avec beaucoup de zèle sur la voie, payant largement de sa personne et de ses deniers pour contribuer à exhumer ces monuments d'archéologie musicale et les fixer en belle lumière désormais acquis à l'histoire de l'art musulman.[4]

Rouanet ne présente pas Yafil comme un intermédiaire, ni comme un musicien ou un assistant, mais comme le principal acteur de l'œuvre de sauvegarde. Dans la préface de chaque numéro du *Répertoire de musique arabe et maure*, Rouanet rappelle d'ailleurs qu'il s'agit de « l'œuvre » réalisée par Yafil, à laquelle il est « heureux de collaborateur »[5] ; sur la couverture du *Répertoire* Rouanet est nommé au le titre de « directeur » de la publication, mais le travail de collecte et d'édition est attribué à Yafil – Jonathan Glasser va jusqu'à les qualifier de « co-authors »[6]. À la *Revue musicale*, enfin, Rouanet écrit agir « de concert » avec Yafil, qu'il qualifie « d'éditeur » et « d'amateur passionné »[7].

Aussi, la signature de Rouanet au titre de directeur et préfacier du *Répertoire de musique arabe et maure* répond plutôt de la notion « fonction-auteur dédoublée » décrite par Vincent

---

[1] « اما ديواننا هذا الثاني وقد سميناه : مجموع زهو الانيس المختص بالتباسي و الفوادس », « quant à ce diwan, c'est le second et nous l'avons nommé : recueil du joyeux compagnon tiré des disques et cylindres », Edmond Yafil, *Majmou' zahou el-ânis el-moukhtas bi el-tabâssi oua el-fouâdis*, Alger, ed. Yafil, 1907, p. 7

[2] « فمضمونه جمع الاغاني المحبوبة عند الشعب المشهورة », « il constitue un ensemble de chants populaires [littéralement : 'aimés du peuple'] célèbres », *Ibid*, p. 6

[3] Vincent Deabene, « De l'informateur à l'auteur ? Discours ethnographique indigène et littérature », à paraître *in* Daniel Fabre, Christine Laurière (éd.), *Ethnologues en situation coloniale*, Paris, CNRS Editions, 2016, n.p.

[4] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., p. 328

[5] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, Ed. M. N. E. Yafil, 1904[-1927], n.p.

[6] Glasser, Jonathan, 2012, *op. cit*., p. 679

[7] Rouanet, Jules, « La chanson populaire arabe en Algérie », *Revue musicale*, 5e années, n°4, 15 février 1905b, pp. 161-169, p. 164

Debaene : les ouvrages à caractère ethnographiques, attribués à un auteur « indigène », sont généralement co-signés par un européen qui endosse la fonction de « parrain », « qui garantit la vérité des énoncés transmis »[1]. Rouanet agirait ainsi comme le garant de la fiabilité du travail de Yafil auprès des savants européens, permettant d'asseoir sa crédibilité dans le champ de l'ethnographie musicale. En 1905, Pierre Aubry, ethno-musicographe très en vue à Paris, consacre Yafil « auteur », jugeant le *Répertoire* digne de figurer dans sa « bibliographie des chansons populaires hors de France ». Aubry écrit ainsi :

> Rouanet (Jules) et Yafil (E.-N.) – *Répertoire de musique arabe et maure*, Alger
>
> Publication en cours, qui, grâce à la compétence de ses auteurs, promet d'être un recueil de premier ordre. Huit fascicules sont en vente. Il y en aura vingt-deux.[2]

L'importance du travail de Yafil et l'occurrence fréquente de son nom à la faveur de sa collaboration avec Rouanet, lui permettent d'être reconnu auprès du public européen. Au congrès des orientalistes, Yafil et Rouanet sont d'ailleurs félicités à égal mérite pour « les reconstitutions […] des airs les plus connus du monde musulman » qu'ils font entendre à l'issu des discours inauguraux du congrès[3]. En somme, Yafil est manifestement bien plus qu'un informateur aux yeux même des savants de son époque. En terme de statut professionnel, il est intéressant que lui-même privilégie le titre « d'éditeur de musique », tel que renseigné dans la liste des membres du conseil d'administration de la *Moutribia* en 1912[4], plutôt que musicien, professeur de musique ou compositeur. De fait, face au milieu savant, le statut d'éditeur est peut-être la meilleure manière d'affirmer l'auctorialité, sans pour autant avancer la notion de « compositeur » qui discréditerait le sérieux de l'œuvre de collecte auprès des folkloristes français[5]. Ainsi, le couple Rouanet et Yafil offre un cas tout à fait intéressant de collaboration entre des

[1]Vincent Deabene, 2016, *op. cit*., n.p.
[2] Pierre Aubry , « Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France », *Revue musicale*, 5e années, n°4, 15 février 1905, pp. 131-142 , p. 141
[3] « Séance solennelle d'ouverture », *Actes du XVIe Congrès international des orientalistes*. *Partie I*, Paris, Ernest Leroux, 1905, p. 43
[4] Liste des membres du conseil d'administration de la société *El Moutribia* en date du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]
[5] « Compositeur » est un titre professionnel qu'utilise Yafil plus tardivement : liste des membres du conseil d'administration de la société *El Moutribia* en date du 1er février 1924. AWA [1Z6/420]

musicographes « français » et « indigène ». On pourrait même dire qu'il pose un problème en l'état des recherches sur la construction des « savoirs coloniaux ». En 2006, Sophie Dulucq et Colette Zytnicki écrivaient :

> La grande majorité des travaux a insisté sur la dimension subalterne de la participation des « indigènes » dans l'élaboration des sciences coloniales en général et de l'histoire en particulier, mettant par exemple en avant l'existence de couples scientifiques inégaux […] au sein duquel le savant métropolitain parraine l'étude de l'enquêteur indigène, qui n'est jamais pleinement reconnu comme auteur. Certains de ceux qui ont pris la plume ont réussi de façon exceptionnelle à affirmer une autorité pleine et entière d'auteurs, d'historiens ou d'ethnologues : ces rares succès invitent à s'interroger sur ceux qui n'ont pas obtenu une telle légitimité scientifique.[1]

Aussi rare que soit le cas de Yafil, il est l'initiateur principal du mouvement musical indigène algérien dont nous avons souligné l'importance au chapitre précédent. En d'autres termes, si son cas devait être dit « unique », l'ampleur de sa postérité refuserait qu'on le juge marginal.

Il faut également souligner ce qu'a de légèrement systématique l'affirmation d'Emmanuelle Sibeud selon laquelle « [l]e rapport de domination et la construction du lien entre savoir et pouvoir assignent aux voix africaines des positions spécifiques qui engage des processus complexes de collaboration et de résistance »[2], au regard du fait que l'activité éditoriale de Yafil s'explique par des dynamiques indépendante des milieux européens : les quelques points de rencontre de cette œuvre avec celle des savants européens ne sont pas déterminants. Jonathan Glasser insiste ainsi sur l'importance des mutations du marché de la musique indigène et des modes de transmission induits par l'imprimerie. Yafil, explique-t-il, s'inscrit dans une nouvelle économie de la musique et, tête de pont de ces transformations, il adopte une posture entrepreneuriale, investissant et tirant profit de ce nouveau marché de la transmission et de la production musicale[3]. En somme, si les actions conjointes menées avec les

[1] Sophie Dulucq, Colette Zytnicki, « 'Informations indigènes', érudits et lettrés en Afrique (nord et sud du Sahara) », in *Outre-mers*, T.93, n°352-353, 2e semestre 2006, pp. 7-14, p. 12
[2] Sibeud, 2002, *op. cit.*, p. 17
[3] Glasser, 2012, *op. cit.*,, p. 678.

acteurs européens ont pu renforcer le poids et la légitimité de Yafil, elles ne donnent pas tout son sens à son œuvre éditoriale, puisque celle-ci a une raison d'être autonome et suffisante en tant qu'activité marchande. On pourrait rappeler, à l'appui de cette explication, que Yafil n'est pas seulement l'auteur-éditeur du *Répertoire de musique arabe et maure*, il en endosse la publication à titre et à charge personnels[1], et, dans la mesure où ces fascicules sont mis en vente, ces dépenses « personnelles » font figure d'investissement économique. À ce titre, Hadj Miliani décrit Yafil comme étant un « entrepreneur culturel »[2]. D'ailleurs, ni Jonathan Glasser, ni Hadj Miliani ne font grand cas d'un éventuel « rapport de domination », par lequel Rouanet « assignerait » une place contrainte à Yafil.

c. Yafil, « l'Orient créé par l'Orient »[3].

Dans les commentaires dont Yafil agrémente ses publications en arabe, le *Diwan Yafil* et le « second diwan », le musicographe algérois déploie un argumentaire similaire à celui de Rouanet, déplorant l'état de dégradation de la musique « arabe ». Face à cette dégradation, le musicographe indigène en prône la rénovation au titre des origines illustres de cet art. Ainsi, dans son « second diwan » destiné à un public exclusivement arabophone, Yafil écrit, en arabe :

لمّا صدر منّا عهد سابقا باننا نشهر العلم المسيقى العربى اذ
هو احد الفنون الاسلامية الفائزة بالبهاء بان نكون معينين لاحياء
الفنون والصّنائع الخاصّة بها اهالي البلد وذلك بذل مجهودنا
بحسب جميع الوجوه و الطّافة

[1] La page de garde du premier numéro de la collection précise que « les morceaux détachés du Répertoire de musique arabe et maure sont en vente chez l'éditeur M. N. E. Yafil », *Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, ed. M. N. E. Yafil, n.p. ; Rappelons également que Rouanet insiste sur le fait que Yafil a payé « de sa personne et de ses deniers » dans cette œuvre de collecte : Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op.cit.*, p. 328
[2] Miliani, 2011, *op. cit.*, p. 177
[3] Pouillon, Vatin, 2011, op. cit.

> Quand nous nous étions chargé de diffuser la science musicale arabe, qui est un des arts musulmans en efflorescence, c'est parce que nous étions dévoués à la restauration des arts et des métiers propres aux indigènes[1] de ce pays. En cela, nous nous efforçons à en considérer tous les aspects et tout le potentiel.[2]

En inscrivant son travail de rénovation d'une musique « glorieuse par sa beauté » dans l'œuvre de « restauration des arts et métiers propres aux indigènes de ce pays (*ahâli el-balad*) », Yafil emprunte au discours de Jonnart, qui entend rénover les arts musulmans au titre de l'affermissement du prestige de la « France nouvelle ». En diffusant ce discours auprès de son public arabophone, Yafil contribue à constituer une communauté d'objectif entre acteurs indigène et européens autour de la rénovation de la musique « arabe ». Mais, Yafil ne saurait considérer la musique « arabe » comme un objet archéologique, se contentant d'en collectionner des transcriptions. Depuis plusieurs années avant ses publications, le musicographe indigène semble s'être évertué à devenir un interprète accompli de cette musique dont il est un admirateur[3], et c'est au cours de cette première décennie du XXe siècle qu'il constitue une école de musique arabe[4]. Ainsi, Yafil a une approche de la musique arabe en termes de patrimoine vivant, pour employer un qualificatif contemporain. Quant à son proche collaborateur, Eliahou Seror, en tant que musicien concertiste, il est un avocat de fait de la pratique vivante de la musique arabe, dont il entend opérer une « rénovation complète » [5]. En fait, dans l'œuvre de Yafil, les éléments historique du discours sur la musique arabe ne jouent pas en faveur du refoulement de la musique « arabe » dans un passé révolu, mais devient un argument de prestige : grâce à une stabilité résistant à l'épreuve des siècles, la musique « arabe » est la manifestation immaculée de la civilisation arabe à son apogée. En somme, si le discours de

---

[1] Le dictionnaire Hans-Wehr donne même « autochtone » comme traduction plutôt que simplement « habitants » : J. M. Cowan (ed), *The Hans-Wehr Dictionanry of Modern Written Arabic*, Urbana, Spoken Languages Services, 1994, p. 41

[2] Yafil Edmond, 1907, *op. cit*., p. 7

[3] « Yafil was a young aficionado of Andalusi music associated with the circle of Sfindja […]. It does not appear that Yafil played in Sfindja's ensemble. Rather, like Hammud bin Mustafa [l'intermédiaire indigène de Christianowitsch] in the 1860s, Yafil seems to have been an aficionado who was attempting to become an accomplished performer of the repertoire». Glasser, 2012, *op. cit*., p. 678

[4] On ne connaît pas la date exacte de fondation de cette école, mais les statuts de la *Moutribia*, fondée en 1912, précisent qu'il s'agit d'une « Amicale des anciens élèves de l'école de musique arabe ». Statut de l'Association *El-Moutribia*, datés du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]

[5] « Communications », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.

Rouanet était destiné à appuyer la ségrégation culturelle des indigènes, Yafil le détourne au profit de l'affermissement de la légitimité de cet art, dont la pratique serait digne d'être encouragée.

Si l'on se permet un saut en avant dans le temps et que l'on observe le discours employé par Yafil et Seror pour justifier la création de leurs sociétés de musique dans les années 1910, on pourra identifier cette interprétation positive de la référence à l'Espagne musulmane et son utilisation à des fins de légitimation du genre. On remarquera aussi que l'argumentaire relatif à l'état moribond de l'art musical « arabe » est invoqué pour en encourager le soutien à la production et à l'enseignement : en somme, les arguments de Rouanet sont employés au profit d'une pratique vivante de la musique « arabe », plutôt que laissé à l'état de savoir historique. À titre d'illustration, on restituera donc le second article des statuts de la *Moutribia*, concernant les buts de l'association :

> [La *Moutribia*] a pour objet :
>
> I° De sauver de l'oubli les traditions de l'art musical arabe qui avait créé tant de chefs d'œuvre[1].
>
> 2° Permettre aux jeunes indigènes d'apprendre sans frais les chants arabes et maures et multiplier ainsi le nombre des chanteurs qui faiblissait tous les ans et menaçait le répertoire indigène de disparaître.
>
> 3° Propager cette musique maure, si peu connue, en organisant périodiquement des concerts où les membres actifs de ladite Association se feraient entendre.
>
> 4° Organiser des excursions.[2]

Yafil restitue les formulations employées par Rouanet et s'inscrit dans le discours de Jonnart sur la rénovation. Le premier point de cet article est très proche de la préface au *Répertoire de musique arabe et maure*, rédigée par Rouanet, dans laquelle ce dernier s'engage à

[1] Il s'agit ici d'une restitution presque identique d'une formule employée par Rouanet dans sa préface au *Répertoire de musique arabe et maure* : « après de trop longues années d'indifférence, nous essayons en Algérie et en Tunisie, de *sauver d'un oubli définitif les traditions d'art qui avait créé tant de chefs d'œuvre* ». Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°2. Bane Cheraf*, Ed. M. N. E. Yafil, n.p.

[2] Statut de l'Association *El-Moutribia*, datés du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]

« sauver de l'oubli définitif les traditions d'art qui avaient créé tant de chefs d'œuvres »[1]. Le second point fait écho à l'alarme exprimée par Rouanet en 1905, quand il affirmait : « [c]es excellents artistes représentent la musique arabe qui s'en va, qui s'éteint, que menacent l'assimilation et le progrès. Ils n'ont pas d'élèves pour recueillir comme il le firent eux-mêmes le répertoire ancien »[2]. L'originalité du programme de sauvetage de la *Moutribia* consiste à mettre tout l'accent sur la pratique musicale et l'enseignement, plutôt qu'un simple travail de collecte et de transcription. La chose est plus manifeste encore dans l'initiative prise par Eliahou Seror, collaborateur de Rouanet et Yafil à partir du second numéro du *Répertoire de musique arabe et maure*[3]. Dans la foulée de la *Moutribia*, Celui-ci fonde l'*Andalousia*. Les statuts ne seront déposés qu'en 1929 par Krief[4], mais dès septembre 1913, *l'Écho d'Alger* nous informe de sa création :

> El Andalousia – Sous ce nom, une société de musique arabe est en voie de formation, et c'est sous l'impulsion du maître distingué Eliaou Seror, dont la réputation n'est plus à faire, qu'une rénovation complète, inconnue jusqu'à ce jour, sera faite dans l'art mauresque. Le titre de la Société rappelle les origines lointaines de la musique maure, dont on ne possède à l'heure actuelle que quelques fragments.[5]

Aussi, que ce soit pour la *Moutribia* ou *l'Andalousia*, le récit d'un passé glorieux mais révolu, plutôt que de servir d'argument à la dépréciation et à l'immobilisation de la musique indigène, est au contraire la source de légitimité sur laquelle Yafil et Seror fondent leur démarche axée sur l'enseignement et la représentation scénique. En cela, ils contribuent à orienter la notion de « rénovation » et le projet culturel de Jonnart dans le sens d'une œuvre de promotion du spectacle vivant, plutôt que dans le sens d'une démarche muséale basée sur la collecte sans

[1] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, Ed. M. N. E. Yafil, n.p.
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., pp. 327
[3] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°2. Bane Cheraff*, Alger, ed. M. N. E. Yafil, n.p.
[4] Statuts de la Société amicale *El-Andalousia* datés de 1929. AWA [113/1510]
[5] « Communications », L'Écho d'Alger, deuxième année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.

objectif artistique du répertoire et la conservation d'objet musicaux. La lettre qu'Edmond Yafil écrit à Camille Saint-Saëns, en janvier 1919[1], atteste de cette démarche :

> Cher Grand Maître !
>
> Ayant noté une Collection de musique arabe et maure de plusieurs symphonies, ouvertures, mélodies danses, etc. s'élevant à près de deux mille airs divers, je serais très honoré sis vous vouliez me faire l'immense honneur de vous les soumettre en vous développant mes idées d'adaptation lyriques et autres de cette musique avec votre haute et si précieuse collaboration.
>
> Dans l'espoir que votre bonté voudra bien daigner me fixer un rendez-vous, je vous prie de croire, Cher Grand Maître, à l'expression de mon profond respect.
>
> E. Yafil[2]

L'idée d'une adaptation lyrique en collaboration avec Saint-Saëns, compositeur sensible à la musique indigène, mais de formation européenne, implique que Yafil entendait étendre la pratique et les formes de la musique indigène au-delà des frontières qu'assignerait une approche muséographique. L'œuvre de conservation et de collection de Yafil est indissociable d'une aspiration à la création.

d. L'orientalisme détourné : la musique indigène comme tradition vivante

Comment fait sens la collaboration entre Rouanet, avocat de l'agriculture coloniale, hostile à l'intégration des indigènes au corps civique et relais d'un propos orientaliste stéréotypé, et Edmond Yafil, musicographe indigène œuvrant en faveur de la reconnaissance de la musique indigène en tant que tradition vivante ? De nouveau, on pourrait être tenté de formuler une

[1] Nous avons évoqué cette lettre au chapitre précédent. *Cf. supra*, p. 178
[2] Lettre d'Edmond Yafil à Camille Saint-Saëns, datée du 24 janvier 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.

analyse dans les termes proposés par Emmanuelle Sibeud, voyant dans les rapports entre Rouanet et Yafil les « processus complexes de collaboration et de résistance » qui caractérisent les relations entre « enquêteurs coloniaux » et « informateurs indigènes »[1]. Pourtant on ne trouve pas les traces de la tension décrite par E. Sibeud dans les sources relatives à la collaboration entre Yafil et Rouanet. En réalité, Rouanet porte seul la contradiction que nous avons décrite, tiraillé entre ses penchants « colonialistes » et l'opportunité que lui offre l'œuvre de « rénovation » musicale en termes de prestige auprès des milieux intellectuels et savants.

Au-delà de la fonction de « parrain », il semble que Rouanet ait tenu un rôle important dans la transcription en notation occidentale des pièces publiées au sein du *Répertoire de musique arabe et maure*. En effet, dans les travaux individuels de Yafil, que ce soit le *Diwan* ou le *Recueil du compagnon joyeux,* publiés respectivement en 1904 et 1907, le musicographe indigène ne restitue que les textes des chants et le nom des modes, mais n'inclut pas de partition. On peut raisonnablement supposer que Yafil ne maîtrisait pas suffisamment l'écriture musicale en ce début de XXe siècle pour effectuer seul les transcriptions en notation occidentale. De fait, si Rouanet reconnaît que l'œuvre de fixation a été initiée par Yafil[2], il semble s'attribuer le rôle effectif de transcripteur :

> Pour accomplir ce travail [de transcription scrupuleuse] il a fallu d'abord, par de longues années d'observation, nous habituer à entendre cette musique, arriver à la comprendre en écoutant tous les jours les exécutants les plus réputés parmi ceux qui sont restés fidèles aux formes traditionnelles. Après cette préparation, nous avons noté les mélodies à l'audition répétée, en disséquant, en quelque sorte, l'œuvre entendue, en la dépouillant des artifices et des ornements que chaque exécutant ajoute suivant le degré de sa virtuosité et au milieu desquels il fallait reconnaître la ligne mélodique.[3]

Ce discours relatif à l'accoutumance de l'oreille occidentale aux musiques exotiques est habituel au sein de la musicographie européenne du tournant du siècle : on comprend que le

[1] Sibeud, Emmanuelle, 2002, *op. cit.*, p. 17
[2] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *in Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, Ed. M. N. E. Yafil, n.p.
[3] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *in Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, Ed. M. N. E. Yafil, n.p.

« nous » employé par Rouanet dans cet extrait le désigne – il est l'oreille occidentale du groupe de collaborateurs. Mais l'assistance de Rouanet n'est pas indispensable au titre de l'œuvre de conservation : en la matière, l'absence de notation n'est pas un obstacle, puisque l'enregistrement sonore constitue un mode de transcription qui permet à Yafil de s'affranchir de l'écriture musicale[1]. La reproduction phonographique semble d'ailleurs la solution la plus pragmatique vis-à-vis d'un public indigène qui, dans sa majorité, ne lit pas la musique. La participation de Rouanet n'a ainsi de sens que dès lors qu'elle répond à la production d'un support qui dépasse le simple objectif de conservation : En effet, la logique éditoriale de cette collection, publiée et commercialisée par Yafil, est une logique de diffusion auprès d'un public européen varié, au-delà des milieux savants. Rouanet lui-même précise qu'il s'agit de :

> Mettre […] à disposition des amateurs, une musique originale à peu près inconnue ; soumettre aux musicologues des éléments nouveaux pour eux, de l'histoire musicale des peuples d'Orient et transcrire définitivement pour les musulmans le recueil des mélodies typiques de leur race et de leur religion qui ont suivi partout le peuple de Mahomet et constituent aujourd'hui les seuls vestiges de sa grandeur artistique.

Pris dans la logique de diffusion impulsée par Yafil, qui contrôle la publication de la collection, Rouanet ne peut amener son discours orientaliste au bout de la logique qu'une lecture en termes de « savoir coloniaux » envisagerait : la marginalisation de la culture indigène par effet d'un refoulement dans le passé. Le *Répertoire* se présente sous un format « grand public », plutôt qu'académique : les fascicules séparés sont vendus à un prix abordable – 5 francs – et sont agrémentés d'illustrations réalisées par le peintre et dessinateur algérois Édouard Herzig – illustrateur également du rapport Alexandre[2]. Du reste, si Yafil et Rouanet avaient voulu donner une tonalité savante à cette publication, ils se seraient contentés de noter la ligne mélodique. La musique « arabe » étant réputée monodique, c'est le choix que fera Rouanet pour son article scientifique publié dans l'encyclopédie de Lavignac[3]. Au contraire, la partition du répertoire est arrangée pour piano, écrite pour deux mains, ce qui la rend particulièrement adaptée à une

[1] Yafil Edmond, 1907, *op. cit*., p. 28
[2] Alexandre, 1907, *op. cit*., p. 8
[3] Rouanet, 1922, *op. cit*., pp. 2894-2900

pratique musicale européenne de loisir. Ce choix conscient des auteurs ne fait que renforcer l'idée que le *Répertoire* est conçu comme le support d'une pratique vivante et plurielle de la musique indigène. D'ailleurs, le répertoire acquiert rapidement une notoriété qui dépasse le champ musicographique, en remportant des médailles à l'exposition d'Arras, en 1904, puis à l'exposition coloniale de Marseille, en 1906[1]. Aussi, le sens des transcriptions de Rouanet, celui qu'il leur donne et celui qu'elles acquièrent de fait, n'est pas muséographique. Son travail auprès de Yafil est partie-prenante d'une approche de la musique « arabe » en termes de tradition vivante.

En 1905, lors de sa conférence au Congrès des orientalistes, Rouanet est de nouveau amené à placer les manifestations vivantes de la musique « arabe » au cœur de sa démarche, contredisant une approche de la musique réduite à une conception archéologique et muséale. En effet, afin d'illustrer son propos et d'en renforcer la crédibilité, Rouanet sollicite la participation de deux orchestres indigènes : un orchestre de femmes, dites *messamât*, et un orchestre d'hommes[2]. Cependant, ces dispositions n'ont pas pour seul effet d'ajouter à « l'attrait de la conférence » [3], elles mettent les auditeurs face à une manifestation vivante de la musique. D'autant que Rouanet prévoit une programmation musicale qui plonge l'auditoire dans des situations relatives à la vie quotidienne indigène :

> Pour se conformer à la tradition arabe, avant de prendre la parole, le conférencier fait exécuter par l'orchestre et les chanteuses indigènes, l'air populaire, *Rana djinak* (nous sommes venus) qui commence toujours les fêtes ou religieuses ou mondaines pour souhaiter la bienvenue aux hôtes et aux invités.[4]

Surtout, au cours de la conférence, le chef de l'orchestre, Sfindja, présente une pièce dans le mode *sika*, qu'il a lui-même composée. Il s'agit de *El Ked elladi sabani* qui sera transcrite

---

[1] Lettre d'Edmond Yafil à Camille Saint-Saëns, datée du 24 janvier 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, p. 327
[3] « Conférence de M. Rouanet sur la Musique arabe », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, p. 89
[4] Rouanet, 1905, *op. cit.*, p. 304

dans le cadre du *Répertoire de musique arabe et maure*[1]. Lors de l'audition de cette pièce Rouanet explique que :

> [L]es musiciens indigènes qui se livrent à la composition restent fidèles aux lois de leur théoriciens du IXe siècle et ne peuvent concevoir ni comprendre d'autre musique, tellement celle-ci est en eux, dans leur façon de sentir, de s'exprimer et de faire œuvre d'art[2].

Ainsi dans cette mise en musique de la conférence de Rouanet, tout indique l'existence d'une tradition musicale indigène vivace, qui rompt avec les éléments déclinistes du récit de Rouanet. De plus, ayant saisi l'opportunité d'être un participant actif au projet de Jonnart, il est amené à contredire lui-même ses prédiction déclinistes et à neutraliser les effets « d'enfermement » ou d'effacement de la personnalité musicale indigène que semblait induire son discours. Selon ses propres termes, « [c]e désastre [la disparition de la musique arabe], cependant, pourra en partie être conjuré » [3], car « encouragé par la sollicitude éclairée que M. le Gouverneur Général apporte à tout ce qui concerne la renaissance des arts et des industries indigènes, j'ai essayé de sauver du naufrage fatal cette musique arabe que nous regardions avec indifférence »[4].

Ainsi, au contact de ses collaborateurs indigènes et en endossant le projet de « rénovation », Rouanet est amené à infléchir son « parti-pris contre l'Arabe ». Loin de se contenter de la disparition annoncée de la civilisation arabe et d'entreprendre un travail de muséologie, Rouanet partage le souci de ses collaborateurs de préserver la vivacité de la musique indigène. En ce sens les éléments les plus stéréotypés de son discours « orientaliste » sont détournés de leur conclusion logique et le propos de Rouanet est mis au service de la valorisation des expressions culturelles indigènes, non pas de leur suppression.

---

[1] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°16. El Ked Elladi Sabani : Neklab du mode Sika*, Alger, ed. M. N. E. Yafil, n.d., n.p.
[2] Rouanet, Jules, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., p. 316
[3] *Ibid.*, pp. 327-328
[4] *Ibid.*, pp. 327-328

II. La musique « arabe » entre régionalisme et exotisme

Le discours de Yafil et de Rouanet n'échappe pas à l'ambiguïté qui existe entre les notions de « musique populaire » et de « musique exotique » dans le champ de l'ethnographie-musicale. Or, en concevant la musique arabe en équilibre entre « orientalisme » et « folklore », leur propos sert le projet de Jonnart : la musique arabe est typique et propre au sol algérien et apparaît ainsi comme l'incarnation musicale de l'identité culturelle régionale de l'Algérie.

1. Connexions métropolitaines et ambiguïtés disciplinaires.

a. Rouanet et les folkloristes

Avant même la conférence devant le Congrès des orientalistes, la publication des premiers numéros du *Répertoire de musique arabe et maure* avaient fait connaître Rouanet et Yafil auprès des milieux musicographiques parisiens[1]. Ainsi, en février 1905, la *Revue musicale* de Jules Combarieu publie un article de Rouanet intitulé « La chanson populaire arabe en Algérie ». Dans cet article Rouanet rend hommage aux têtes de file de l'ethnomusicologie naissante que sont Jules Combarieu et Louis Laloy, à l'aide d'un bref poème humoristique imitant « l'improvisateur du pays » :

> Restez en paix ! cet article a été fait par son ordre,
>
> Par l'ordre du directeur M. Combarieu.
>
> Que Dieu lui accorde la victoire.
>
> Restez en paix ! Voici des paroles vraies.

[1] Aubry, 1905, *op. cit.*, p. 141

Un grand savant c'est M. Laloy.

Restez en paix.

Restez en paix ! Que Dieu conserve les hommes

Qui lisent la *Revue musicale*.

Restez en paix.[1]

Rouanet semble d'ailleurs s'intéresser à la production bibliographique de ce milieu : dans le cadre de son étude sur la musique arabe il emprunte des concepts à Combarieu, qui se penche sur rôle des mentalités dans la structuration du goût musical, et Pierre Aubry, qui mène un travail de comparaison entre les cultures musicales, en Europe et au-delà[2]. À la suite de ces premiers contacts avec le milieu parisien, Rouanet devient un collaborateur privilégié des revues de musique : après avoir écrit ce premier article pour la *Revue musicale*, en mars 1905[3], il publie la transcription de sa conférence devant le Congrès des orientalistes dans le *Mercure musical*[4], dont il devient un des « principaux collaborateurs » dès septembre 1905[5]. La crédibilité scientifique et la notoriété de Rouanet sont alors suffisamment établies pour qu'Albert Lavignac fasse appel à lui pour rédiger l'article « Musique arabe » de son *Encyclopédie de la musique*[6].

Ce milieu de l'ethnomusicologie émergente établit une proximité entre l'étude des musiques « exotiques » et l'étude des musiques « populaires », ou « folkloriques ». Dans les revues et lors des congrès, les sujets portant sur les musiques rurales de l'Europe et ceux portant sur les musiques extra-européennes sont rangées sous la même thématique. Ainsi, la table des matières de la *Revue musicale* comprend une section *Musiques populaires et exotiques* dans laquelle le chant populaire algérien côtoie la chanson bretonne[7]. Le directeur de la revue, Jules Combarieu, qui entend faire une sociologie de la musique en appliquant à l'étude de la musique

[1] Rouanet, « La Chanson populaire arabe en Algérie », 1905, *op. cit*., p. 169
[2] Rouanet, « La Musique arabe », 1905, *op. cit*., pp. 325 et 326
[3] Rouanet, « La Chanson populaire arabe en Algérie », 1905, *op. cit*., pp.161-169
[4] Rouanet, Jules, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie », in *Mercure musical*, trois livraison : première année, n°14, 1er décembre 1905c, pp. 564-562 ; deuxième année, n° 15-16, 15 août 1906, pp. 128-150 ; deuxième année, n° 17_18, 15 septembre 1906, pp. 209-222
[5] « Principaux collaborateurs », *Le Mercure musical*, première année, n°8, 1er Septembre 1905, n.p.
[6] Rouanet, Jules, 1922, *op. cit*., pp. 2676-2944
[7] « Table des matières de la cinquième année », in *Revue musicale*, 5e année, 1905, p. ix

les méthodes des sciences sociales fraîchement constituées[1], publie une série d'articles intitulée « Folklore : la musique et la magie »[2]. Le spectre de son étude s'étend du Danemark à l'Inde, confondant dans un même questionnement peuples européens et peuples extra-européens. Pierre Aubry emprunte une démarche similaire dans son *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France*[3]. D'abord, il met en garde contre la tentation de nier l'existence d'une musique populaire dans les pays non-européens au prétexte que l'on y trouverait pas, en contre-point, une « musique artistique » sur le modèle de la musique classique européenne[4]. Ensuite, Aubry insiste sur le caractère transfrontalier de certains genres populaires[5], et questionne l'utilité de la notion de « race » dans l'établissement des catégories musicales, et lui préfère celle de civilisation :

> Prendrons-nous comme point de départ la distinction des races humaines ? C'est un mot bien gros, et nous ne croyons point que la chanson populaire dépende de l'anthropologie : la race est une chose toute physique, la civilisation, dont la musique est une manifestation, dépend, comme la langue, d'événements historiques. Il n'est point nécessaire qu'il y ait une coïncidence entre le domaine d'une race et celui de la langue qu'elle parle, de la civilisation qu'elle a produite. Ainsi les Gaulois ont reçu une civilisation toute romaine après la conquête ; ainsi, à une époque plus proche de nous, l'influence turque a recouvert en Asie Mineure le génie grec, kurde ou arménien. Il ne semble point que les distinctions de l'anthropologie répondent à celles de la musicologie comparée : il nous faut donc trouver un autre critérium.[6]

En plaçant côte-à-côte, selon une logique linguistique, les chansons populaires « grecques », « néo-latines », « dans les dialectes celtiques », « dans les dialectes germaniques », « lituaniennes », « slaves », « arméniennes », « géorgiennes », « d'origine turque », et

[1] Campos, 2006, *op. cit*., pp. 19-47

[2] Jules Combarieu, « Folklore : la musique et la magie », *Revue musicale*, année 4, n°11, 1er juin 1905, pp. 313-314 (première livraison).
[3] Aubry, Pierre, 1905, *op. cit.*, pp. 131-142
[4] *Ibid.*, p.131
[5] *Ibid.*, p.131-132
[6] *Ibid.*, p.132

« arabes »[1], Aubry réfute le bien-fondé d'une catégorisation qui distinguerait en bloc l'Occident de l'Orient, ou le primitif du civilisé : les musique exotiques sont intégrées dans un socle de problématiques identique à celui qui prévaut pour les musiques européennes.

D'une manière générale, il nous semble que la remarque d'Emmanuelle Sibeud, selon laquelle « [s]i la vieille idée que les paysans sont les sauvages intérieurs du monde civilisé, *i.e.* l'Europe, la partition entre ethnographie 'exotique' et folklore européen fait partie des usages implicites de la science de l'homme » [2], porte préjudice à la compréhension de la démarche adoptée par Combarieu, Aubry et d'autres ethno-musicographes du milieu de la *Revue musicale*. En effet, ceux-ci sont mis en face des cas de traditions musicales populaires européennes qui, du point de vue de la modalité ou de l'organologie, par exemple, attestent explicitement d'une répartition en dégradé des aires musicales, plutôt que définie par la division entre l'Europe et l'Orient, et de l'existence de lieux de rencontre. C'est le sens du propos de Bourgault-Ducoudray, qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, souligne le caractère « oriental » des musiques populaires grecques[3]. En conséquence logique de ce constat, les ethno-musicographes français sont amenés à se poser la question de l'existence de tels espaces musicaux intermédiaires sur le territoire français, au-delà de l'hexagone en particulier, faisant écho à Sébillot pour qui l'étude des folklores des « Frances d'outre-mer » est une question « d'amour propre national »[4]. Ces interrogations apparaissent d'autant moins fantaisistes qu'il s'agit précisément de la démarche adoptée par les compositeurs russes, qui créent une musique située à la croisée des continents : pour reprendre les termes de Didier Francfort, « [l]'Orient présent dans les œuvres russes majeures est l'Orient intégré à l'empire »[5]. Inévitablement, le statut des musiques indigènes d'Algérie se pose : peuvent-elles être intégrées au titre d'un folklore de France ? Pour emprunter la formule de Benoît de l'Estoile[6], la musique indigène d'Algérie est-elle une musique de « Soi » ou une musique des « Autres » ?

---

[1] *Ibid.*, p.131-141. Au titre de la musique arabe, Aubry cite le *Répertoire de musique arabe et maure* de Yafil et Rouanet

[2] Sibeud, Emmanuelle, «Un ethnographe face à la colonisation : Arnold Van Gennep en Algérie (1911-1912), Revue d'histoire des sciences humaines, n°10, 2004/1, pp. 79-103, p.96

[3] *Cf. supra*, p. 81

[4] Sébillot,1893, *op. cit*., p. 582

[5] Francfort, 2004, *op. cit*., p. 163

[6] L'Estoile, Benoît de, *Le goût des autres*, Paris, Flammarion, 2010, p. 12

Aussi, en collaborant avec le milieu de la *Revue musicale*, Rouanet est tiré vers des réflexions analogues. Son article sur « La chanson populaire arabe en Algérie » est vraisemblablement une commande de la part des rédacteurs de revue[1], destinée à garnir une série portant sur les musiques populaires : elle intègre de fait la réflexion de Rouanet dans un cadre folkloriste, et non pas essentiellement orientaliste. Le musicographe y précise qu'en Algérie, on ne peut pas espérer trouver de musique auprès des milieux habituellement ciblés dans l'hexagone : milieux ruraux ou ouvriers. La musique « populaire » au sens européen, qui posséderait « ce caractère national et traditionnel »[2], est mieux représentée par les « divers genres » de musique indigène que l'on entend dans les villes et qui portent « le charme pénétrant que l'Orient met à toutes ses productions d'art avec une teinte archaïque fort curieuse »[3]: *noubat,* airs du genre *haouzi* et du genre *aarbi*, et *keçaïd*. Ces « genres » sont le « privilège des chanteurs professionnels » et ne peuvent donc pas être qualifiés de « populaires »[4]. En dépit de la mise en discussion de la catégorie « populaire », Rouanet satisfait la démarche ethno-musicographique en quête d'authenticité, en soumettant une musique typique, à défaut d'être paysanne ou ouvrière. D'ailleurs, à la suite de l'article de Rouanet, Aubry ne se garde pas de considérer la musique arabe au prisme de la catégorie « populaire », et, plus encore, de la mettre côté-à-côte avec les musiques européennes[5]. Car dans la cartographie musicale éclatée et connectée que dessine le mouvement ethno-musicographique « l'authenticité » devient un critère plus déterminant pour l'intérêt et la valeur d'une musique que sa localisation territoriale ou ethnique. En particulier dans la France d'après la défaite de 1870, « l'authenticité » est la qualité incontournable d'une musique vraiment nationale : cela permet à Tiersot d'affirmer, par exemple, que les Tsiganes – catégorie de population stéréotypée et marginalisée s'il en est – portent « l'âme de la de la vieille Hongrie » [6]. De fait, « L'authenticité », notion qui mêle des considérations sur la « pureté ethnique » ainsi qui sur la qualité esthétique – la nature pittoresque –[7], est valorisante, qu'elle soit appliquée au chanteur savoyard, ou au musiciens indigène d'Algérie

[1] Rouanet mentionne que l'article fut écrit « par ordre du directeur » et émet des doutes quant à la pertinence du point d'entrée en termes de « musique populaire ». Rouanet, 1905b, *op. cit.*, p. 169 et pp. 161-162
[2] *Ibid.*, p. 161-162
[3] *Ibid.*, p. 164-165
[4] *Ibid.*, p. 164-165
[5] Aubry, 1905, *op. cit*., p.131
[6] Francfort, 2004, *op. cit*., p. 197
[7] *Ibid*., p. 198

b. L'impératif de l'authenticité

De ce point de vue, Rouanet a une approche de la musique « arabe » similaire à celle que les ethno-musicographes appliquent aux musiques régionales de l'hexagone, recourant à l'essentialisation et à des catégories ethniques ancrées dans les notions de « civilisation », de « mœurs » ou de « mentalité », et attachée à une description de l'environnement physique. Il a pu être argué que l'application de la notion de « mentalité » à l'analyse des sociétés colonisées était partie prenante d'une stratégie de refoulement de l'indigène, caractéristique de la domination coloniale[1], mais il nous semble important de se dégager de cette interprétation systématique : de comprendre que cette pratique de l'essentialisation répond avant tout de l'impératif d'authenticité qui prévaut dans le champ des « musique populaires ». Deux ans avant la conférence de Rouanet devant le congrès de orientalistes, Julien Tiersot avait publié un rapport commandité par le ministère de l'Instruction publique, intitulé *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes française (Savoie et Dauphiné)*, qu'il introduit ainsi :

> C'est une manière d'alpinisme assez inédite que celle qui consiste à courir la montagne à la recherche des chansons populaires. Loin de s'en tenir à une observation superficielle, d'ailleurs sans négliger de contempler en passant les merveilles de la nature, l'on entre dans les chaumières, l'on s'entretien avec les habitant, on apprend à connaître leur vie, leurs mœurs, on évoque avec les souvenirs du passé de la race, et l'on pénètre ainsi dans la complète intimité du pays.[2]

Agrémenté de photographies de « types », ce rapport montre comment la chanson populaire est le reflet du caractère, de l'environnement et de la physionomie de « l'habitant alpestre », et varie de région en région : Tiersot assenant le « poncif » du savoyard « lourd » et « morne » et du méridional « vivace » et « mieux découplé »[3].

---

[1] Emmanuelle Sibeud, «Un ethnographe face à la colonisation… », 2004, *op. cit*, p. 99
[2] Julien Tiersot, *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes française (Savoie et Duaphiné)*, Grenoble/Moutier, Falque et Perrin/Ducloz, 1903, p. iii
[3] *Ibid*., pp. v-vi

Si le propos de Rouanet se porte sur « l'Orient », son biais ne diffère pas sensiblement de celui employé par son homologue métropolitain à propos des « populations alpestres ». Au-delà de la description musicologique, il s'attache à caractériser le type arabe à travers sa musique :

> Avec cette musique l'âme d'un grand peuple a palpité ; elle a bercé les rêves de toute une suite de générations et aujourd'hui encore, après des siècles, elle suffit amplement à nos populations indigènes héritières d'âges lointains dont elle est l'expression la plus fidèle et la plus pittoresque.[1]

Il s'agit de remarquer que les notions d'authenticité et de pittoresque ne sont pas contradictoires, bien au contraire elles sont la condition l'une de l'autre et explique la présence fréquente d'un discours aux accents touristiques ; il ne s'agit pas là d'une caractéristique particulièrement propre aux « enquêteurs coloniaux », dans la mesure où le pittoresque est fréquemment invoqué à l'appui de l'authenticité – et *vis-versa* – dans le discours folkloriste métropolitain. Au cours de son enquête à l'exposition de 1889, publiée sous le titre *Musiques pittoresques : promenades musicales à l'Exposition de 1889*[2], Tiersot assiste à un « concours de musique pittoresque », au Trocadéro, qui met en compétition « les cornemuses du Bourbonnais, les vielles de l'Auvergne, le biniou et la bombarde de Bretagne, le tambourin et le flûtet de de la Provence » et dont le but est l'interprétation sans arrangement des « airs populaires de la région des exécutants »[3].

Cet impératif d'authenticité explique la mise en scène qui entoure les musiciens qui accompagne Rouanet lors de sa conférence de 1905 : en relevant le pittoresque, on accroît également la vraisemblance :

> Les exécutants avaient été places sur une grande estrade décorée de tapis arabe : à droite du bureau les chanteuses mauresques, revêtues de leur plus beaux atours, à gauche les chanteurs.

[1] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 333
[2] Tiersot, 1889, *op. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 24

> Devant chaque groupe une petite table basse avec des fleurs achevait de donner la couleur locale et la physionomie traditionnelle à cette séance de musique arabe.[1]

Ici la restitution d'un environnement authentique, et donc pittoresque, va de paire avec un souci d'offrir des garanties de l'expertise et de la fiabilité des musiciens ; « d'excellents artistes », dit-il, pour les prémunir contre tout soupçon[2]. Il rappelle plus loin que « notre mâalem [professeur], M. Sfindja, à lui seul connait 1.000 mélodies, paroles et musique »[3].

Cette position en faveur de l'authenticité chez Rouanet se traduit en particulier par le refus d'harmoniser les mélodies arabes. Selon le musicographe, la monodie est une caractéristique de la race arabe, et doit donc être respectée en tant que telle. Dans la préface au *Répertoire de musique arabe et maure*, Rouanet spécifie ainsi que :

> Les mêmes considérations qui nous ont poussés à nous adonner à cette entreprise nous créaient l'obligation formelle de conserver aux pièces de notre *Répertoire de musique arabe et maure* leur caractère propre, leur physionomie réelle.
>
> Nous n'avons donc cherché ni adaptation de cette musique au sens musical moderne, ni harmonisation, ni orchestration plus ou moins savantes.
>
> La science des sons simultanés n'existe pas chez les Arabes ; il en est de même de l'accompagnement qui est constitué, tous les instruments jouant à l'unisson, par le rythme d'accompagnement donné par les divers instruments de percussion.[4]

Dans son discours de 1905 Rouanet attribue un caractère véritablement ethnique à ce phénomène. En citant Renan, il dit de la musique arabe que :

> Pendant que la musique occidentale évoluait sous ses yeux et, partie du chant unisonique, se hâtait vers l'harmonie moderne, la musique du peuple le plus avancé en civilisation s'immobilisait

[1] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 327
[2] *Ibid.*, p. 327
[3] *Ibid.*, p. 328
[4] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°1. Nubet El Sultan*, Alger, Ed. M. N. E. Yafil, n.p.

> […] ; elle s'obstinait à ne rien changer de ses principes, justifiant cette parole de Renan : « la conscience sémitique est claire, mais peu étendue ; elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne peut atteindre la multiplicité. »[1]

En conséquence de ces affirmations, aucun des fascicules du *Répertoire de musique arabe et maure* ne contient de tentative d'harmonisation. Ce principe est d'une telle importance pour Rouanet que celui-ci s'insurge, en novembre 1905, dans la *Revue musicale*, contre l'harmonisation des mélodies qu'il a transcrites, par un musicographe néerlandais, M. Polak. Ce dernier avait proposé, dans un ouvrage intitulé *Harmonisation des mélodies orientales*, que les modes arabes partageaient des caractéristiques de la tonalité occidentale et pouvait, en conséquence, être harmonisés[2]. Rouanet s'empresse de faire une mise au point auprès des lecteurs de la *Revue musicale* :

> [J]e devrais affirmer une fois de plus, avec tous les musiciens qui ont parcouru le Maghreb (je ne parle que des pays que je connais), que les Arabes ignorent, méconnaissent, réprouvent l'harmonie. La tierce, si facile à saisir et dont on trouve le sentiment très précis chez beaucoup d'illettrés musicaux, la quinte, la sixte, les accords les plus simples et ceux que la théorie appelle accords naturels, les Arabes ne les sentent pas et ne les admettent pas.[3]

Et, faisant un procès en compétence à Polak, Rouanet se prévaut de « ses chanteurs » indigènes : ils sont le gage d'authenticité et donc de validité de son propos[4].

c. Couleur locale et projet Jonnart

[1] Rouanet, Jules, « La musique arabe », 1905, *op. cit*., p. 324
[2] Rouanet, Jules, « Notes sur la musique orientale », Revue musicale, 5e année, n°20, 1er novembre 1905, pp. 531-535
[3] *Ibid*., p. 532
[4] Rouanet, « Notes sur la musique orientale », 1905, *op. cit*., p. 532

Dans le cadre du projet Jonnart, les gages d'authenticité donnés par Rouanet sont à même de satisfaire la recherche de formes d'arts typiques devant servir à la révélation et la mise en valeur d'un « terroir »[1]. Arsène Alexandre, l'expert missionné par Jonnart pour dresser un état des lieux des arts en Algérie, explique qu'il faut préférer « l'authenticité à la contrefaçon, et l'objet possédant la forte et riche saveur du terroir à l'impersonnel à peu près »[2]. En situant les réflexions relatives au caractère authentiquement indigène de ces arts, Alexandre est amené à des remarques similaires à celle formulées par Rouanet à propos de l'harmonisation des mélodies arabes :

> [L]a fusion entre le tempérament artistique des deux races est-elle désirable ? Est-elle-même matériellement possible ? Il y a des greffes qu'il est chimérique de tenter – et celle-ci n'a jamais réussi.[3]

Et de conclure son rapport en écrivant que :

> [L]a création d'un art ornemental européen ayant un caractère tranché, différent de celui qui fleurit en France, parait difficile, pour ne pas dire superflue, en ce qui concerne les arts de la parure féminine et, dans une certaine mesure, de l'ameublement.
>
> […] A côté de de ce que l'on créera ici plus ou moins facilement, et suivant les circonstances heureuses, il y a ce qu'il ne faut pas détruire : c'est l'art indigène, et l'on arriverait très facilement à le détruire par mésalliance des genres.[4]

Aussi, la conséquence du principe d'authenticité dans le cadre du projet Jonnart est la volonté d'incarner la région algérienne dans les arts indigène, au point d'en éloigner les influences européennes. D'ailleurs, chez Arsène Alexandre et Peyerimhoff, commissaire du gouverneur, l'expression « arts indigène » est parfois simplement remplacée par « art algérien »

---

[1] Alexandre, 1907, *op. cit*., p. 4
[2] *Ibid.*, p. 7
[3] *Ibid.*, p. 29
[4] *Ibid.*, pp. 40-41

[1,2]. On voit donc que le discours de Rouanet sur la musique arabe sert le double objectif poursuivi par les folkloristes et les promoteurs des identités régionales : d'une part il soumet l'étude d'un genre intéressant car authentique et, d'autre part, il contribue à la construction « d'une géographie imaginaire portée par la musique » nécessaire à la construction de d'une identité nationale, selon les termes de Didier Francfort[3]. Dans le modèle russe de cette cartographie musicale, rappelle D. Francfort, « [l]'orientalisme n'en est qu'une donnée ». Dans le modèle français, il en va de même : le caractère « oriental » de la musique indigène n'est pas un motif d'opposition paradigmatique entre Orient et Occident, qui recouperait des couples similaires tels que colonisé et colonisateur ou dominé et dominant. La musique indigène d'Algérie est « orientale » de la même manière que la musique bretonne est « celtique », pour reprendre la catégorie d'Aubry : en cela la musique « arabe » n'est pas exclue d'office de l'espace national ; au contraire son caractère distinctif et authentique en fait une manifestation régionale idéale. Aussi dans le cadre de la pensée de Jonnart, au service de laquelle se mettent Rouanet et Yafil, le modèle saïdien est mis en difficulté par le fait que l'Orient n'est pas rejeté, mais valorisé pour ce qu'il porte de « couleur locale ». À Alger en particulier, cette pensée aura des retombées concrètes en matière de politiques musicales.

2. Musique arabe et « couleur locale » à Alger

Dans le contexte algérois, le projet de rénovation musicale qui s'intègre dans la quête de l'identité artistique de l'Algérie, que Jonnart appela de ses vœux, va se traduire en réalisations concrètes dès les années 1910. L'action combinée de Charles de Galland, maire d'Alger et de la *Moutribia* est d'une importance particulière. De paire, Yafil et de Galland propose une version de la « couleur locale » puisant dans l'art indigène ; l'art musical dans le cas qui nous intéresse.

[1] *Ibid.*, p. 29
[2] Intervention de Peyerimhoff lors de la séance plénière du 21 mars 1905, *in Délégation financières algériennes. Session de mars 1905*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1905, p. 262
[3] Francfort, 2004, *op. cit.*, p. 163

a. Associations et politique culturelle

Jean-François Chanet a souligné l'importance de l'outil associatif pour la promotion du projet des félibres cantaliens. En effet, la structure associative est un canal d'action pour les institutions publiques qui peuvent promouvoir « la petite patrie » en soutenants les actions de société littéraires ou artistiques régionalistes. Ainsi J.-F. Chanet décrit un événement culturel organisé par l'École auvergnate en 1921, soutenu par les autorités publiques :

> L'École auvergnate que le Conseil a bien voulu subventionner l'année dernière a l'honneur de vous faire connaître les résultats qu'elle est fière d'avoir pu obtenir depuis sa fondation.
>
> Elle groupe déjà dans son sein trois cent cinquante adhérents, tous régionalistes convaincus et épris d'un vif amour pour la petite patrie. Son but primordial est de conserver le vieux dialecte ancestral, de le restaurer, de le faire aimer par tous les enfants de l'Auvergne, grâce à sa revue « *Lo Cobreto* ».
>
> Plusieurs de ses membres ont fait aux élèves des écoles Normales et au personnel enseignant du Cantal d'intéressantes conférences sur le dialecte local ; il s ont su montrer le partie que les maîtres de notre jeunesse peuvent tirer de ce « latin du pauvre » dans l'enseignement du Français.
>
> L'École auvergnate, encouragée par tous les esprits éclairés du département, a déjà donné à Aurillac, à Murat, à Vic, à Mauriac et ailleurs des séances qui ont obtenu le plus vif succès et ont apporté aux fêtes locales un peu de cet idéal qui leur manqué quelquefois.
>
> Mais l'École auvergnate a d'autres ambitions; elle se propose aussi de faire revivre les vieilles traditions, les vieux costumes, les vieux ameublements, tout ce qui, en un mot, constitue le caractère particulier de notre province. C'est dans ce but qu'elle se propose de constituer, de concert avec les autres sociétés locales, un musée d'Art auvergnat.[1]

Le soutien de cette initiative à l'aide de subvention publique s'inscrit dans un esprit de « convergence des patriotismes »[2], qui voit autorités publiques et militants régionalistes s'associer dans une œuvre commune de conservation des traditions locales, car « l'engagement

[1] « Le sous-capiscol de l'Escolo oubernhato », cité *in* Jean-François Chanet, *Les félibres cantaliens. Au sources du régionalisme auvergnat (1879-1914)*, Clermont-Ferrand, Adosa, 2000, pp. 271-272
[2] *Ibid*., p.273

félibréen était considéré par la plupart des *escouliès* comme un geste d'adhésion au nationalisme français »[1].

À considérer l'exemple des associations cantaliennes, on ne peut s'empêcher de penser à la *Moutribia* de Edmond Yafil, que ce dernier conçoit comme une plateforme de dialogue avec les autorités publiques pour encourager la diffusion de la musique « arabe » : la rencontre entre musique arabe et politiques publiques s'incarnera à l'occasion des événements officiels à laquelle la *Moutribia* est invitée à se produire. Ainsi, à la Toussaint de l'année 1912, alors qu'il est à peine constitué en association, l'orchestre de Yafil participe à un concert donné en l'honneur d'une escadre de la Marine en station dans le port d'Alger. Un journaliste des *Annales africaines*, Baliveau, nous donne un aperçu de cet événement :

> Le Skating de la rue Waïsse était transformé dimanche soir en une élégante salle de fête. Des guirlandes de verdure et de fleurs, des chrysanthèmes en massifs, des drapeaux aux couleurs éclatantes formaient un cadre charmant pour la jolie fête que la Municipalité offrait aux officier de la troisième escadre.
>
> Dans le fond de la salle une large estrade avait été dressée pour les musiciens de l'orchestre municipal que dirige avec autorité, le sympathique M. Stevens.
>
> Dans la salle une foule de dames fort élégantes et d'uniformes brillants. (Oublions les habits noirs). Au premier rang M. de Galland, M. Lutaud, l'Amiral de Marolles, M. Lasserre et de nombreux officiers de terre et de mer.
>
> Le programme fort bien composé, comprenait du Rimsky-Korsakoff, du Brahms, du Saint-Saëns, du Massenet, du Beethoven, et M. Rieu dans un morceau de sa composition intitulé *Tristesse* d'une belle inspiration et qu'il joua à ravir.
>
> Mme Ixo des théâtres de Nice et de Milan, somptueusement drapée de vert et casquée d'aigrettes, chanta avec un art et une voix admirable la *Prière de la Tosca*, la Mort de Marguerite, de *Méfistofele* et le grand air de la *Reine de Saba*.
>
> Puis vint l'heure des toasts et des discours. M. de Galland sur faire vibrer la corde patriotique et éleva les âmes par de nobles paroles.

[1] *Ibid.*, p.274

> Enfin cette belle soirée se termina par une audition des musiciens arabes de la *Moutribia* que dirige M. Yaffil [sic.], et se fut sur une très agréable impression que l'on se sépara.[1]

Le cas de cette soirée est particulièrement intéressant dans la mesure où il s'agit d'un événement d'ordre protocolaire qui réunit personnel militaire, serviteurs de l'Etat et élus de la République. Il ne s'agit pas d'un concert populaire ; encore moins un concert populaire offert à un public d'indigènes. On peut noter que le programme orchestral comprend plusieurs compositeurs célèbres pour leurs emprunts exotiques – Brahms, Rimski-Korsakov et, logiquement dans le cas algérien, Saint-Saëns. Surtout, l'organisation de la soirée voit la *Moutribia* jouer dans la foulée d'un discours « patriotique » prononcé par le maire d'Alger, Charles de Galland. Ainsi, les autorités d'Alger articulent deux échelles d'identité : d'une part, elles expriment sentiment d'appartenance national, contenu dans la nature de la réception, d'autre part, elles exposent une spécificité algérienne, dont Galland laisse à la *Moutribia* le soin de dessiner les contours. Or, le répertoire interprété par la *Moutribia* ne cède en rien à « l'exotisme des Batignolles », respectant la mission de légitimation et de valorisation de l'héritage « arabe » que s'étaient fixés Rouanet et Yafil : « 1. Touchia Zidane, ouverture sur le rythme Netni ; 2. Touchia Maïa, danse arabe ; 3. Djefni Sani, musique et chant de l'Andalousie du IXe siècle »[2].

b. Charles de Galland et la musique « arabe »

Le maire d'Alger est à l'initiative de cette fête[3] : avait-il conscience des implications identitaires de la programmation ? Certainement, car Charles de Galland a une pensée articulée au sujet de l'exotisme et des représentations de l'Algérie :

[1] Baliveau, « En l'honneur de l'Escadre », *Annales africaines*, année 19, n°45, 9 octobre 1912, p. 627
[2] "La 3e Escadre. La Fête du Conseil municipal", *Echo d'Alger*, première année, n°232, 2 novembre 1912, n.p.
[3] « Conseil municipal », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*,15e année, n°373, septembre 1912, pp. 217-218

> Depuis longtemps, on a eu le tort grave de dire à nos jeunes peintres algériens : « vous êtes des peintres orientalistes, vous allez faire de l'orientalisme… » Sans s'en douter, on les a induit en erreur. Ces jeunes gens, pour demeurer fidèles au mot d'ordre, sont revenus à de vieilles formules, ses sont inspirés d'œuvres en lesquelles, sous des apparences de talent, le factice, la convention, le faux eurent la plus large part. On n'a pas oublié le triomphe de la chromo-lithographie, les ciels outrageusement bleus, l'arabe et son coursier, la bayadère ; toute cette pacotille, enfin d'un orient faux et menteur, qui fit toute la joie de la précédente génération[1].

Mais au-delà d'une mise en garde d'ordre esthétique, il y a une question relative à l'identité culturelle de l'Algérie dans la réflexion de Charles de Galland sur l'art. Dans ce même article, le maire d'Alger poursuit en affirmant qu'en Algérie :

> [L'activité humaine] s'est révélé et se révélera encore, dans le domaine de la pensée et de l'art, sous des formes originales et imprévues. La race nouvelle ne sera pas inférieure aux peuples qui nous ont précédés sur ce sol, où l'on retrouve tant de vestige de leur splendeur disparue.
>
> *Des sépulcres brisés monte une aube de vie*
>
> C'est cette aurore nouvelle que je pressens et je salue.[2]

Si l'on intègre la soirée en l'honneur de l'escadre dans le contexte de ce propos, on peut dire que la programmation mixte – européenne et indigène – participe d'une action en faveur de l'émergence d'une culture syncrétique, mais proprement algérienne. La musique « andalouse », ancrée dans l'histoire de l'Afrique du Nord, tiendrait de la substance culturelle de l'Algérie.

Il ne s'agit pas d'une simple vue de l'esprit chez de Galland qui connaît le milieu de la musique indigène. Si l'on en croit Mahieddine Bachetarzi, Charles de Galland agissait comme un truchement entre les musiciens européens et indigènes. Il mît, par exemple, Saint-Saëns en relation avec le ténor musulman Bachtarzi, alors que ce dernier venait d'être « découvert » par Yafil :

---

[1] Charles de Galland, « L'art en Algérie », *La vie algérienne, tunisienne et marocaine*, deuxième année, n°32, 17, mai 1925, p. 7
[2] *Ibid.*, p. 7

> Je restais des heures à l'écouter parler [Saint-Saëns] – de musique bien sûr – avec Charles de Galland, son ami inséparable. Charles de Galland, alors maire d'Alger, était à la fois musicien et peintre.
>
> Il affectait un genre « artistique » qui ne le laissait pas passer inaperçu : il arborait un feutre noir à larges bords posé sur ses cheveux longs. Ce n'en était pas moins un charmant homme qui ne connaissait pas de frontières, dans le domaine de l'Art tout au moins.
>
> Saint-Saëns n'engageait pas Charles de Galland à m'amener à lui pour le seul plaisir de se procurer un auditoire béat. Il me faisait chanter nos chants folkloriques, « Sikas », « Mezmoums », « Zidanes », et il les transcrivait. On sait qu'il a adapté de nos chants dans ses œuvres. La Bachanale de « Samson et Dalila » reproduit le 4e [sic.] passage de la « Touchiat Zidane » notée par Yafil.[1]

Le compositeur célèbre marque l'aube d'une nouvelle période musicale de discussion intense à propos de l'influence extra-européenne dans la musique française[2]. Didier Francfort rappelle que Saint-Saëns « reconnaissait l'intérêt de l'authentique musique d'Algérie »[3]. L'amitié entre De Galland et Saint-Saëns[4] attire notre attention sur l'influence du regard du compositeur sur son entourgae, et sa contribution à la diffusion d'une curiosité sincère pour la musique indigène auprès de ses admirateurs européens d'Alger. Dès les années 1910, ce regard européen d'Algérie, loin de vouloir refouler la musique « arabe », cherche les voies d'une appropriation sans déformation de cet art « très couleur local ».

c. Regards algérois sur la musique arabe

Tout au long des années 1910, la *Moutribia* égraine les concerts à l'échelle municipale, comme en témoigne *l'Écho d'Alger*. Alors que la présence de son orchestre lors de concerts

[1] Bachetarzi, 1968, *op. cit.*, p. 23
[2] Francfort, 2004, *op. cit.*, p. 160-161
[3] *Ibid.*, p. 161
[4] *Cf. supra,* p. 229

publics, donnés dans des espaces européens, passait pour une « innovation » à l'automne 1912[1], Yafil semble connu auprès du public musical algérois à la veille des années 1920[2]. Le public européen semble particulièrement sensible à la dimension ancienne de la musique et la référence légendaire au passé hispano-mauresque : les chroniqueurs de *l'Écho d'Alger* célèbrent des spectacles « rare[s] autant qu'origin[aux] »[3] et ces « gracieuses chansons mauresques »[4], décrivent des « publics emballés » et adressent « tous [leurs] compliments » à l'orchestre de Yafil[5].

On pourra ranger ces réactions au titre de l'exotisme, mais cela n'en diminue par le caractère significatif ; au contraire, l'image ancienne et chatoyante qui entoure cette musique est précisément ce qui lui donne sens pour l'auditoire européen. Par l'association entre le paratexte historique et le sentiment d'étrangeté que provoque cette musique extra-occidentale, elle acquiert un potentiel « symbolique, dénotatif et connotatif » [6]. L'existence d'une « communauté de réactions »[7] au sein de ce public européen sensible aux récits sur l'Orient, attribue à la musique de Yafil une capacité d'évocation. De ce fait, si la morphologie de la musique « arabe » l'éloigne de la musique européenne, l'auditoire européen d'Alger la « comprend » et semble pouvoir se l'approprier en ses propres termes. En 1919, une chronique fait état de cette sensibilité à la musique indigène, et révèle un état avancé de réception dans l'univers artistique européen d'Alger :

> Les concerts organisés le lundi semblent devoir faire recette. Le dernier fut une belle manifestation à laquelle assistèrent de nombreux spectateurs. Toutes les places, du parterre aux galeries, étaient occupées ; les promenoirs regorgeaient et dans les loges on pouvait remarquer la présence des hautes personnalités de la ville : MM. Bordes, Lefébur, de Galland…
>
> Le programme de la soirée était original et méritait vraiment qu'on s'y intéresse.
>
> En premier lieu, une initiative heureuse : produire sur le plateau un orchestre et une danseuse arabes. L'école de musique musulmane interprétait des compositions de M. Yafil. Elle le

[1] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, première année, n°190, 21 septembre 1912, n.p.
[2] F.A., « Nouveau Théâtre. Concerts du Lundi », *L'Écho d'Alger*, 8e année, n°2785, 9 novembre 1919, n.p.
[3] « Le Concert d'hier », *L'Écho d'Alger*, première année, n°194, 25 septembre 1912, n.p.
[4] « Fêtes et banquets », *L'Écho d'Alger*, troisième année, n°818, 11 juin 1914, n.p.
[5] « Fêtes et banquets », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°507, 4 août 1913, n.p.
[6] Paulus cité dans Jean-Jacques Nattiez, « Musiques traditionnelles et signification », *in* Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, Encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol. III : Musiques et cultures*, Pairs/Ales, Cité de la musiques/ Actes Sud, 2005, pp. 971-985, p. 975
[7] Paulus cité par J.-J. Nattiez, 2005, *op. cit.*, p. 975

> fit avec un ensemble parfait et une connaissance sérieuse du genre. Les mandolines maures, les violons et les tambours de basque égrenèrent, en des rythmes variés, les notes plaintives et saccadées des airs orientaux. Dans le cadre des décors mauresque du Grand Mogol, cette musique simple et gracieuse plut infiniment, qu'elle chante les amours barbaresques ou traduise l'âme primitive et sentimentale des Berbères de nos montagnes africaines, les rêves naïfs et constants des nomades de nos grands espaces. L'orchestration se goûte d'avantage lorsqu'elle s'accompagne des danses du pays. Baya, une almée au traits fin, au costume frais et riche, ondule sur les hanches, tourne avec souplesse, lascivement se tortille, et agite gracieusement ses foulards multicolores. Elle obtint, ainsi que les exécutants indigènes, un vif et légitime succès.
>
> Voilà, en matière de concert, une expérience qui réussit. Elle sera une indication et souhaitons que, désormais, les hiverneurs, les touristes, puissent trouver, comme lundi, dans nos établissements de spectacles, des divertissements bien couleur locale.[1]

Cet article est intéressant à plusieurs titres : d'abord, il montre qu'il y a une claire réceptivité des auditeurs européens à la musique de Yafil. On pourrait soupçonner le journaliste de tenir des propos biaisés, qu'il veut flatter le lectorat indigène de *l'Écho d'Alger*, mais cela serait une explication insuffisante dans la mesure où ce n'est pas la première fois que la *Moutribia* est programmée à un événement européen : il semble donc que, au-delà de l'avis de ce critique particulier, l'orchestre soit devenu une attraction assez largement appréciée. Ensuite, on remarque que le sens du répertoire n'est pas tout à fait clair chez l'auteur, « airs orientaux », « musique simple et plaintive », qui traduit « l'âme primitives des Berbères de nos montagnes » : on peut en déduire, soit que la notion de « musique andalouse » ne s'est pas encore imposée, soit, que Yafil offre un répertoire varié. Nous pensons qu'il s'agit des deux : à la fois la catégorie « musique andalouse » n'est pas solidement ancrée – les statuts de la *Moutribia* ne disent-ils pas « l'art musical arabe » ? [2] –, et Yafil lui-même prend ce qui apparaitrait aujourd'hui comme des libertés avec le répertoire « classique »[3]. Il ne faut pas y voir un positionnement tactique, il s'agit de la période où Yafil fait évoluer lui-même son titre professionnel vers celui de « compositeur » signe qu'il assume une certaine marges de création[4]. Son programme semble, en tout cas, faire

[1] F.A., « Nouveau théâtre », *L'Écho d'Alger*, 8e année, n°2785, 9 novembre 1919, n.p.
[2] Satuts de 1912 de l'association *El-Moutribia* en date du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]
[3] En particulier « l'emploi de plus en plus excessif » de la mandoline, pour reprendre l'expression de Mahmoud Guettat : Guettat, 1980, *op. cit.*, p. 255
[4] Liste des membres du conseil d'administration de la société *El Moutribia* adressé au Préfet d'Alger le 1er février 1924. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z6/420]

« couleur locale » et répondre du projet inauguré par Jonnart, poursuivi et approfondi dans le champ musical au cours des années 1920.

3. L'investissment du Conseil municipal dans le soutien à la musique « arabe »

a. 1925 : Une classe de « musique arabe » au conservatoire

La fondation du Conservatoire municipal d'Alger en 1925[1], est accompagnée de la création d'une « classe de musique arabe » : une première dans le cadre d'une institution publique d'enseignement de la musique. La création du conservatoire municipal est précédée par l'existence d'écoles de musique privées ou associatives. Raoul de Galland en fait d'ailleurs l'inventaire pour en démontrer la diversité : « la création d'écoles gratuites de musique ; les cours de la Société des Beaux-Arts ; certains cours privés qui jouissent de la plus belle réputation ; les écoles de musique arabe »[2]. Deux institutions semblent se détacher plus particulièrement : le Conservatoire de musique dirigé par Casimir Blanc et l'École gratuite de musique. Mais la « musique arabe » ne fait pas partie des propositions de cursus dans ces institutions animées par des européens. Cependant, il faut attendre l'institution d'un Conservatoire municipal, financé et piloté par les autorités publiques, pour voir la création de ce cours de « musique arabe » dirigé par Edmond Yafil. Il s'agit d'un événement historique en France, puisque la création de ce cours précède de plus de soixante ans l'institutionnalisation des « musiques traditionnelles » dans les conservatoires de l'hexagone[3].

---

[1] Voire les statuts du conservatoire publiés dans « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p.187

[2] Raoul de Galland, « Le Conservatoire de musique et la 'Revue musicale' », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année, nouvelle série, n°1, 15 septembre 1910, n.p.

[3] L'entrée des « musiques traditionnelles » dans les Conservatoires régionaux (CNR) de France est contemporaine de la création des diplôme d'enseignement de la musique, Certificat d'aptitude et Diplôme d'État, à la fin des années 1980.

a. Généalogie associative

À Alger, la première école de musique fonctionnant sous le titre de « Conservatoire » est une initiative privée de Casimir Blanc. Fondateur et directeur du Conservatoire de Tanger, Casimir Blanc s'installe à Alger en 1910[1]. Il y fonde une école qui ouvre ses portes en octobre de la même année. Si le conservatoire de Casimir Blanc est placé sous le patronage du gouverneur général, il ne s'agit pas à proprement dit d'un conservatoire public. L'institution fonctionne sur la base d'honoraires et offre des cours collectifs ou particuliers[2]. En dépit de son statut d'expert en musique « arabe »[3] – acquis au Maroc – et malgré le fait qu'il distingue la « musique des Maures » de la « musique des sauvages »[4], attribuant à la première une dimension technique, Casimir Blanc n'inscrit pas de cours de musique arabe dans le programme de son conservatoire[5].

Cependant, le conservatoire de Casimir Blanc, qui semble cesser ses activités à la veille de la guerre[6], doit être distingué du Conservatoire municipal. Ce dernier trouve en fait son origine dans l'École gratuite de musique, fondée en 1905 par la Lyre algérienne[7] sous forme d'une « société [qui est] plutôt une institution qui, bien que placée sous le patronage de la Lyre algérienne a son autonomie administrative propre »[8]. Dépendant de la Lyre algérienne et rencontrant des difficultés financières après deux ans, l'école se met en instance auprès du Gouvernement général pour l'obtention d'une subvention[9]. À cette fin, les responsables de l'école font valoir la gratuité de ses cours et une fréquentation s'élevant à plus de 200 élèves, ce qui en ferait l'institution d'enseignement de la musique la plus importante d'Alger[10]. Déposés effectivement en 1910, les statuts de la société dispose que « l'École gratuite de musique est une

[1] Galland (de), Raoul, « Le Conservatoire de musique et la 'Revue musicale' », 1910, op. cit., n.p.
[2] « Conservatoire d'Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année (nouvelle série), n°1, 15 septembre 1910, n.p.
[3] Casimir Blanc, *La Musique chez les Maures*, Paris, Dupuis, 1908
[4] Il remarque en particulier l'absence des gammes dans la musique des « nègres ». Casimir Blanc, « La Musique chez les sauvages », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 8e année (nouvelle série), n°8, 1er Avril 1911, n.p.
[5] « Conservatoire d'Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année (nouvelle série), n°1, 15 septembre 1910, n.p.
[6] Le dernier numéro de la *Revue Musicale de l'Afrique du Nord* – « l'organe du conservatoire » – est publié à l'été 1914. *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 11e année (nouvelle série), n°43, juillet-août 1914
[7] *Cf. supra*, p. 101
[8] Lettre du Commissaire central de la ville d'Alger au préfet d'Alger, datée du 25 mars 1907. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z4/347]
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*

institution qui a pour but l'enseignement *absolument gratuit* [sic.] de la musique vocale et instrumentale »[1]. Les disciplines enseignées sont : le solfège, le piano, le violon, l'alto, le violoncelle, la clarinette, le hautbois, le chant, le solfège et la déclamation lyrique[2]. Victor Aubine, compositeur, est le directeur de l'école[3]. Parmi les membres du conseil d'administration, on trouve Raoul de Galland[4], animateur de premier plan du monde associatif musical d'Alger et fils du maire d'Alger[5]. En somme il s'agit d'une initiative associative reposant sur l'idéal démocratique relatif à l'esprit de la loi de 1901[6].

Les archives du Conservatoire municipal contiennent les registres d'assiduité et de résultats aux examens antérieurs à 1925 de l'École gratuite de musique[7], attestant une continuité entre les deux institutions. On constate d'ailleurs que le taux de réinscription des étudiants en instruments, chant et déclamation de l'École gratuite dans la nouvelle institution s'élève à 39%[8], soit un taux légèrement plus faible que les années précédentes – 43% en 1924 et 56% en 1923[9] – , mais qui atteste d'une succession naturelle des deux régimes institutionnels. L'équipe pédagogique est reconduite : Victor Aubine est nommé directeur du conservatoire par le conseil municipal et l'on observe la permanence de l'équipe enseignante avec, par exemple, M. Olivier (clarinette), M. Massoneau (flûte), M. Riva (hautbois), M. Verkerk (violoncelle), M. Sellier (piano), ou encore M. Perrin, professeur de solfège au sein de l'École gratuite, qui prend en charge la classe de cuivres au conservatoire municipal[10]. Si l'on suit les statuts de 1925, la transformation de l'institution en un conservatoire municipal, impose que l'enseignement soit

---

[1] Statuts de l'Ecole gratuite de musique d'Alger en date du 27 décembre 1910. AWA [1Z4/347]
[2] *Contrôle des élèves 1924-1925* Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[3] Lettre du Commissaire central de la ville d'Alger au préfet d'Alger, datée du 25 mars 1907. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z4-347]
[4] Liste des membres du conseil d'administration de l'Ecole gratuite de musique d'Alger en date du 30 décembre 1910. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z4/347]
[5] *Cf. supra*, p. 151
[6] *Cf. supra*, p. 98
[7] Voir par exemple, les « Registres d'appel » entre 1909-1914 (1910-1911 manquant), ou encore le registre « École gratuite de musique. Note aux examens et concours 1910/1923 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[8] « Contrôle des élèves 1924-1925 » et « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[9] « Contrôle des élèves 1923-1924 et Contrôle des élèves 1922-1923 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

[10] Registres intitulés « École gratuite de Musique. Notes des concours et des examens 1910/1923 » et « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

« conforme à l'enseignement donné au Conservatoire national »[1], à savoir : solfège et théorie musicale ; harmonie, contrepoint, fugue composition ; chant et déclamation lyrique ; piano, harpe ; instruments à archet ; instruments à vent ; classes d'ensembles ; lecture à haute voix, diction déclamation dramatique ; histoire générale de la musique. À ces enseignements réglementaires à l'échelle nationale, le Conservatoire d'Alger affiche une spécificité : l'enseignement de l'histoire de la musique doit inclure des « conférences avec audition sur la musique arabe » et l'institution d'un « cours de musique arabe »[2].

b. L'entrée au conservatoire

Cette spécificité du Conservatoire municipal d'Alger, qui procède d'une décision du conseil municipal, s'inscrit dans contexte de la politique de rénovation et de promotion des arts indigènes prônés par Jonnart et assuré par Yafil dans le domaine musical. Nadya Bouzar-Kasbadji, dans une brève allusion à la création de cette classe, suggère que « l'intelligensia musulmane algéroise [l']imposa de haute lutte »[3], mais en réalité cette lecture en termes conflictuels masque le contexte favorable à la création de cette classe, y compris du point de vue de l'opinion des autorités françaises. Au début des discussions du Conseil municipal autour du « projet de transformation de l'école de musique en Conservatoire municipal », en juillet 1925, la liste des enseignements envisagés suit strictement le modèle parisien, en ce qu'elle n'inclut précisément pas la musique arabe. Dans ce contexte, Kaïd Hammoud, conseiller municipal indigène Jeune-Algérien, proche de Chekiken et engagé dans la fondation de la société musicale *El-Mossilia*[4], s'assure une place dans la commission du Conservatoire municipal, afin de « contribuer à la défense de certains intérêts »[5], qu'il expose en ces termes :

---

[1] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p.187
[2] « Arrêtés municipaux », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°611, 5 novembre 1925, p. 217
[3] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 51
[4] Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.
[5] « Beaux-Arts – Projet de transformation de l'école de musique en Conservatoire municipal », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°603, 17 juillet 1925, pp. 187- 190, p. 190

> Dans l'ordre scientifique, dans l'ordre artistique, une propagande active se poursuit actuellement en Algérie, propagande dont le but est de rénover l'art arabe. C'est ainsi que la céramique, la miniature arabe reparaissent. Dans le même ordre d'idées, on pourrait envisager la possibilité de créer, sinon une chaire, du moins des conférences de musique arabe. La musique arabe ne peut être assimilée aux sons discordants que vous entendez dans les rues. Elle a ses principes ; elle a inspiré des maîtres tels que Saint-Saëns ; elle mérite une place particulière dans le domaine artistique.[1]

On voit ici que Kaïd Hammoud fonde sa demande sur les termes formulés dans les années Jonnart. Comme l'ancien gouverneur général, Kaïd Hammoud entre dans la question des arts par l'argument relatif à la rénovation – il introduit même son idée en évoquant les céramiques que Jonnart[2], ainsi qu'Alexandre Arsène[3], avaient mises au premier plan de leur argumentaire – ; comme Jules Rouanet, Kaïd Hammoud insiste sur le fait que la musique arabe est investie d'une noblesse certaine – n'a-t-elle pas séduit Saint-Saëns – et d'un ensemble de règles qui la range au rang des musiques « classiques »[4]. En somme, le conservatoire apparait tout indiqué, selon ces termes, pour être l'outil municipal de la politique de rénovation de l'art musical indigène. Par extension, il s'agit de placer la musique arabe au cœur du projet « d'Algérie créatrice »[5], en toute légitimité, grâce à la crédibilité tirée de son entrée au conservatoire.

De leur côté, les membres du conseil municipal, ne sont pas fondamentalement hostiles à l'idée. Dans un premier temps, le collègue de Kaïd Hammoud à la Commission du conservatoire, M. Dupuy, dit ne voir « aucun inconvénient à demander au directeur [Victor Aubine] de bien vouloir consacrer 2 ou 3 chapitres [des cours d'histoire de la musique] à l'étude de la musique ou de l'art arabe »[6]. On pourrait être tenté de croire que cela est une position autrement plus minimale que de convenir à la création d'une chaire de musique arabe, mais du point de vue de l'exposition d'un public occidental à la musique arabe, il s'agit une décision autrement plus substantielle. En effet, selon les statuts du conservatoire, l'histoire de la musique est un cours

[1] *Ibid.*, p. 190
[2] Jonnart, Charles, 1905, *op. cit.*, p. 31
[3] Alexandre, 1907, *op. cit.*, p. 33
[4] Rouanet, Jules, « La musique arabe », 1905, op. cit., p. 329
[5] Alexandre, 1907, op. cit., p. 33
[6] « Beaux-Arts – Projet de transformation de l'école de musique en Conservatoire municipal », Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger, 28e année, n°603, 17 juillet 1925, p. 190

obligatoire pour les élèves des classes d'instrument[1]. En 1925, la classe d'histoire de la musique, tenue par le directeur, Victor Aubine, comptera 38 instrumentistes. Si l'on suit la proposition de Dupuy, cela implique que plus du quart des élèves du conservatoire – 38 sur 155 – seraient exposés à la musique arabe pendant deux ou trois séances[2].

En tout état de cause, le conseil municipal s'entend finalement sur la création d'une chaire de musique arabe au conservatoire – en plus des « conférences avec audition sur la musique arabe »[3] – confiée à Yafil, par arrêté municipal[4]. La nomination de ce « professeur de musique arabe » semble naturelle quand on considère la genèse associative du conservatoire. En effet, nous avons évoqué la très forte intégration de la *Moutribia* au milieu associatif musical européen, dont la Lyre algérienne peut être considéré comme l'élément central[5]. Plus particulièrement, la proximité de Yafil avec l'École gratuite ne fait aucun doute, puisque l'éditeur de musique y inscrit sa fille Raymonde, en piano, dès les années 1910[6]. On peut également mentionner l'implication de Raoul de Galland, qui connaissant Yafil par son père[7]. Mais, au-delà des effets mécaniques induits par les sociabilités associatives, la nomination de Yafil à la chaire de musique arabe constitue une prise de position politique : le conseil municipal prend acte du programme Jonnart en faisant appel à Yafil, son plus illustre ouvrier dans le domaine de la musique. C'est d'ailleurs ce qu'affirmera le directeur du conservatoire, Victor Aubine, lors des obsèques de Yafil, en 1928 : « la municipalité a reconnu les efforts que vous avez faits pour sauver de l'oubli et enseigner à des élèves cette belle musique et c'est pourquoi elle vous avait confié le titre de titulaire de la chaire de musique arabe au Conservatoire municipal »[8].

---

[1] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p.187

[2] Registre intitulé « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

[3] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p.193

[4] « Arrêtés municipaux », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°611, 5 novembre 1925, p. 217

[5] *Cf. supra*, p. 101

[6] Registre intitulé « École gratuite de Musique. Notes des concours et des examens 1910/1923 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]. On sait qu'il s'agit de sa fille, car elle apparait sous le nom de Mme. Edmond Molko aux obsèques de son père en 1928 ; Raymonde Yafil avait épousé un passementier du nom de Molko – prénommé Jacob à l'Etat civil –, en 1919. *Cf.* « Avis de décès », *L'Écho d'Alger*, 17e année, n°6938, 8 octobre 1928, n.p. et « État-Civil », *L'Écho d'Alger*, 8e année, n°2715, 31 août 1919, n.p.

[7] *Cf. supra*, p. 229

[8] « Les obsèques de M. Yafil », *L'Écho d'Alger*, 17e année, n°6939, 9 octobre 1928, n.p.

c. L'intensification de l'aide publique

La création de la classe de « musique arabe » au conservatoire atteste de l'affermissement de la légitimité de la musique indigène aux yeux des autorités municipales. Mais, vu le caractère exceptionnel de ce fait dans l'histoire des politiques culturelles de la France, on pourrait penser qu'il fût le fruit d'une conjoncture improbable, et penser qu'il n'est assimilable à guère plus qu'une anomalie. Pourtant, le Conseil municipal d'Alger persiste dans son soutien et, tout au long des années 1930, accorde des subventions à plusieurs sociétés de musique indigène. Encore une fois, Kaid Hammoud se fait l'avocat de cette cause :

> Messieurs
>
> La société El-Moutirbia vient de se mettre en instance auprès de la municipalité dans le but d'obtenir une subvention.
>
> Ce groupement dont le titre signifie « Les Troubadours » a été fondé en 1911 par le regretté compositeur M. Yafil, qui sentant le danger que courait la musique arabe en voie de disparition par suite de l'indifférence du public, comprit qu'il convenait de tenter un effort pour sauver de l'oubli l'art musical arabe et maure. Ce fut le but qui présida à la création d'El-Moutribia.
>
> Après des débuts difficiles, la Société est aujourd'hui très importante et très connue. Son concours n'a jamais fait défaut pour des manifestations de bienfaisance ou patriotiques.
>
> Elle réunit chaque semaine une centaine d'élèves, à qui de dévoués professeurs donnent, d'une façon toute désintéressée, des leçons de chant et de musique arabe.
>
> El-Moutribia a entrepris l'an dernier, en France, un voyage de propagande qui a obtenu un triomphal succès.
>
> Ce groupement se propose de faire encore mieux et a l'intention de diffuser par T.S.F. les concerts qu'il organisera.
>
> L'avenir de l'art musical arabe ne nous laisse pas indifférent puisque nous avons créé un cours de musique arabe au Conservatoire Municipal. Pour lui marquer tout l'intérêt que

nous lui portons, nous vous proposons d'accorder à El-Moutribia une subvention de 200 francs qui sera prélevée sur les disponibilités de l'art. 151 du budget de l'exercice courant.[1]

Le propos de Kaïd Hammoud ne suscite aucune intervention contradictoire, la commission des Travaux et des Finances donne un avis favorable et la proposition est adoptée dans la foulée. À la suite de cette intervention, dans les années 1930, plusieurs sociétés seront régulièrement subventionnées par la municipalité. Le bulletin municipal officiel fait ainsi état de la subvention de la *Moutribia* (1000fr.) et de la *Mossilia* (800fr.) en 1934[2], de la *Moutribia* (500fr.), de la *Mossilia* (500fr.) et de l'*Andalousia* (500fr.), en 1936[3], de nouveau ces trois sociétés (500fr.) en 1937[4] et *l'Andalousia* (500fr.) enfin, en 1938[5]. Ces soutiens financiers dont les montants sont en conformité avec les sommes attribuées aux sociétés de musique européenne, attestent d'une application persistante des autorités municipales algéroises à encourager la pratique et le développement de la musique indigène.

d. L'appropriation de la catégorie « musique andalouse » par les sociétés de musique indigène d'Alger

Dans ce nouveau contexte de soutien aux sociétés musicales, accordé au titre de la légitimité de la musique indigène acquise à la suite de la reconnaissance de son enracinement dans le passé glorieux de la civilisation arabe, les sociétés vont adopter la catégorie « andalouse » et s'en prévaloir. A commencer par l'*Andalousia*[6], « l'Andalouse », en 1929, dont le nom est une référence explicite au discours historique légitimateur porté par Rouanet, Yafil et

[1] « Subventions », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 32e année, n°673, annexe au Bulletin municipal officiel du 5 février 1929 (séance du 29 novembre 1928), p. 351
[2] « Sociétés musicales : attribution de subventions », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 37e année, n°745, 5 février 1935 (séance du 21 décembre 1934), p. 345
[3] « Sociétés musicales : attribution de subventions », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 38e année, n°352, 25 novembre 1936, p. 352
[4] « Sociétés musicales », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 39e année, n°779, 10 décembre 1937, p. 417
[5] « Sociétés musicales », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 41e année, n°792, annexe au Bulletin municipal officiel du 20 janvier 1929 (séance du 2 décembre 1928), p. 468
[6] Statuts de la société *El-Andalousia* datés de l'année 1929 (reconnue le 28 janvier 1929). Archives de la Wilaya d'Alger [113/1510]

Seror dans les années 1900. C'est le cas également de la *Ghernata*, « Grenade », en 1933, qui déclare avoir pour but « la propagation de l'art musical andalou »[1]. La formule est reprise mot pour mot lors de la fusion de la *Djaraïria* et de la *Ghernata*, en 1935[2]. L'*Enchirah*, fondée en 1938, déclare, quant à elle, avoir pour but de « diffuser et d'intensifier l'art musical indigène dit 'andalous' », dans ses principes, ses formes classiques et populaires »[3]. Si certaines sociétés continuent de se référer à « l'art musical arabe », telles la *Mossilia*, fondée 1932, ou la *Mounchidia*, fondée en 1937, ou même à la musique « orientale » dans le cas du *Mizhar el-djazaïri*, en 1937, il semble que la référence plus spécifique à l'héritage « andalous » se propage au sein des sociétés de musique indigène d'Alger. La préférence pour cette catégorie précise, qui renvoie à cette période décrite comme l'apogée de la civilisation arabe par Rouanet, a une forte qualité légitimatrice auprès des observateurs européens.

e. L'assouplissement nécessaire des normes du conservatoire à la suite de l'intégration de la « musique arabe ».

La légitimité que la musique indigène semble avoir acquise auprès des autorités municipales voit émerger une certaine forme de relativisme culturel, portant des implications décisives en termes de regard sur la musique classique occidentale. En intégrant la musique indigène dans les cadres européens de l'instruction musicale savante, les autorités municipales remettent en question l'idée d'une hiérarchie des genres, dans laquelle la musique européenne dite « classique » aurait la primauté : en cela il questionne également les modes de transmission académique qui prévalent dans les écoles de musiques européennes. L'émergence de ce relativisme est particulièrement identifiable au Conservatoire, sanctuaire de l'éducation musicale classique, où des accommodements pédagogiques sont consentis à la « musique arabe ». Il est à noter que l'assouplissement des normes du conservatoire est facilité par le fait que le directeur

[1] Statuts de la société *Gharnata* datés du 14 août 1933. Archives de la Wilaya d'Alger [118/2091]
[2] Statuts de la société *El-Djaraïria-gharnatia* datés du 7 mai 1935. Archives de la Wilaya d'Alger [114/1625]
[3] Statuts de la société *El-Enchirah* datés du 20 février 1938. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z139/2799]

lui-même, Victor Aubine, partage l'opinion de la municipalité, qualifiant la musique arabe de « belle musique »[1].

Si l'on en croit les registres d'inscription, les élèves de la classe de Yafil ne fréquentent aucune autre classe au conservatoire[2], ce qui est contraire aux principes statutaires de l'institution, qui établissent l'obligation de suivre un cours de solfège pour tous les instrumentistes et chanteurs, d'une part, et l'obligation d'assister au cours d'histoire de la musique, d'autre part[3]. Cependant, les statuts mentionnent la possibilité de bénéficier de dispenses, ce qui semble avoir été systématiquement appliqué aux élèves de la classe de musique arabe. Aussi, si la musique arabe est inscrite au rang des musiques classiques, elle n'est pas associée aux marqueurs de l'enseignement classique européen que sont le solfège, l'harmonie ou l'histoire de la musique. Faut-il dire qu'elle en est délibérément tenue à l'écart ? Il semble plutôt que les administrateurs du conservatoire, mis devant une classe de type relativement étranger, tâtonnent pour en rendre les contours cohérents avec le cadre du conservatoire. On peut d'abord remarquer qu'en 1925, la moyenne d'âge de la classe de musique arabe s'élève à plus de 26 ans, ce qui est considérablement plus élevé que la moyenne d'âge de l'ensemble des autres étudiants du conservatoire, qui s'élève à 18 ans[4]. Or l'ensemble des classes d'instrument sont affectées d'un âge d'admission maximum qui ne dépasse pas 23 ans, tandis que l'âge maximum d'admission en solfège est de 18 ans. Ne serait-ce que de ce point de vue, la classe de musique arabe de Yafil exige une certaine adaptation des principes du conservatoire. Ensuite, se pose la question emblématique du graphocentrisme de la musique savante européenne, dont l'enseignement du solfège est la principale conséquence pédagogique : pourquoi enseigner le solfège à des praticiens de la musique arabe qui ne s'appuient pas sur des partitions ? Par ailleurs, à quoi rimeraient des cours d'harmonie quand on sait que la musique arabe est monodique ? Comme nous l'avons dit la dispense des cours complémentaires de solfège et d'harmonie s'applique à l'ensemble des élèves de la classe de Yafil, ce qui indique que les questions que nous venons de citer ont été sérieusement prises en considération par

[1] « Les obsèques de M. Ed. Yafil », Écho d'Alger, année 17, n°6939, 9 octobre 1938, n.p.
[2] Registre intitulé « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[3] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p. 189
[4] Registre intitulé « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

l'administration du conservatoire. Cela représente d'ailleurs une adaptation particulièrement significative, qui consiste à reconnaître que l'enseignement au conservatoire n'est pas tenu de reposer entièrement sur le système théorique et normatif européen. Enfin, la classe de Yafil pose un dernier problème : les statuts du conservatoire spécifient qu'il est interdit de suivre des cours dans une institution similaire, ou de se produire publiquement sans l'autorisation du directeur[1]. Or il semble que la classe de Yafil se recoupe largement avec l'orchestre de la *Moutribia*. Parmi les 16 élèves de Yafil[2], quatre sont membre du conseil d'administration de la société en 1924[3] – six en 1929[4] – ; on reconnait par ailleurs des noms que l'on sait actifs au sein de l'association, tels que Joseph Kespi[5]. Là encore, la création d'une classe de musique arabe, construite autour des membres de la *Moutribia*, exige des adaptations et atteste du caractère relativement flexible de l'institution.

Ainsi, l'entrée de la musique arabe au conservatoire est significative à deux titres. D'une part, elle témoigne de la capacité des avocats de cette musique à l'ériger au rang de musique légitime, sur la base des travaux entrepris par Rouanet et Yafil. Le contexte est favorable à cette œuvre de promotion puisqu'elle tire crédit du programme énoncé par Charles Jonnart. L'entrée de la musique arabe au conservatoire municipal d'Alger est donc la manifestation à l'échelle municipale de la politique énoncée à l'échelle du gouvernement général, elle répond à l'œuvre de rénovation. Plus encore, l'entrée de la musique au conservatoire d'Alger doit être resituée dans cette quête de l'Algérie-terroir, telle qu'énoncée par Arsène Alexandre. D'autre part, l'entrée de la musique arabe au conservatoire met à l'épreuve la normativité de l'institution, « classique » par excellence. Assimilable à une forme de différentialisme, le discours qui sous-tend ces politiques culturelles municipales à l'égard de la musique indigène laisse entendre que les principes de la musique européenne ne sont pas universelles et que les « belles musiques », pour reprendre les termes de Victor Aubine, ne sont pas nécessairement tributaire d'une ascendance européenne. En ce sens, l'entrée de la musique arabe au conservatoire d'Alger est un événement

[1] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193, p. 189
[2] Registre intitulé « Conservatoire municipal. Contrôle des élèves, années scolaire 1925-1930 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[3] Liste du conseil d'administration de la société *El Moutribia*, adressée au Préfet d'Alger le premier février 1924. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z6/420]
[4] Liste du conseil d'administration de la société *El Moutribia*, adressée au Préfet d'Alger le 18 mars 1929. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z6/420]
[5] *Cf. supra*, p. 177

dont l'importance dépasse le stricte cadre de la musique indigène : elle propose des pistes de réflexions quant à la nature du rapport entre la communauté européenne et la communauté indigène. Elle nous invite à repenser, au prisme de la musique, la manière dont était comprise l'identité culturelle de l'Algérie.

III. La recherche du « type algérien » dans l'entre-deux-guerres

Nous avons vu qu'un réseau d'acteurs politiques et d'experts, algériens et métropolitains, a joué en faveur d'une intégration de la « musique arabe » dans le champ des musiques de France. Mais, le nombre d'avocats de la musique indigène est-il assez considérable pour être significatif ? D'aucuns pourrait être tenté de rejoindre les termes d'Yvan Paillard selon qui : « des joutes d'idées métropolitaines, on va souvent ne retenir qu'un vocabulaire nouveau, contribuant ainsi à masquer les mouvements profond qui, dans l'épaisseur de la société indigène, préparent au colonisateur des jours difficiles »[1]. La création d'une classe de « musique arabe » au conservatoire, continuerait de paraitre, aux yeux des plus sceptiques, comme un événement circonstanciel. Pour d'autre, comme Camille Risler, les politiques de revitalisation des arts indigènes sur le terrain reviendrait à un mouvement tactique destiné à rendre « politiquement inoffensive » la culture indigène[2]. Nous sommes en désaccord avec cette affirmation, tout autant que nous récusons l'idée, trop simple à notre sens, selon laquelle la politique de Jonnart ne serait qu'une expression originale dans « *l'imperial agenda* » [3].

Nous avons vu, qu'à partir de la période Jonnart, débute une quête d'authenticité au titre de la valorisation de l'identité artistique algérienne. Conformément au traitement hexagonal des particularismes régionaux, cette quête doit révéler un ethnotype, un « type algérien », qui serait l'incarnation de la « couleur locale »[4]. Or, très tôt, dans l'effort entrepris par Arsène Alexandre pour explorer le contenu esthétique de l'Algérie en tant que « terroir », l'idéal du « peuple neuf » vient buter contre l'élément indigène. Car, dans le contexte du « réveil des provinces », l'indigène apparaît comme la figure la plus typique de la région. D'ailleurs, Alexandre et le commissaire du gouvernement Peyerimhoff font tous deux un raccourci révélateur par lequel l'expression « arts indigènes » est remplacée par « art algérien »[5].

---

[1] Paillard, 1992, *op. cit*, p. 86
[2] Risler, Camille, La politique culturelle de la France Miliani, Hadj, Crosscurents : Trajectories of
[2] Risler, 2004, *op. cit*., p. 83
[3] Glasser, 2012, *op. cit*., p. 678.
[4] F.A., « Nouveau Théâtre. Concerts du Lundi », Echo d'Alger, 8e année, n°2785, 9 novembre 1919, n.p.
[5] Alexandre, 1907, op. cit., p.29 ; Peyerimhoff *cité dans* « Séance plénière du 21 mars 1905 », *Délégation financières algériennes. Session de mars 1905*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1905, p. 262

Au cours des années 1920 une crise d'identité coloniale secoue le milieu universitaire et artistique algérois. En dépit du discours algérianiste, qui postule l'existence d'un « type algérien » européen, ses tenants rencontrent des difficultés croissantes pour tenir la figure de l'indigène à la marge de l'identité régionale algérienne.

1. L'Algérianisme et la quête d'identité en Algérie

Les politiques musicales que nous avons évoquées dans la première partie de ce chapitre s'intègrent et éclairent un mouvement de quête d'identité plus général en Algérie. Il occupe particulièrement les universitaires de la faculté de Lettres qui, à travers des travaux d'histoire ou de littérature, cherchent à identifier les traits caractéristiques de l'Algérie. Leurs commentaires questionnent la capacité de la pensée algérianiste à légitimer le statut régional de l'Algérie, soulignant la difficulté qu'aurait la notion de « peuple neuf », centrée autour du colon européen, à produire un « type algérien » et une culture propre. L'indigène prend, quant à lui, une place de plus en plus importante dans la production littéraire et scientifique algérienne des années 1920. Cette présence croissante est attestée par Tailliart en 1925, dans sa thèse de doctorat intitulée *L'Algérie dans la littérature française*[1]. Taillart parle de « curiosité sympathique » : « on essaye d'expliquer pourquoi les indigènes sont comme ils sont, quelles sont les causes lointaines qui agissent sur eux, de montrer avec quel doigté, avec quelle autorité nuancée d'attention, d'intérêt, d'intelligence sociale, il faut les gouverner et les administrer »[2]. Tout au long des années 1920, la notion de « peuple neuf » est assaillie par la figure de l'indigène qui, par sa singularité au sein de la mosaïque provinciale française et de par son antériorité en Afrique du Nord, constitue un candidat plus crédible pour représenter le particularisme régional algérien.

[1] Charles Tailliart, *L'Algérie dans la littérature française. Essai de bibliographie méthodique et raisonnée jusqu'à l'année 1924*, Paris, E. Champion, 1925

[2] Charles Taillart, cité dans Gourdon, Hubert, Henry, Jean-Robert, Henry-Lorcerie, Françoise, « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », in *Revue algérienne des sciences juridiques, économiques et politique*s, vol. 11, n°1, mars 1974, p. 115

a. Qu'est-ce que le « peuple neuf » ?

Comme l'expliquent Hubert Gourdon, Jean-Robert Henry et Françoise Henry-Lorcerie, le concept de « peuple neuf » ou de « race nouvelle », ayant émergé à la fin du XIXe siècle, devait servir de base à la représentation de l'Algérie, en faisant la part belle, sinon exclusive, aux colons européens[1]. Il s'agissait pour les initiateurs de l'algérianisme – Robert Arnaud, *alias* Robert Randau, est l'inventeur du néologisme[2] –, d'encourager l'émergence d'un « moi algérien »[3]. L'Algérie est comprise comme française, mais singulière. À la fois autonome et intégrée à la (plus grande) France[4], la « patrie algérienne » porte tous les traits d'une « petite patrie algérienne ». Idée corroborée par Peter Dunwoodie, qui n'hésite pas à parler de « régionalisme intellectuel » :

> *Autonomie…terroir…race…*the terminology is that of the colonial intellectual, but now applied specifically to Algeria, which, according to Randau, Pomier and their colleagues, was in the process of forging an 'intellectual regionalism' which was independent, French, Algerian, and a future source of strength for the metropole.[5]

Mais le projet régionaliste tel qu'envisagé par les algérianistes rencontre des difficultés dans la construction d'un « type algérien » crédible. En effet, la notion de « peuple neuf » au fondement de l'identité algérianiste, qui tend à se distinguer de la métropole, tout en excluant la population autochtone[6], souffre d'une instabilité catégorielle considérable. L'usage de cet idéal a pour conséquence littéraire que « le roman colonial algérien n'a pas de centre, il parle pour

---

[1] Gourdon, Henry, Henry-Lorcerie, 1974, *op. cit*., p. 139
[2] Gérard Crespo, « Robert Randau et la société coloniale pendant l'entre-deux-guerres », in Lucienne Martini, Jean-François Durand, *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950*, Paris, Pondichery, Kailash, 2008, pp. 219-237, p. 231
[3] Siblot, Paul, « L'Algérianisme : fonctions et dysfonction d'une littérature coloniale », actes du colloque *Roman Colonial* du 10 et 11 septembre 1987, in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 12, 2e semestre 1990, pp. 81-92, p. 92
[4] Paul Siblot, « L'Algérianisme : fonctions et dysfonctions d'une littérature coloniale », actes du colloque *Roman Colonial* du 10 et 11 septembre 1987, in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 12, 2e semestre 1990, pp. 81-92, p. 92
[5] Peter Dunwoodie, *Writing French Algeria*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 155
[6] Gourdon, Henry, Henry-Lorcerie, 1974, *op. cit*., p. 140

expulser son centre dans un ailleurs qu'il nie ; pour nier le sujet de la parole coloniale, le colonisé »[1]. Les auteurs algérianistes peinent à définir l'Algérien autrement qu'en négatif du métropolitain et de l'indigène, et, en dépit d'une « obsession de la race »[2], le roman colonial ne parvient pas à définir l'européen d'Algérie de manière substantielle. L'enjeu le plus problématique et révélateur est peut-être la question de la langue : contrairement au Corse, au Cantalien ou au Créole guadeloupéen – dont les locuteurs seront enregistrés par le musée de la Parole et du geste[3] – il n'y a pas de dialecte algérien dont les algérianistes pourraint se prévaloir dans l'élaboration d'une identité régionale. Paul Siblot explique, qu'en dépit des tentatives, les algérianistes ne parviennent pas à faire émerger un particularisme linguistique convaincant :

> « 'Algérianiser' signifie parler pataouète, comme Cagayous, c'est-à-dire s'exprimer au moyen d'un mélange des langues de l'immigration européenne. Les algérianistes ont vu dans ce parler la genèse d'une langue nouvelle, le symbole et l'attestation formelle du « peuple en formation ». En réalité, il ne s'est jamais agi que de pseudo-sabirs et non du créole rêvé pour une nouvelle nation ; le pataouète n'a jamais constitué un système linguistique stable formé à partir de langues en contact.[4]

En somme l'algérien – le pataouète – est semblable à un « français 'régional' »[5], c'est-à-dire un parler français serti d'expressions, de vocabulaire et de formes syntaxiques particulières, mais ne constitue en aucun cas une langue régionale « à part entière ».

b. L'affermissement du « régionalisme colonial »[6] et la dignité de l'indigène

[1] *Ibid.*, p. 250
[2] Siblot, 1990, *op. cit.*, p. 89
[3] Voir, par exemple, Andrée Justin (int.), Hubert Pernot (éd), *Ninon : chanson populaire. Biguine Créole* [disque 78t.], Paris, Pathé/Musée de la parole, 1926
[4] *Ibid.*, p. 88
[5] *Ibid.*, p. 88
[6] Benoît de L'Estoile, « French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975. By Daniel J. Sherman », *The Journal of Modern History*, vol. 86, n°1, mars 2014, pp. 190-192, p. 192

Outre l'indistinction culturelle de « l'Algérien » européen, les algérianistes sont aux prises avec la contradiction intellectuelle découlant d'une contrainte matérielle : les maisons d'édition et les lecteurs de la littérature algérianiste sont majoritairement métropolitains. L'affirmation de Pierre Hubac, selon laquelle « quand on dit éditeur, on n'a pas besoin d'ajouter parisien ; il va de soi »[1], ne concerne d'ailleurs pas seulement le roman. Le milieu métropolitain pèse directement dans l'élaboration de l'identité algérienne à travers les ouvrages d'ethnographie régionale. Le goût pour ces ouvrages est d'autant plus prononcé que l'entre-deux-guerres marque l'affermissement de la sympathie à l'égard des identités régionales, qui devient quasi-unanime. La « décentralisation intellectuelle », induite par « l'invention du régionalisme », pour reprendre les termes d'Anne-Marie Thiesse[2] n'est plus seulement l'affaire de quelques folkloristes, mais apparaît comme une source de consensus national[3] : à l'heure où se profile l'édification du Musée des Arts et traditions populaires, « bien rare sont les défenseurs du centralisme »[4].

Ce mouvement rencontre les milieux coloniaux à la faveur, d'abord, de l'émergence d'une pensée différentialiste incarnée par Lyautet[5] et appuyé par le milieu du musée du Trocadéro de Paul Rivet[6]. Cette pensée différentialiste véhicule un sentiment de respect pour les cultures des sujets coloniaux et une idée d'égalité dans la différence. Christine Laurière présente ainsi la pensée de Rivet :

> Paul Rivet se dit en somme convaincu que la mentalité prélogique, primitive, n'est pas l'apanage des sociétés exotiques, mais se retrouve, si ce n'est en chaque individu, du moins dans toutes les sociétés les plus développées. Les lignes de partage passent à l'intérieur des sociétés, entre individus éduqués ou non, entre les mondes populaires et savants.[7]

Cette logique explique que le musée de la Parole soit sollicité pour effectuer des enregistrements à l'Exposition coloniale de 1931, alors que leur démarche est ancrée dans le

[1] Pierre Hubac, cité dans Siblot, 1990, *op. cit*., p. 89
[2] Anne-Marie Thiesse, « L'invention du régionalisme à la Belle époque », *Le Mouvement social*, n°160, juillet-septembre 1992, pp. 11-32, p. 14
[3] *Ibid*., p. 32
[4] *Ibid*.., p. 32
[5] L'Estoile, 2001, *op. cit.*, pp. 404-405
[6] *Ibid*, pp. 455
[7] Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Muséum National d'histoire naturelle, 2008, p. 282

« contexte national et international de la reconnaissance et l'institutionnalisation des 'arts et traditions populaire', du 'folklore', qui caractérise l'entre-deux-guerres »[1] : les traditions orales et musicales des sujets coloniaux sont considérées à statut égal avec celle des pays européens et doivent être incluses dans le portrait phonographique de la « plus grande France »[2]. Du reste, l'intégration plus franche du folklore dans le champ de l'ethnographie, dont témoigne la fondation du Musée des Arts et Traditions populaires, par Georges-Henri Rivière, qui fait figure de musée « d'ethnographie nationale »[3], renforce la proximité entre la pensée régionaliste et les milieux coloniaux. Ce mouvement croisé d'exaltation unanime des régions et d'émergence d'un regard différentialiste porté sur les colonies créé les conditions d'émergence d'un « régionalisme colonial », pour reprendre l'expression de Benoît de l'Estoile :

> At the time of the 1931 Colonial Exposition, there were some people intent on the reform of the colonies who prayed for the emergence of a colonial regionalism that would extend to the empire as a whole France's homeland policy of "petites patries".[4]

En vertu de ce nouveau regard sur les territoires d'outremer et les sujets coloniaux en métropole – qui abrite les éditeurs –, et étant donné que la conception du « type algérien » européen peine à se cristalliser, la « prise de conscience identitaire »[5] des algérianistes peut-elle faire l'impasse sur la figure indigène ?

En 1927 et 1929, deux collections dédiées au panorama des provinces de France publient chacune un ouvrage sur l'Algérie. Il s'agit de l'*Histoire d'Algérie* de Georges Marçais, Stephane Gsell et Georges Hiver[6], paru en 1927 dans la collection *Les vieilles provinces de France* des éditions Boivin. Le directeur de la collection, Armand Albert-Petit, écrit en préface :

---

[1] Cordereix, Pascal, « Les enregistrements du musée de la Parole et du geste à l'exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », *Vingtième Siècle*, 2006/4, n°92, pp. 47-59, p. 49
[2] *Ibid.*, p. 54
[3] Thiesse, 1997, *op. cit.*, p. 106
[4] L'Estoile, 2014, *op. cit.*, p. 192
[5] Expression de Paul Siblot. Siblot, 1990, *op. cit.*, p. 87
[6] Stéphane Gsell, Georges Marçais, Georges Yver, *Histoire d'Algérie*, Paris, Boivin et Cie., 1927

> Faut-il justifier la présence d'une histoire d'Algérie parmi nos vieilles provinces françaises ? L'Algérie, certes, n'est pas une vieille terre française ; cependant, nous allons bientôt célébrer le centenaire de son entrée dans notre histoire nationale. N'oublions pas, d'autre part, qu'elle a, comme la France elle-même, reçu l'empreinte de la civilisation romaine. Elle a, comme la métropole, ses ruines, ses monuments, ses souvenirs des premiers siècles de l'ère chrétienne. On peut le rappeler sans méconnaitre le rôle de l'influence musulmane. L'histoire d'un pays ne commence ni ne finit à telle ou telle date qui modifie le cours de ses destinées. Le fond de la population et les conditions géographiques ne changent pas avec les vicissitudes politiques. L'histoire de l'Algérie actuelle a ses racines dans le passé le plus lointain. Sans négliger les affluents, nous prenons le fleuve à la source.[1]

La terminologie de cet historien de la Normandie et de l'Alsace[2] est tout à fait révélatrice : la conquête française est de l'ordre de la « vicissitude », de « l'affluent ». La légitimité de l'Algérie en tant que région de France, est fondée par son inscription dans le temps long. Aussi, au sein de l'ouvrage la période « française » à proprement dit ne tient qu'une place relative – un tiers –, tandis que les passés antique et islamique, développés respectivement par Stéphane Gsell et Georges Marçais, occupent chacun un tiers également. Pouvoir se revendiquer d'un passé ancestral est la condition d'admission dans une série sur les « vieilles provinces de France » : l'existence d'une région algérienne apparaît donc tributaire de la reconnaissance de ces passés romain et musulman.

Deux and plus tard, Ferdinand Duchêne et l'illustrateur Roger Irriéra – de son vrai nom, Roger Jouanneau – signent un album, *Ceux d'Algérie. Types et costumes*[3], paru en 1929 aux éditions parisiennes Horizons de France, dans la collection *Provinces de France. Types et coutumes*. D'autres titres de la collection incluent *Ceux d'Auvergne. Types et coutumes* (1928), *Ceux d'Alsace. Types et coutumes* (1928), *Gascogne. Types et coutumes* (1929), *Le Pays des Basques. Types et coutumes* (1930). En ouverture de son propos, Ferdinand Duchêne propose une définition « algérianiste » de l'algérien :

---

[1] Armand Albert-Petit, « Préface », in Gsell, Marçais, Yver, 1927, *op. cit*., p. vi
[2] Albert-Petit, Armand, *Histoire de Normandie*, Paris, Boivin, 1911 ; Albert-Petit, Armand, *Comment l'Alsace est devenue française*, Paris, Boivin, 1915.
[3] Ferdinand Duchêne (aut.), Roger Irrièra (ill.) , *Ceux d'Algérie. Types et costumes*, Paris, *Horizons de France*, 1929.

> On peut être algérien sans trop de difficulté. Il suffit d'être né en Algérie de parents européens ou d'origine européenne, ce qui est à la portée de toutes les chances, ou d'y être demeuré assez longtemps pour s'imprégner de son athmosphère et de ses humus.
>
> Tel est le sens du mot « Algérien » dans la colonie : *Européen* transplanté.[1]

En conformité avec cette position, l'ouvrage s'ouvre sur un chapitre qui veut placer l'européen au centre de l'esprit régional algérien. Mais l'auteur est bien en peine de livrer un ethnotype convaincant, qui saurait incarner une « petite patrie »[2]:

> Comment avec le seul travail de trois ou quatre générations, l'Algérie aurait-elle pu, pétrissant toutes les glaises de la Méditerranée, créer *l'Algérien* ? Elle n'a produit que *des Algériens* (…) Et ces Algériens ne se sont amalgamés encore qu'en un commencement de peuple, sans doute de tendances générales gréco-latines, mais multiple de mentalités comme de visage, et que longtemps on a pu croire décidé à demeurer tel.[3]

Irièrra lui-même rencontre des difficultés pour dessiner des types et des scènes algériennes centrées sur l'élément européen. Il consacre dix de ses 51 planches à ce premier chapitre dédié aux européens d'Algérie, dont deux illustrations représentent, en fait, des scènes « arabes » : des « domestiques », et un « petit cireur de Constantine »[4]. En fait, seules une quarantaine de pages de l'ouvrage sont ainsi dédiées aux « Algériens », quand plus de 80 pages sont consacrées aux indigènes, dont un tiers pour « nos Juifs » et deux tiers pour « nos Musulmans ». Certes, agacé par l'a priori métropolitain, Duchêne se lance dans une charge contre « l'arabe fabriqué »[5]

> La France n'en est pas à une légende près à propos de l'Algérie. Sur la foi des zouaves imaginatifs, elle a enfanté et fait circuler de part le monde, un Algérien ivrogne, négrier et mahboulard. De même, s'inspirant de morceaux lyriques, de maximes travesties, de visions en

[1] *Ibid.*, p. 8
[2] *Ibid.*, p. 31
[3] *Ibid.*, p. 30
[4] *Ibid.*, p. 24 et p. 28
[5] *Ibid.*, p. 81

> mascarades, elle a inventé un indigène musulman qu'elle dénomme uniformément : l'Arabe, alors même qu'il n'aurait que du sang berbère dans les veines.
>
> (…) La plus classique (légende) a couru et court encore avec persistance les anthologies scolaires. C'est celle de l'arabe et son coursier. Nul ne peut ignorer la prose célèbre
>
> (…) Dur comme fer les roumis de France croient que l'Arabe est l'homme de cheval type, et le cheval de l'Arabe un as de la course, de la fidélité intelligente, choyé autant que l'enfant de la maison la plus chéri.
>
> La vérité est autre : le cheval d'Algérie, pris dans sa moyenne, est un brave courtaud placide, assez peu enclin aux dévouements enthousiastes, souvent mal traité (…). Et l'indigène qui le monte se révèle à peu près le contraire de ce que nous appelons un cavalier.[1]

Mais cette « mise au point » semble relativement veine, ne serait-ce qu'au vu des illustrations qui l'accompagne : Irrièra consacre deux pleines planches à plusieurs scènes de fantasias, représentant d'élégant cavaliers lancés à pleine allure sur des coursiers blancs.

On peut voir dans cet extrait des deux planches en question, qu'Irriéra conforte sans ambiguïté « l'idéal » pourtant dénoncé par Duchêne et souligne le malaise qui caractérise l'algérianisme à la veille du Centenaire : les indigènes portent la « couleur locale » de manière plus convaincante que les européens.

D'ailleurs, Duchêne lui-même doit s'appuyer sur la figure du musulman pour proposer un « type » plus convaincant que « l'Algérien » dont il avait échoué à tracer les contours. Il concède même au « musulman » la qualité d'Algérien en écrivant qu'il est « (e)n résumé un *Algérien* d'une forte personnalité originale, avec des conceptions auxquelles nous avons le devoir de ne toucher que prudemment, courtoisement, en guides moraux désireux de faire de lui un frère lorsque le moment sera venu, et en attendant un associé, un allié, un ami »[2] . En définitive, il apparaît évident que cet autre « Algérien » est indissociable de la construction de la « Nouvelle France » appelé des vœux des algériannistes. À Duchêne de conclure son idée :

[1] *Ibid.*, p. 81
[2] *Ibid.*, p. 95

Illustrationn° 17 : Roger Irrièra, [Cavaliers arabes à une fantasia], (1929)
Source : Ferdinand Duchêne (aut) ; Roger Irrièra (ill), *Ceux d'Algérie. Types et costumes*, Paris, *Horizons de France*, 1929, p. 80

> Terminons en rappelant que nos régiments de *Tirailleurs* se sont donnés, pendant la guerre, en constant exemple de courage et de dévouement à toutes nos armées, et que, sous le régime de la concorde algérienne, c'est le fellah de la plaine ou de la montagne qui, à côté du colon européen, courbé sur le manche de la même charrue, a contribué à faire sortir des boues et des poussières de la Berbérie, une Deuxième France.[1]

Cet extrait attire également notre attention sur le fait que l'algérianisme ne parvient à valoriser le colon qu'en vertu d'une « philosophie de l'effort », pour reprendre les termes de Randau[2]. Le colon entreprenant et productif incarne cette « Algérie des transactions »[3], qui ne saurait fonder « l'autonomie esthétique » tant recherchée par les algérianistes[4].

2. Centenaire et fragilité identitaire

Comme le fait remarquer Jean-Robert Henry, cité précédemment[5], le Centenaire, célébration de l'œuvre du colonat, est un triomphe en demi-teinte. La pensée « algérianiste » est poussée « à la caricature » comme pour « exorciser » les difficultés politiques que rencontre le colonat sur le front Nord-Africain, ainsi que dans sa relation à la métropole[6]. Dans ses travaux récent J.-R. Henry attribue ces difficultés à des causes externes, en suggérant, tout en faisant état des nuances[7], que le front « algérianiste » est relativement uni et croit en son discours :

> Affirmation identitaire du « peuple neuf » des européens d'Algérie, exaltation de l'œuvre du colonat, légitimation de sa présence au nom de cette œuvre et de l'héritage romain, minoration et dénigrement des « indigènes musulmans », négation et appropriation de leur identité

[1] *Ibid.*, p. 96
[2] Cité dans Jean Dejeux, « Robert Randau, théoricien du roman colonial », actes du colloque *Roman Colonial* du 10 et 11 septembre 1987, in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 12, 2e semestre 1990, pp. 93-99, p. 88
[3] *Cf. supra*, p. 195
[4] Siblot,1990, *op. cit.*, p. 87
[5] *Cf. Supra*, p. 142
[6] Jean-Robert Henry, *op. cit.*, 2012, p. 371
[7] *Ibid*., p. 374

« d'Algériens » par les « Européens » et, enfin, appel à la métropole, qui est le véritable allocutaire de ce discours.[1]

Pour J.-R. Henry, le discours algérianiste serait aux antipodes de la relative bienveillance à l'égard des musulmans de l'Empire exprimé en métropole. Contre cette opinion métropolitaine, un « algérianisme scientifique »[2], soutenu par les universitaires algérois, apporterait son soutien à travers, notamment, le quatrième tome de la Collection du centenaire, intitulé *Histoire et historiens de l'Algérie*[3]. Les contributeurs de cet ouvrage coordonné par Charles-André Julien[4], compte des noms célèbres de l'université algéroise : Charles Tailliart, Georges Marçais, Jean Alazard, Gabriel Esquer, Fernand Braudel, Eugène Albertini, Georges Yver, Stéphane Gsell entre autres[5]. Faisant écho à la lecture de J.-R. Henry, Pierre Singaravélou considère que le discours général de l'ouvrage, contenu dans l'introduction de Stéphane Gsell, fait des indigènes un « peuple sans histoire », constitue une « déshistoricisation » qui « légitime la présence des colonisateurs et certifie l'infériorité des colonisés »[6]. Or ce constat semble en contradiction avec les observations que nous avons faites à propos des années Jonnart, du rapport Alexandre ou de l'œuvre commune de Rouanet et de Yafil, qui entendent trouver dans l'art indigène les éléments constitutifs de l'Algérie « pays de création ». Est-ce une question de temporalité ? Selon Nabila Oulebsir, la période Jonnart ne fut qu'une mode passagère[7], le Centenaire est l'occasion d'un retour au discours sur le passé latin de l'Algérie à des fins de « légitimation du présent »[8]. Pour notre par, nous voudrions présenter une lecture différente du tournant des années 1930, à travers le cas des compositeurs européens d'Alger. À cette fin, nous commencerons par souligner les fragilités inhétentes à l'algérianisme, que les défenseurs de la latinité peinent eux-même à dissimuler.

---

[1] *Ibid*, p. 372
[2] *Ibid.*, p. 373
[3] *Ibid*, p. 373
[4] Gsell, Stéphane, « Introduction », *in* Jean Alazard *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 1-16, p. 3
[5] Jean Alazard *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931
[6] Pierre Singaravélou, « 'Des historiens sans histoire ?' La construction de l'historiographie coloniale en France sous la Troisième République », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/5, n° 185, pp. 30-43, p. 40
[7] Oulebsir, 2004, *op. cit.*, p. 259
[8] *Ibid*., p. 261

a. La « nouvelle France » a une histoire

En effet, les écrits contenus dans *Histoire et historiens de l'Algérie* sont révélateur de la confrontation des historiens de l'entre-deux-guerres à l'évidence : l'Algérie, toute « française » qu'elle soit, hérite du passé indigène et puise sa spécificité dans la société « musulmane » ou « arabo-berbère ». Dans ce contexte l'algérianisme du Centenaire est fragilisé par l'absence de projet culturel du « peuple neuf » : avoir apporté le « progrès » ne saurait en aucun cas fonder une identité régionale singulière. Au contraire, l'originalité de l'Algérie dans l'espace français est tributaire de l'héritage et des expressions culturelles indigènes, ce vers quoi pointe l'essentiel des contributions *d'Histoire et historiens de l'Algérie*. Sur quinze contributions, deux sont consacrées à la « Berbérie » préislamique[1], trois sont consacrées à l'Afrique du Nord musulmane[2] et une contribution sur le droit indigène par Marcel Morand[3], soit donc six contributions, près de la moitié de l'ouvrage, où le « peuple neuf » est absent ou marginalisé. Quant aux contributions de Charles Tailliart et Jean Alazard[4], elles soulignent l'importance de « l'élément indigène » dans la définition de l'Algérie. Ne resteraient, pour nourrir le discours algérianiste que les articles d'Eugène Albertini et de Jacques Zeiller sur les antiquités romaine et chrétienne[5], la contribution de Fernand Braudel sur les Espagnols et l'Afrique du Nord[6], une contribution de Georges Yver sur la conquête et la colonisation[7] et la contribution de Pierre

[1] Maurice Reygasse, « Les âges de la Pierre dans l'Afrique du Nord (Algérie) » ; Élie Leblanc, « Le problème des Berbères », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 37-70 et pp. 71-88

[2] William Marçais, « Un siècle de recherches sur le passé de l'Algérie musulmane » ; Alfred Bel, « Caractères et développement de l'Islam en Berbérie et plus spécialement en Algérie » ; Georges Marçais, « L'art musulman en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 139-175, pp. 177-206 et pp. 207-230

[3] Marcel Morand, « Les problèmes indigènes et le droit musulman en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 307-330

[4] Jean, Alazard « L'Algérie et les arts de 1830 à nos jours » ; Charles Tailliart, « L'Université d'Alger », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 349-362 et pp. 363-380

[5] Eugène Albertini, « L'Algérie antique » ; Jacques Zeiller, « L'Histoire ancienne de l'Afrique chrétienne. Ses progrès depuis cent ans. », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 89-109 et pp. 111-137

[6] Fernand, Braudel, « Les Espagnols en Algérie » *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 231-266

[7] Georges, Yver, « La Conquête et la colonisation de l'Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 267-306

Martino à propos de la littérature algérienne[1]. Deux articles, enfin, sont consacrés à un état des lieux des archives par Gabriele Esquer et un commentaire géographique d'Émile-Félix Gautier, dans lequel l'auteur explique l'importance des reliefs au sein du territoire algérien, plus déterminants pour distinguer les groupes sociaux que les frontières administratives[2]. On pourrait supposer que les contributions relatives aux époques non « latines » œuvreraient au discrédit des musulmans et la minimisation de l'importance de ces périodes au profit de la période coloniale. Cela est vrai en un sens qui ne sert pas particulièrement la cause algérianiste : tous les auteurs s'accordent pour dire que les périodes islamiques souffrent d'un manque sidéral de sources. Certains dénoncent le manque de compétence des chroniqueurs arabes ; Émile-Félix Gautier va même jusqu'à écrire que « [l]es Orientaux sont d'une nullité historique inconcevable »[3]. Mais, si le rôle des historiens français est régulièrement loué et si les indigènes ne sont abordés qu'à travers leur regard condescendant dans cette commande de la Commission du Centenaire, ils en sont néanmoins le propos central et apparaissent comme les protagonistes principaux de la saga algérienne.

Il faut ajouter à cela un rejet presque général par les historiens d'utiliser les frontières administratives de l'Algérie française comme cadre de leur étude ; une position qui est propre à frustrer la Commission du Centenaire, qui cherche à faire une « opération de communication » en faveur, précisément, de l'Algérie française[4]. Cette tension est d'ailleurs restituée par Stéphane Gsell dans l'introduction de l'ouvrage :

> Chacun des auteurs a traité son sujet comme il l'entendait : pour nous autres Français, le travail en équipe – que cette expression, fort à la mode, est déplaisante ! – s'accommode volontiers de larges libertés individuelles, et la variété qui en résulte est loin est loin de nous choquer. […] [T]els de nos collaborateurs n'ont pas voulu sortir des limites de l'Algérie, qui leur étaient

[1] Pierre,Martino, « La Littérature algérienne », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 331-347
[2] Esquer, Gabriel, «Les Sources de l'histoire de l'Algérie » ; Gautier, Émile-Félix, « Le Cadre géographique de l'histoire en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 381-424 et pp. 17-35
[3] Gautier, Émile-Félix, « Le Cadre géographique de l'histoire en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, p. 19
[4] Henry, 2012, *op. cit*, 369

courtoisement assignées, tels autres, et ce n'est pas moi qui les en blâmerait, on crut nécessaire de s'étendre sur toute l'Afrique du Nord.

Mais on voudra bien reconnaître à toutes ces monographies un caractère commun : un sens très clair de l'histoire de la Berbérie, dans ses développements internes comme dans ses relations avec l'extérieur, des problèmes dont elle exige la solution et des méthodes diverses propres à la résoudre.[1]

Selon P. Singaravélou, l'affirmation de Gsell – « [l]'Algérie ! un nom que nous avons créé […] une unité factice, dont la France a fait, autant qu'elle l'a pu, une unité réelle »[2] – consiste à focaliser l'attention sur « les limites administratives », afin de suggérer que « le pays colonisé n'existe pas en [lui]-même, [qu'il est] l'invention du génie colonisateur »[3]. En fait, si l'on replace la citation qu'isole Pierre Singaravélou en perspective avec le propos de Gsell, cité plus haut, on comprend les complication auxquelles il fait face : il s'agit moins de déshistoriciser le pays colonisé que d'expliquer – d'excuser – le choix des contributeurs consistant à nier la validité historique, culturelle et même épistémologique des frontières administratives algériennes, au profit de la notion de Berbérie ; un basculement qui n'est pas fait pour plaire au commanditaires de l'ouvrage, dont l'objectif était la célébration de l'Algérie française. Gsell doit apaiser la dissonance discursive issue de la réticence des contributeurs à s'en tenir au cadre algérien : Braudel, qui titre sa contribution « Les Espagnols en Algérie » insert immédiatement une note précisant que « nous nous rendons bien compte de l'anachronisme du mot Algérie appliqué au Maghrib central dès le XVe siècle », justifiant ce choix par « la commodité du terme »[4] ; Alfred Bel titre sa contribution « Caractère et développement de l'Islam en Berbèrie et plus spécialement un Algérie », expliquant, dès les premières phrases de son article, que la catégorie algérienne est invalide pour comprendre l'Afrique du Nord musulmane[5] ; Maurice Reygasse fait un aveu plus direct encore en titrant son article « Les Ages de la pierre dans l'Afrique du Nord (Algérie) »[6]. En tout état de cause, dans cette introduction, Gsell résume la réalité à laquelle l'algérianisme est confronté : « [C]ette histoire est double : c'est celle des

[1] Gsell, 1931, *op. cit.*, p. 4-5
[2] *Ibid.*, p. 3
[3] Singaravélou, 2010, *op. cit.*, p. 40
[4] Braudel, 1931, *op. cit.*, p. 231
[5] Bel, 1931, *op. cit.*, p. 177
[6] Reygasse, 1931, *op. cit.*, p. 37

indigènes et c'est celle des étrangers qui sont venus s'établir parmi eux »[1]. Et si l'on se penche sur les contributions d'Alazard et de Tailliart, qui portent leur regard sur l'Algérie contemporaine, l'indigène tient un rôle essentiel dans la constitution de la singularité algérienne. Tailliart insiste ainsi sur l'originalité de l'université d'Alger tributaire de l'enseignement du droit musulman[2]. Alazard quant à lui développe une réflexion à propos de l'orientalisme, caractère principal, selon lui, des œuvres qu'inspirerait l'Algérie[3]. L'historien de l'art y dénonce les « idées préconçues »[4] à propos de l'Algérie et célèbre l'action de Jonnart qui, créant la Villa Abd-el-Tif – « villa Médicis » de l'Algérie –[5], offrait l'opportunité à des artistes européens de se confronter à « l'étrange beauté » des « types physiques » de l'Algérie[6]. Alazard termine son article par une remarque curieuse à propos de l'émergence d'artistes indigènes :

> Depuis plusieurs années on voit se manifester des vocations qui révèlent souvent des dons d'une belle qualité. Dans le milieu musulman lui-même, il arrive que des peintres, tout en conservant les traditions ancestrales, subissent l'emprise de l'art européen ; nous pourrions citer tels paysagiste qui a donné une image originale de la Kabylie et de l'oasis de Marrakech, et tel autre qui a su donner une vie nouvelle à certains thèmes des miniaturistes orientaux. Il se crée ainsi un centre vivant, où se mêlent parfois des éléments venus d'Occident et ceux venus d'Orient. Il ne nous appartient pas d'écrire l'histoire de ce curieux mouvement artistique ; notre rôle est seulement d'en signaler l'intérêt.[7]

Pourquoi Alazard se refuse-t-il à un commentaire à propos de ce mouvement ? Est-ce parce qu'en tant que spécialiste de l'art européen – plus précisément italien –, il ne se sent pas la compétence pour se prononcer ? Est-ce pour ne pas froisser les commanditaires de l'ouvrage ? Quoiqu'il en soit, la conclusion finale ne saurait satisfaire les efforts des organisateurs du Centenaire en faveur de la marginalisation de « l'élément indigène », puisque, selon Alazard, la vertu première de l'Algérie dans le domaine de l'art est d'avoir permis à « l'exotisme [de

[1] Gsell, 1931, *op. cit*., p. 4
[2] Tailliart, 1931,*op. cit*., p. 371
[3] Alazard, 1931, *op. cit* p. 349
[4] *Ibid.*, p. 353
[5] *Ibid.*, p. 358
[6] *Ibid.*, p. 359
[7] *Ibid.*, p. 361

prendre] une place de plus en plus importante dans notre peinture »[1]. L'indigène est le truchement entre l'artiste métropolitain et l'environnement exotique, car « [l]es types africains attirent encore les peintres qui aiment les études de caractère »[2]. En somme, l'Algérie tient son caractère esthétique de la présence indigène.

b. Le « type algérien » est un indigène

À quoi attribuer l'attitude quelque peu contrariante de ces universitaires à l'égard de l'esprit du Centenaire ? Il pourrait être utile, tout d'abord, de mentionner que Tailliart, Marçais, Alazard et Esquer ne sont pas Algériens de naissance. Georges Marçais est né à Rennes[3], Garbiel Esquer est né dans l'Aude[4], Jean Alazard est né dans l'Aveyron[5] et Charles Tailliart à Reims[6]. Ensuite, il semble qu'ils aient été menés à Alger suivant des logiques académiques. Cela est attesté pour Esquer, qui débarque à Alger en 1909, à la suite de sa nomination aux fonctions d'Administrateur de la Bibliothèque nationale et d'Archiviste-bibliothécaire du Gouvernement général[7], et pour Georges Marçais, qui peut suivre son frère, William Marçais, à la faveur de son admission à l'École des Beaux-arts d'Alger[8]. Gsell, passé en Algérie, est de nouveau parisien depuis 1912[9]. Aussi, ces historiens ne semblent pas avoir de relation congénitale avec le milieu du colonat français d'Algérie et semblent connectés à la métropole où la plupart furent formés. D'une certaine manière, ils incarnent l'inscription de l'Algérie dans l'espace hexagonal, dans la mesure où la mobilité de ces savants suit des logiques qui ne sont pas différentes de celles de leurs collègues en poste dans d'autres régions de France ; ils ne font pas figure de fonctionnaires coloniaux.

---

[1] *Ibid.*, p. 361
[2] *Ibid.*, p. 362
[3] Alain Messaoudi, « Deux savants orientalistes dans l'Algérie coloniale : William et Georges Marçais », *in* Abderrahmane Bouchène *et al*., *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 282-286, p. 282.
[4] Fernand Braudel, « Gabriel Esquer (1876-1961) », in *Annales*, 18e année, n°3, 1963, pp. 604-608, p. 606
[5] Cf. Jean Alazard, *in* Data BNF, http://data.bnf.fr/13481667/jean_alazard/ (consulté le 15 octobre 2016)
[6] Cf. Charles Tailliart, *in* Data BNF, http://data.bnf.fr/12442923/charles_tailliart/ (consulté le 15 octobre 2016)
[7] Braudel, 1963, *op. cit*.,, p. 606
[8] Messaoudi, 2012, *op. cit*., p. 282.
[9] Michon, Etienne, « Éloge funèbre de M. Stéphane Gsell, membre de l'Académie », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. 76, n° 1, 1932, pp. 7-13, p. 8

Cependant, si ces universitaires ne font pas l'effort de soutenir le programme algérianiste, ils ne contestent pas pour autant le bien-fondé de la conquête. Chez Garbiel Esquer, la conquête d'Alger, sa légitimité douteuse, le caractère « médiocre » de « l'affaire », ne saurait masquer la « grandeur des conséquences »[1]. Georges Yver[2], quant à lui, reconnaît le caractère spoliateur de la colonisation[3], il insiste sur les « atténuations » apportée au code de l'indigénat[4] et sur « l'amélioration de la condition matérielle et morale des indigènes », résultat de la politique d'association – dont Yver semble vivement en faveur – en matière « d'assistance, de prévoyance et d'enseignement »[5]. En conclusion de l'ouvrage, Yver écrit que « [l]'œuvre accomplie n'en est pas moins immense ; elle atteste des aptitudes colonisatrice et la vitalité de la France ; elle lui assure, avec une notable augmentation de puissance un accroissement incontestable de son prestige dans le monde »[6]. Malgré les errements constatés, la France, porteuse de progrès technique, peut être pardonnée au titre de ses vaccins, de ses écoles, de ses technologies agricoles. Mais, certainement conscient des enjeux qui agitent les milieux coloniaux – « savoir qui l'emportera dans la définition du 'projet colonial', des intérêts économique ou des défenseurs de la 'politique indigène'»[7] – les universitaires d'Alger savent que la Commission du centenaire leur demande d'étendre la célébration du colonat plus loin que l'objectivité ne leur permettrait. Si, à leurs yeux, la présence française peut être justifiée par son œuvre de modernisation, il faut noter qu'à aucun moment les universitaires ne créditent l'élément européen d'une quelconque contribution à la « couleur locale ».

En 1937, dix ans après *l'Histoire de l'Algérie* et l'album de Duchêne, trois historiens du Centenaire, Marçais, Albertini et Yver, coécrivent avec Lespès un ouvrage intitulé *L'Afrique du Nord française dans l'histoire*. Cet ouvrage, illustré encore un fois par Roger Irrièra, s'intègre

---

[1] Gabriel Esquer, *La Prise d'Alger (1830)*, Alger, Afrique Latine, 1923, p. 466

[2] Cet ouvrage, co-écrit par Stéphane Gsell, Georges Marçais et Georges Yver couvre l'histoire de l'Algérie de la période antique à l'Algérie contemporaine (1927). Dans la mesure où Stéphane Gsell est spécialiste de l'antiquité, que Georges Marçais est spécialiste des arts Islamiques et de l'Algérie « pré-coloniale » et que Georges Yver est, quant à lui, contemporéaniste, on peut supposer sans risque qu'il est l'auteur principal de la section relative à l'Algérie française. Gsell, S., Marçais, G., Yver, G., *Histoire de l'Algérie*, Paris, Boivin et Cie., 1927

[3] *Ibid*., pp. 294-296

[4] *Ibid*., 1927, p. 305

[5] *Ibid*., 1927, p. 305

[6] *Ibid*., 1927, p. 322

[7] L'Estoile, 2001, *op. cit*., p. 407

dans une série *d'Histoires* des provinces de France[1]. Les illustrations pour la partie écrite par Yver, « L'Afrique du Nord française »[2], témoignent de la permanence du questionnement identitaire qui hante les algérianistes dans les années 1920 : comment construire une image de l'Algérie coloniale qui valorise l'européen tout en dépassant les seules dimensions techniques et scientifiques de la colonisation ? Sur 114 illustrations, 30 sont des représentations de personnages, d'édifices et installations ou de scènes incluant des éléments européens. Les illustrations restantes de cette partie sur « l'Algérie française », c'est-à-dire près des trois quarts, sont des desseins de personnages, d'architecture, de scène d'artisanat où de paysages ruraux et urbains « indigènes ». Six planches couleurs animent le propos de Yver représentant, dans l'ordre : des « Femmes juives »[3], des « habitations berbères » en Kabylie[4], la « Halte de la caravane »[5], les « Vielles coutumes », incluant des musiciens tunisiens[6], les « Femmes bédouines »[7] et la « Fête du nouvel an à Moulay-Idriss » – fête indigène[8]. En d'autres termes, ces planches en couleur, destinées précisément à donner une image vivante de l'Algérie, sont des représentations de population d'établissement précolonial : le « type algérien » est un indigène.

[1] Voir A. Albitreccia, *La Corse dans l'histoire*, Lyon, Paris, Archat, 1939. Il faut noter cependant que les éditions Archat semblent avoir interrompu cette série prématurément, puisque cet opus sur la Corse apparait être le dernier d'une collection de deux ouvrages.
[2] Yver, Georges, « L'Afrique du Nord française », in Albertini, E., Marçais, G., Yver, G., *L'Afrique du Nord française dans l'histoire*,Paris, Lyon, Archat, 1937, pp. 237-329
[3] *Ibid*, p. 240
[4] *Ibid*, p. 256
[5] *Ibid*., p. 272
[6] *Ibid*., p. 288
[7] *Ibid*., p. 304
[8] *Ibid.*, p. 320

IV. Une école francorientale ? Régionalisme et orientalisme chez les compositeurs européens d'Alger.

Nous avons vu que les sociétés de musique indigène algéroises fréquentent le milieu musical associatif européen assidument des années 1910 aux années 1930. En conséquence de ce côtoiement, nous l'avons vu, les formes de la musique indigène ont connu des mutations parfois significatives. L'influence est en fait réciproque pour des raisons relatives à la concurrence entre l'idée algérianiste de l'identité régionale et la conception héritée des années Jonnart qui placent l'ethnotype indigène au cœur de la définition de la « couleur locale ».

Dans le champ des arts graphiques, F. Pouillon évoque une génération « d'artistes du terroir », héritière des années Jonnart – « celle des 'Abd el-Tif' »[1] – « emportée par la débâcle » : « c'est jusqu'à la légitimité artistique d'une génération qui y a été engloutie », ajoute-t-il[2]. Ces pinceaux modernistes guidés par une inspiration locale, n'ont pas adhéré à la proposition algérianiste incarnée par Cagayous : préférant puiser dans les scènes indigènes pour exprimer le terroir, ils procèdent à un « aggiornamento de l'orientalisme »[3].

Les compositeurs sont face à une tension similaire : dans le cadre d'une recherche de la « couleur locale », certains des compositeurs les plus en vue de la scène algéroise s'intéressent directement à la musique indigène et côtoient ces intellectuels et universitaires qui remettent en cause la pertinence du projet algérianiste. Ce groupe de compositeurs va constituer une forme d'orientalisme proprement algérienne, caractérisé par des compositions de tradition européenne, qui se veulent le reflet de la « couleur locale », soit par le truchement de dispositifs musicaux orientalisant, soit même par l'emprunt de thèmes, voire même l'interprétation, sans déformation significative, du répertoire « arabe ».

---

[1] Pouillon, François, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, T. XXIX, 1990, pp. 209-224, p. 218
[2] *Ibid.*, p. 219
[3] *Ibid*, p. 218

1. L'exemple Saint-Saëns : le compositeur au contact de l'indigène

Au-delà de sa célébrité à l'échelle nationale, Saint-Saëns est solidement inscrit dans les sociabilités algéroises. Il est à la fois très populaire à Alger, où il séjourne régulièrement durant de longue périodes, et entretient des relations amicales avec Charles de Galland, son « ami inséparable »[1], maire d'Alger et père du compositeur Raoul de Galland. Plus généralement Saint-Saëns fréquente les acteurs des mondes musicaux indigène et européen de la ville. Au sein de ce dernier, le compositeur, « Algérien d'adoption »[2], est adulé[3], alors même qu'il renvoie l'image d'un créateur qu'inspire plutôt la part « orientale » de l'Algérie.

a. Saint-Saëns au contact de la musique indigène

À partir de 1871 et son *Désir d'Orient*, Camille Saint-Saëns se tourne vers les musiques extra-occidentales en quête d'idées mélodiques[4]. Cependant, on pourrait être tenté de suivre Michel Faure, qui questionne la sincérité des transferts opérés par Saint-Saëns : quel degré de déformation le compositeur applique-t-il à la musique « orientale » afin de la contraindre à l'univers harmonique européen ? Saint-Saëns effectue son premier voyage en Algérie en 1873, à l'âge de 38 ans – il est atteint de phtisie et est contraint à trouver des climats propices où passer l'hiver[5]. Dès ce premier séjour, Saint-Saëns se rend à la Casbah[6], mais pour M. Faure, « il se borne à rapporter de ses voyages quelques bariolages de sauvages »[7] :

---

[1] *Cf. supra,* p. 229
[2] Jann Pasler, « Saint-Saëns, 'Algerian by adoption' », in Jann Pasler (ed.), *Camille Saint-Saëns and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 173- 183, p. 179
[3] *Ibid*., p. 181-182
[4] Fauré, Michel, *Musique et société du Second empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985, p. 242
[5] Ickowicz, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003, p. 15
[6] Leroy, Émilie « L'Exotisme dans l'œuvre de Camille Saint-Saëns », *in* Ickowicz, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003, p. 52
[7] Fauré, Michel, *Musique et société du Second empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985, p. 243

> De nombreuses mesures de la Bacchanale de *Samson* sont l'écho de ses souvenirs. Echo infidèle, car les Arabes passaient alors pour diviser l'octave en dix-sept intervalles dissemblables : transposer leur musique équivalait donc à la trahir[1].

Il semblerait que Michel Faure se trompe dans cette affirmation. La musique « andalouse » ou « classique du Maghreb », se caractérise par un système modal diatonique. À la faveur des travaux de Salvador-Daniel et Christianowitsch, les « Arabes du Maghreb » passent alors pour utiliser des modes diatoniques, voire même hérités des modes enharmoniques grecs, selon Salvador-Daniel. À ce titre, il est utile de préciser que Saint-Saëns fut élève de l'école Niedermeyer, qui s'était fixé pour mission particulière la résurrection des genres sacrés anciens : le chant grégorien fonctionnant sur la base des modes antiques, les élèves de l'école étaient invité à explorer les possibilités modales au-delà des cadres du classicisme des XVIIe et XVIII siècles. Aussi, la proximité entre les modes antiques et « andalous » a certainement contribué à rendre la musique indigène d'Algérie particulièrement accessible et intéressante pour Saint-Saëns. C'est du moins ce qu'affirme Émilie Leroy :

> Avide de nouveauté, [Saint-Saëns] a pu trouver dans la musique orientale, et plus particulièrement dans la musique traditionnelle algérienne, une variété de modes dérivés des modes grecs antiques, ainsi qu'un sens du rythme qui se développe de plus en plus dans la musique classique occidentale.[2]

De fait, la ressemblance entre le passage de la *touchiat zidane* publiée dans le Répertoire de Yafil et le passage de la Danse bacchanale soulignés par Bachtarzi[3], est frappante, et on retrouver la méoldie dans l'enregistrement récent de la *touchiat* par Ahmed Serri[4]. On remarquera que l'emprunt de Saint-Saëns réduit le degré d'ornementation.

---

[1] Fauré, 1985, *op. cit*., pp. 242-243
[2] Émilie Leroy, « L'Exotisme dans l'œuvre de Camille Saint-Saëns », *in* Ickowicz, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue d'exposition], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003, p. 52
[3] Bachetarzi, 1968, *op. cit*., p. 23
[4] Ahmed Serri, *Majmou' âchâr wa âzjâl mousîqâ al-çan'a* (recueil des poèmes et vers de la musique çan'a) [45 disques compacts + livret], Ministère de la culture algérien/Newsound, 2011, disque 23, piste 1

Écouter piste 3 : Ahmed Serri, *Touchiat Zidane* : cf. 4min10].

Écouter piste 4 : Saint-Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, Acte III, Scène 2 : « Danse Bacchanale », 1877 : *cf.* 1min59s][1].

Il s'agit de la preuve que Saint-Saëns avait appuyésa composition sur des transcriptions personnelles – il semblerait que ce soit dans un café maure de la rue de la Lyre qu'il entend la *Touchiat zidane* au cours de son premier séjour[2,3] –, plutôt que sur la seule base de formules stéréotypées ou d'échelles reproduites dans des ouvrages généraux portant sur la musique arabe. On ne sera pas surpris donc que Saint-Saëns s'inscrive dans le courant d'opinion qui considère que l'étude et la compréhension des musiques « exotiques » est nécessaire au renouvellement de la musique européenne[4].

Saint-Saëns n'a jamais cessé de fréquenter les musiciens indigènes d'Alger et a poursuivi la pratique de la transcription jusqu'au tournant des années 1920. Ainsi, rappelons que Charles de Galland avait mis Saint-Saëns en contact avec Edmond Yafil, si bien que le compositeur avait un accès privilégié à la musique indigène. Le tenor et membre de la *Moutribia*, Mahieddine Bachtarzi rapporte ainsi ses rencontres avec le compositeur[5] :

> Il me faisait chanter nos chants folkloriques, «Sikas», «Mezmoums», «Zidanes», et il les transcrivait. On sait qu'il a adapté de nos chants dans ses œuvres, La Bacchanale de «Samson et Dalila» reproduit le 4eme passage de la «Touchiat Zidane» notée par Yafil.

[1] Camille Saint-Saëns (comp.), Max Schönherr (dir.), Wiener Festwochen Orchester (int.), *Saomson et Dalila, op. 47, Acte III, scène 2*, Club des amateurs du disque, CAM 96/CAD5045, 1957
[2] Leroy, 2003, op. cit., p. 52
[3] Notons que Saint-Saëns n'a pas pu « reproduire » la touchiat *zidane* à partir de la transcription de Yafil, comme semble le laisser entendre Bachtarzi, puisque *Samson et Dalila*, créé en 1877, précède la transcription de Yafil de près de trente ans.
[4] Leroy, 2003, *op. cit.*, p. 53
[5] *Cf. supra*, p. 229

> Un jour, très surpris de m'entendre chanter le mode «mezmoum», qui est le seul mode majeur de la musique arabe, il me fit répéter pour le transcrire. Le malheur, c'est que ce chant, tout comme le «flamenco» espagnol, est un peu laissé à la fantaisie du chanteur qui brode sur un accord tenu en bourdon par une guitare ou un piano. Si bien que plus Saint-Saëns me le faisait répéter, plus il y trouvait de notes différentes, et le pauvre grand Maître n'en sortait pas ! Tout cela se passait d'ailleurs dans une aimable bonne humeur. Sa noble barbe blanche s'élargissait toujours sur un sourire.[1]

« L'orientalisme » de Saint-Saëns respecte, à ce titre, les exigences d'authenticité posé par les ethno-musicographes du tournant du XXe siècle. Saint-Saëns partage une démarche commune à plusieurs compositeurs, selon laquelle il y a une relation entre connaissance et création quand il s'agit d'exotisme musical. Il affirme ainsi, en 1913, que « [l]e goût de l'art ancien, de l'art exotique, son des goûts d'érudit et de raffiné »[2], ce qui fera dire à Didier Francfort que, contrairement aux affirmations de M. Faure, « l'orientalisme de Saint-Saëns n'a pourtant rien de la pacotille dans l'andante de son cinquième Concerto pour piano et orchestre (*opus* 103) dit « l'Égyptien ». Saint-Saëns y respecte plus l'authenticité d'une tradition que dans les œuvres dans lesquelles il reprend des thèmes breton ou italiens »[3].

b. Le milieu musical européen d'Alger face à l'exemple de Saint-Saëns

Le compositeur, « Algérien d'adoption », va exercer une influence considérable sur la scène algéroise, à commencer par Raoul de Galland, que Saint-Saëns prend sous son aile : « C'est sous les auspices et le parrainage de M. Camille Saint-Saëns, que Raoul de Galland fit, à Paris, ses études pour la composition musicales avec deux grands maîtres : le regretté Georges Marty […] et Henry Maréchal »[4]. La proximité de Raoul de Galland et de Saint-Saëns s'incarne d'ailleurs explicitement dans une dédicace que le jeune compositeur adresse à son « parrain » au dos d'une photographie :

---

[1]Bachetarzi, 1968, *op. cit*., p. 23
[2] Cité dans Francfort, 2004, *op. cit*., p. 161
[3] Cité dans Francfort, 2004, *op. cit*., p. 161
[4] « Notices Biologiques », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 9e année (nouvelle série), n°19, 1er mars 1912, n.p.

Illustration n°18 : Georges Villa, *M. Camille Saint-Saëns va, en Orient, puiser des inspirations*, n.d. (c. 1908-c.1921)
Dieppe, Château-Musée de Dieppe

Illustration n°19 : Raoul de Galland tenant la partition de Déjanire (1911)
Source : Dieppe, Château-Musée de Dieppe

> Au maître Saint-Saëns hommage respectueux et affectueux de son dévoué,
>
> Raoul de Galland. Alger 14-4-11
>
> [Au dos] Avec sous les yeux, du moins, dans les mains l'air d'Iole.
>
> Votre « vieux moutard », Raoul de Galland[1]

Raoul de Galland n'a d'ailleurs aucun doute que la popularité et l'influence de son « parrain » touche l'ensemble de la société algéroise :

> Sa présence au milieu de nous aura donc une importance capitale, c'est-à-dire une influence énorme sur l'évolution artistique à Alger, dont j'entretiens ici-même le lecteur. Sa présence stimulera les masses, notre orchestre déjà si vaillant, son chef distingué, M. Stevens, et les chœurs, et c'est ainsi que les vedettes venant en droite ligne de l'Opéra et de l'Opéra-Comique pour ces grandes créations, se complairont immédiatement dans cette atmosphère inhérente à leur talent.[2]

De fait Saint-Saëns est partie prenante des sociabilités et événements musicaux d'Alger. En décembre 1911, il inaugure le célèbre orgue de la Villa Georges, sculpté et peint de motifs « orientaux » et situé dans la demeure d'architecture néo-mauresque de Georges Weddel[3]. Dans cette villa Saint-Saëns participera ou assistera à de nombreux concerts. Ce sera l'occasion de rencontrer Paul Viardot compositeur et violoniste célèbre de la scène algéroise[4].

Jusqu'en 1921, année de sa mort, Saint-Saëns participe à la vie musicale algéroise : il dirige ou assiste à des répétitions[5], joue l'orgue au mariage de la fille de son ami Charles de

---

[1] Photographie de Raoul de Galland tenant la partition de Déjanire, 1911, Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.

[2] Raoul de Galland,, « Saint-Saëns à Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année (nouvelle série), n°3, 1er novembre 1910, n.p.

[3] Ickowicz, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue d'exposition], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003, p. 38

[4] *Ibid.*, p., p. 37

[5] *Ibid.*, p. 83

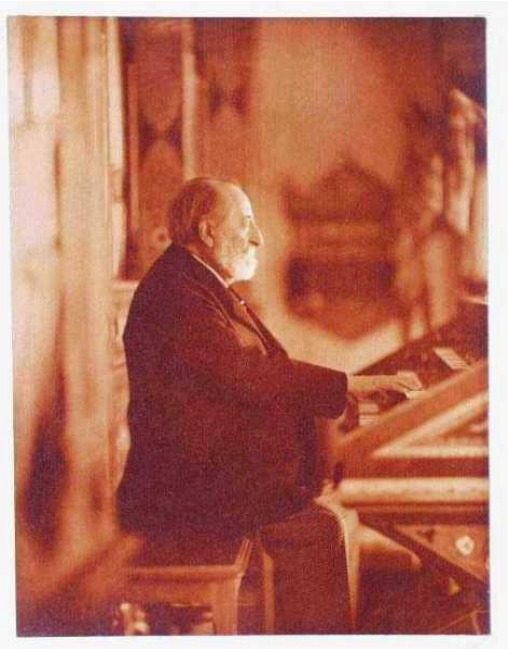


Image 3.4 - Weddel, A., *Camille Saint-Saëns au clavier de l'orgue de la villa Georges, à Mustapha*, (c. 1911)
Dieppe, Château-musée de Dieppe

Illustration n°21 : M. Eck, *Répétition chez M. Llorca, Alger*, 1921

Dieppe, Château-musée de Dieppe

Galland, Vassilia de Galland[1], se produit en concert à la Société des Beaux-Arts qui donne un banquet en son honneur le 16 décembre 1920[2].

Cependant, aux yeux de Saint-Saëns, cette facette européenne ne constitue pas la substance d'Alger, qui, selon les mots du compositeur, est « orientale ». À ce titre, Saint-Saëns salut le style néo-mauresque qui émerge dans les années Jonnart :

> Depuis le temps où j'esquissais à Saint-Eugène le 3e acte de Samson, – il y aura bientôt quarante ans, – Alger a bien changé ; ce n'est plus l'Alger de la *Suite algérienne* ; on aurait pu en faire les plus délicieuse des villes orientales, tout en la rendant habitable aux Européens : on ne l'a pas voulu. On a détruit les parcs, les palais arabes ; et d'affreuses bastilles ont surgi partout, substituant à l'art musulman une désolante barbarie, alors qu'on s'imaginait porter la civilisation chez les Barbares […] Maintenant une heureuse réaction s'opère : de belles constructions s'élèvent ; on revient même, dans les villas élégantes, au style arabe si riche et pittoresque.[3]

Saint-Saëns rappelle ici que la « couleur locale » algéroise est attribuable à l'élément indigène, dont on se doit d'assurer la permanence : Alger est ontologiquement arabe. Saint-Saëns, qui est brandi par le milieu musical algérois avec fierté comme une « Algérien d'adoption », établit en fait l'appropriation de la substance orientale du pays comme condition d'un art musical authentiquement algérien. En 1949, Raoul de Galland et Léo Louis Barbès s'associeront pour publier un article intitulé « Camille Saint-Saëns Algérien » dans les *Documents algériens*, témoignant de la popularité persistante du compositeur dans les milieux musicaux. Dans cet article, les auteurs reviennent sur le goût du compositeur français pour la musique jouée dans les cafés maures[4], et il semble clair pour ces figures de proue du milieu des compositeurs algérois, que, sur le plan artistique, Saint-Saëns a trouvé son inspiration algérienne auprès des indigènes. Saint-Saëns invite ces compositeurs « du terroir » à embrasser la part –

---

[1] *Ibid.*, p. 45
[2] *Ibid.*, p. 43
[3] Camille Saint-Saëns cité dans *Ibid.*, p. 37
[4] Louis Léo Barbès, Raoul de Galland, « Camille Saint-Saëns algérien », *Documents algériens : synthèse de l'activité algérienne*, 1er janvier 1949 – 31 décembre 1949, pp. 191-195, p.192. D'abord paru dans *Documents algériens : série culturelle*, n°42, 20 décembre 1949, n.p.

l'essence – orientale de l'Algérie, démontrant que cela n'empêche pas, par ailleurs, d'être un digne représentant du « génie de [la] race » française.

2. Les compositeurs orientalistes algérois de l'entre-deux-guerres

Le milieu des compositeurs européens d'Alger s'étoffe dans les années 1920. Les artistes de ce milieu se connaissent et s'accordent suffisamment pour mettre sur pied des co-productions[1]. Aux côtés de Raoul de Galland, on trouve ainsi les noms de Léo-Louis Barbès, Mathilde Martinon, José Weber, Paul Viardot, Franck Turner, Charles Simian, André Leroux, Camille Kunc[2], ainsi que Marcel Gillot et Fernand Masson[3]. Il faut ajouter à ces noms celui du compositeur d'origine oranaise, Maurice Perez[4]. Réunis pour la plupart au sein de la section musicale de la Société des artistes algériens et orientalistes[5], ces compositeurs sont au contact des artistes algériens qui, « tout en suivant les inflexions de l'art en métropole, se vouèrent à la peinture du folklore local » [6]. Les musiciens aussi regardent du côté de la métropole, tout autant qu'ils fréquentent ces intellectuels de leur pays qui s'interrogent sur l'essence du terroir algérien.

a. Connexions parisiennes et appropriations des réflexions au sujet des musiques populaires

Les compositeurs algériens de formation académique font un passage systématique par l'Europe – le Conservatoire de Paris en particulier – dans le cadre de leur formation musicale

[1] « Récital de Marthe Luccioni », *L'Écho d'Alger,* 21e année, n°8226, 17 avril 1931, p. 3 ; « Concert de Berthe Erza », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8528, 13 février 1933, p. 5 ; Leur activité musicale est d'ailleurs reconnue à l'échelle algérienne, comme en atteste un concert donné à Oran : « La musique vivante », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8520, 5 février 1933, pp. 8-9

[2] « Arts et Lettres », *Notre rive*, troisième année, avril-mai 1929, p. 89

[3] [Société des artistes algériens et orientalistes (éd.)], *Société des artistes algériens et orientalistes : XXIXe salon* [catalogue d'exposition], Alger, Jourdan /Carbonel, 1928, p.49

[4] « Le concours musical de l'Association amicale des artistes africains », Écho d'Alger, 19e année, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5

[5] [Société des artistes algériens et orientalistes (éd.)], 1928, *op. cit*., p.49

[6] Pouillon, 1990, *op. cit*., p. 218

supérieure, pour laquelle l'Algérie n'offre pas d'institution[1]. Ce séjour parisien, à l'époque où l'ethnographie musicale s'est imposée, met les compositeurs algériens en contact avec les usages métropolitains des musiques « populaires » et « exotiques ». Aussi, dès les années 1910, Raoul de Galland, compile des recueils de thèmes harmoniés : un recueil « d'airs populaires internationaux » et un recueil « d'airs arabes »[2]. À l'heure du centenaire, l'idée selon laquelle les « musiques populaires » servent à caractériser l'identité régionale circule en termes explicites au sein des milieux musicaux algérois. Ainsi, en 1929, le compositeur Paul Viardot, dans un article accordé au *Bulletin de la Fédération musicale de l'Afrique du Nord*, ne laisse aucun doute quant à l'adoption des termes de la discussion hexagonale au sein du monde musical algérois :

> La France, gaie, insouciante, heureuse de vivre et de se savoir le plus beau pays du monde, n'a guère fourni que des chansons, des refrains auxquels des Beckerlin et des Tiersot ont habilement adapté les accompagnements, mais le Français, musical en général mais peu musicien, n'a jamais ressenti le besoin de l'harmonie ; la mélodie seule lui suffit, que ce soient les nobles chants bretons ou les longues mélopées des laboureurs berrichons.[3]

Cet extrait révèle que Viardot a connaissance du sens de l'œuvre folkloriste métropolitaine, d'une part, et, d'autre part, partage une vision selon laquelle l'absence de l'harmonie ne doit pas induire un jugement de valeur. L'homophonie, rappelons-le, est une des caractéristiques réputées de la musique arabe[4]. Or, selon Viardot, elle est également propre au génie musical de la France. Il poursuit par l'expression de l'inquiétude que les folkloristes partagent unanimement :

---

[1] L'information nous est fournie par la *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, pour De Galland, passé au conservatoire dans les années 1900 : « Raoul de Galland », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, neuvième année (nouvelle série), n° 19, 1er mars 1912, n.p. ; *L'Écho d'Alger* mentionne le passage de Maurice Perez dans la classe de Jean Gallon, au conservatoire du Paris à l'issue de la guerre : « Le concours musical de l'Association amicale des artistes africains », Écho d'Alger, A19, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5

[2] « Raoul de Galland », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, neuvième année (nouvelle série), n° 19, 1er mars 1912, n.p.

[3] Paul Viardot, « l'Art musical populaire », *Bulletin de la fédération musicale de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°6, mars 1929, pp. 41-42, p. 42

[4] *Cf. supra*, p. 241

> Le vrai chant populaire tend à disparaître chez nous de plus en plus. Les provinces perdent leur saveur particulière, leurs coutumes, leurs costumes ; les trains, les autos, les gramophones ont tué la couleur locale, tout est unifié.[1]

Le statut de créateur de Viardot – il est compositeur –, ainsi que d'interprète de musique académique, ne l'empêche pas de s'inquiéter de la disparition des manifestations authentiques de l'âme des provinces. En cela il fait écho au projet Jonnart, tel qu'exprimé par Arsène Alexandre : l'Algérie de création passe par la préservation de la « saveur du terroir », c'est-à-dire l'authenticité des manifestations artistiques indigènes. D'ailleurs, Viardot finit par placer le Français du Centre, l'Écossais et l'Arabe à un même niveau :

> L'art populaire instrumental a joué un grand rôle chez les différents peuples, chaque pays eu son ou ses instruments : les Ecossais la cornemuse, la France du centre la vielle, celle du Midi le tambourin et le petit hautbois, l'Italie la mandoline, l'Espagne la guitare, la Russie la balalaika, le Tyrol la cithare, la Suisse le cor des Alpes, les nègres le tambour, les Arabes la musette, les Scandinaves la krog-harpe, la langleike, la hardangerfedel, tous instruments fabriqués par les paysans eux-mêmes.[2]

Cet article de Viardot a été reçu avec grand enthousiasme par l'*Écho musical* et atteste de la communicabilité de ces questionnements entre milieux savants et artistiques dans l'hexagone, comme en Algérie. D'ailleurs, l'invitation du compositeur originaire de la Moldavie roumaine, Georges Enescu, à siéger au Jury du concours musical de l'Association amicale des artistes africain, tenu à Oran en 1930[3], est un autre exemple de la pénétration sur le territoire algérien d'une approche de la création musicale dans laquelle le folklore nourrit l'esthétique moderniste : Enescu, qui s'inspire des genres régionaux, est célèbre pour avoir adopté l'absence d'harmonie comme principe de composition dans certaines de ses œuvres[4].

---

[1] Viardot, 1929, *op. cit.*, p. 42
[2] Viardot, 1929, *op.cit.*, p. 42
[3] « Le concours musical de l'Association amicale des artistes africains », Écho d'Alger, A19, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5
[4] Francfort, 2004, *op. cit.*, p. 221

b. Les compositeurs au contact des milieux intellectuels Algérois

De Galland et Simian occupent des fonctions importantes à Alger. On l'a vu dans le chapitre précédent, Raoul de Galland, fils du maire d'Alger émerge comme la figure de proue du milieu associatif musical algérois[1]. Quant à Charles Simian, en 1929, il est cité par *l'Écho d'Alger* en tant qu'adjoint du maire, délégué aux Beaux-Arts[2]. Le groupe de compositeurs cité plus haut fréquente par ailleurs le milieu intellectuel d'Alger animé par les membres de la faculté de Lettres. Ce côtoiement est rendu manifeste par la création de l'association des Amis de la musique, initiative menée de front par ce groupe de compositeurs et les figures intellectuelles majeures de la ville, en 1928[3]. Cette société qui a pour but de « développer le goût et la culture de la Musique »[4], est administrée par des universitaire de poids : Charles Tailliart, le recteur de l'université d'Alger, Georges Marçais, historien de l'art, folkloriste et membre fondateur du Cercle franco-musulman en 1944[5], Jean Alazard et Bousquet, professeurs à la faculté de Lettres, l'historien Garbiel Esquer : ainsi, les compositeurs d'Alger côtoient les « historiens du Centenaire ». Parmi les notables non universitaires, on compte le comte Charles de Polignac, qui assure la vice-présidence aux côtés de Raoul de Galland. En 1938, Barbès et Simian rejoignent de Galland à la tête de la société[6]. Le contact avec le milieu des « historien du Centenaire » est significatif dans la mesure où les interrogations à propos de l'identité historique de l'Algérie affectent les compositeurs taraudés par la question régionale. L'assimilation d'un discours à propos de la permanence d'une arabo-berberité ontologique du Maghreb ne manquera d'ailleurs pas de marquer les compositions algéroise de l'entre-deux-guerres : « l'aggiornamento de l'orientalisme » touche aussi la musique tandis que se développe une école qui emploie tantôt

[1] *Cf. supra*, p. 151
[2] « L'Union des sociétés musicales algériennes fête ses lauréats », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7315, 18 octobre 1929, p. 2
[3] Liste des membres du conseil d'administration de l'association Les amis de la musique en date du 14 juin 1928. AWA [1Z36/1469]
[4] Statuts de l'association Les amis de la musique en date du 14 juin 1928. AWA [1Z36/1469]
[5] Cette proximité est attestée par une invitation pour une conférence donnée par Georges Marçais, adressée à la préfecture datant du 22 novembre 1944. Il s'agissait de la conférence inaugurale d'un cycle des « manifestations culturelles » de la société. Une note de la préfecture datant du 14 octobre 1944 souligne la réouverture récente du Cercle. Anom [1K/2]
[6] Composition du conseil d'administration des Amis de la musique adressée à la préfecture d'Alger le 27 octobre 1938. Anom [1K/2]

des formules orientales stéréotypées, tantôt l'emprunt, voire même l'interprétation, sans transformation majeure, de pièces indigènes.

c. S'inspirer de la musique indigène pour créer des œuvres « couleur locale »

À l'observation des partitions publiées par ce groupe d'artistes particulièrement visible à l'époque du Centenaire, il est manifeste que les compositeurs algérois partagent une préoccupation concernant l'intégration de l'élément « oriental » de l'Algérie dans leur univers esthétique. Le traitement de thèmes « orientalistes », l'emploi des textes arabes, persans ou issus de la littérature indigène, l'usage dans le corps des compositions de dispositifs mélodiques rappelant les modes de la musique arabe, les emprunts de mélodies sur le modèle de la Danse bacchanale de Saint-Saëns, est un trait distinctif de ces compositeurs. Cette école a certainement été portée par l'engouement persistant du public français pour les œuvres orientalistes : « Paris de l'entre-deux-guerres vit en pleine vague d'exotisme »[1], dont témoigne le succès persistant des œuvres d'inspiration orientale de Florent Schmitt, « compositeur 'officiel' des années 1930 en France »[2]. Mais, il faut souligner, d'une part, que l'engouement du public, ne reflète pas entièrement les dynamiques de création : si – rappellons le à nouveau avec Manfred Kelkel – « il seraient […] absolument faux de prétendre que le début du siècle sonne l'heure du déclin de l'exotisme »[3], l'ensemble des œuvres cités par Kelkel, composées dans l'élan de l'avant garde parisienne du tournant du siècle, se tarissent à l'orée des années 1920. Aussi les compositions orientalistes des algérois du tournant des années 1930, aqcuièrent-elles un caractère particulier dans le champ du modernisme français. D'autre part, la dimension enigmatique de ces compositions est renforcée par la notion qui domine l'historiographie – nous l'avons-vu – selon laquelle le Centennaire serait l'heure du déploiement du latinisme dans sa pleine splendeur ; dans un climat qui serait caractérisé par une telle susceptibilité identitaire, la sollicitation explicite de

[1] Catherine Lorent, « L'Inspiration orientale dans la musique de Florent Schmitt. Contribution à l'étude de l'orientalisme en France. Vol. II », thèse d'habilitation en musicologie, sous la direction de Jean Mongredien, Université Paris IV-Sorbonne, 1996, p. 488
[2] *Ibid.*, p. 573
[3] Manfred Kelkel, « Albert Roussel et l'exositsme musical », Manfred Kelkel (éd.), *Albert Roussel. Musique et esthétique*, Paris, J.Vrin, 1987, pp. 71-83, p. 74

matériaux « oriental », mis à part à titre dépréciatif, semblerait exclue. À notre sens, il faut plutôt questionner très franchement les affirmations de Patrcia Lorcin, selon laquelle un mépris de l'islam persisterit de manière profuse chez les intellectuels et les écrivains du tournant des années 1930[1]. Au prisme de la musique une image contraire nous est donnée.

Ainsi, Léo Louis Barbès s'intéresse plus particulièrement à la transcription de chansons indigènes : soucieux de conserver la « vérité ethnique », il ne se sert pas moins des matériaux recueillis pour nourrir ses propres compositions[2]. Maurice Perez mettra en musique des poèmes arabes[3]. Avec *Chansons de Nirkis*[4] ou la trilogie *Au lever du soleil*, *Heure du thé* et *Fin du jour,*[5] Charles Simian, quant à lui, propose des œuvres d'inspiration moins située, mais certainement extra-européenne. Cette inspiration qui est paradoxalement à la fois exotique – la musique « orientale » – et domestique – une musique de leur terroir –, fonde la spécificité esthétique de ces compositeurs algériens d'ascendance européenne.

Le rôle de la musique indigène dans la construction de l'identité musicale régionale algérienne est d'ailleurs remarqué par les observateurs de la scène algéroise. Nous avons évoqué le commentaire de *l'Écho d'Alger* qui qualifiait la participation de la *Moutribia* à un concert européen de « divertissement bien couleur locale », en 1919[6]. On y voit l'émergence de l'indigène comme représentant du « type algérien », dynamique qui l'emporte plus généralement sur le projet algérianiste depuis les années 1910. Cependant, un pas supplémentaire et décisif est franchi quand l'héritage arabo-berbère est intériorisé par les créateurs européens comme élément de leur identité propre. Or, cette opération d'intériorisation de l'altérité orientale est crédible au-delà du seul milieu artistique, si l'on en croit la journaliste franco-musulman[e][7] de *l'Écho*

---

[1] Lorcin, 1995, *op. cit.*, p. 224

[2] Dans une note relative à des chansons berbères, Barbès écrit : « Le caractère principal des danses arabo-berbères étant la monotonie, les amateurs de vérité ethnique pourront considérer les morceaux suivants comme des mouvements perpétuels et les répéter, s'il leur plait, indéfiniment. » Léo-Louis Barbès, *Trois danses berbères pour piano*, Paris, Maurice Sénart, 1932, n.p.

[3] Maurice Perez, *Viens ! Poème de Mohamed Ould Cheikh*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1931

[4] Lucienne Jean-Darrouy, « Récital de Berthe Erza », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 28 février 1933, p. 5

[5] Simian , Charles, *Au lever du soleil, pour violon et piano* / *Heure du thé, pour violon et piano* / *Fin du jour, pour violon et piano*, Paris, A. Z. Mathot, 1924

[6] F.A., « Nouveau théâtre », *L'Écho d'Alger*, 8e année, n°2785, 9 novembre 1919, n.p.

[7] Claudine Guiard nous apprend que Lucienne Jean-Darrouy, journaliste féministe progressiste, menaient de front une lutte pour le droit des femmes européennes et musulmanes : « la femme musulmane, et plus largement la population musulmane, ne sont jamais oubliées » : Claudine Guiard, « Être féministe en contexte colonial dans l'Algérie des années 1930, *in Revue historique*, 2015/1, n°625, pp. 125-148, p. 141

d'Alger, Lucienne Jean-Darrouy. Celle-ci, décrivant les créations des compositeurs algérois, évoque « des œuvres régionales de bel accent et de forte sève »[1] :

> Des œuvres régionales de bel accent et de forte sève, comme celles de nos compositeurs algérois, méritent une interprète de grande classe. Nous en avons eu le sentiment en écoutant, dans la voix magnifique de Berthe Erza, les poèmes mis en musique par Maurice Perez, toujours fidèle à l'inspiration nord-africaine ; les quatrains d'Omar-Khayyam notés par Léo-Louis Barbès, et les chansons de Nirkis, si élégamment conçues par Ch. Simian. Deux premières auditions bénéficièrent de l'ample et profonde intelligence de cette voix riche : *Un chant de nomades (Djezira)*, de Léo-Louis Barbès, noté dans le sentiment du plein air et de l'abandon, et la *Légende arabe* que Raoul de Galland a illustré de précieuses harmonies pleines d'accent. [2]

Ainsi, le programme de ce concert est tout autant orientaliste qu'il est régionaliste. L'identité algéroise des compositeurs qui sont mis à l'honneur ici, se caractérise par l'inspiration arabe, ou plus généralement orientale, de leurs œuvres. En cela, dans le champ musical, « l'indigène » a gagné une victoire décisive sur le « colon » en matière de définition du « type algérien » et de la « couleur locale » de l'Algérie : à la faveur de la musique indigène, l'Algérie régionalisée devient une province musicale de la « plus grande France ». Il s'agit de voir, dans la partition, comment les compositeurs algérois de l'entre-deux-guerres ont procédé dans cet « aggiornamento » de l'orientalisme musical, destiné à exprimer la couleur locale francorientale.

3. Les formes de l'orientalisme musical algérois (I) : les effets de langage

Jean-Pierre Bartoli, qui évoque un « nouvel exotisme musical » émergeant à la faveur des œuvres de Félicien David[3], propose de séparer en deux catégories la manière par laquelle les compositeurs du XIXe expriment l'Orient dans leurs compositions. J.-P. Bartoli évoque d'une

[1] Jean-Darrouy, 1933, *op. cit.*, p. 5
[2] *Ibid.*, p. 5
[3] Jean-Pierre Bartoli, « L'Orientalisme dans la musique française du XIXe siècle. La ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de musicologie*, Vol. 51, 1997, pp. 137-170, p. 143

part « l'emprunt adapté », qui « résulte d'une collecte plus ou moins fidèle de matériaux mélodiques ou rythmiques effectivement entendus par le compositeur et restitué de façon évidemment et fatalement approximative dans le système scalaire occidental »[1]. D'autre part, J.-P. Bartoli parle de la « re-création pseudo-authentique », par laquelle les compositeurs emploient des dispositifs mélodiques, rythmiques, ou relatifs à l'usage des timbres, qui seront identifiés par les auditeurs comme étant « orientaux » : « il n'y a pas ici un emprunt mais une création à partir d'un certain nombre de signaux musicaux en général, issus de la technique de l'emprunt ». Au XIXe siècle, explique J.-P. Bartoli, de légères originalités modales, le recours à des motifs répétitifs, ou à certains types d'instruments – hautbois, flûtes… –, permettaient de communiquer l'idée d'Orient ; des mécanismes qui « peuvent aujourd'hui nous paraitre insuffisants »[2]. De fait, cette insuffisance des signaux employés par un Félicien David concerne très précisément la génération de compositeur qui nous intéresse, élèves de l'école française du début du XXe. L'Avant-garde du début du siècle a milité pour l'originalité modale et l'emploi de configurations instrumentales nouvelles – on peut penser à l'attaque acerbe d'Armande de Polignac contre les « crins-crins » de l'orchestre classique [3]– et à l'aube des années 1920 cette école moderniste est déjà solidement installée dans le paysage institutionnel[4]. Dès lors, « faire entendre » l'Orient à un auditoire habitué à diverse formes modales demanderait à employer des éléments de langage plus précis, qui ne pourraient être confondus avec une référence à la Grèce ou à la musique bretonne.

Jusqu'à aujourd'hui, le recours à la seconde augmentée, dont Jean-Pierre Bartoli dit qu'elle est devenue une sorte de « cliché 'facile' », est une manière sans ambigüité d'exprimer l'Orient : « les compositeurs de musique de film, en particulier depuis la grande époque hollywoodienne, le savent bien ; il suffit d'introduire avec ostentation dans une phrase mélodique parfaitement occidentale une ou plusieurs seconde augmentée pour aussitôt 'faire oriental' »[5]. Cette enchainement qui consiste à faire suivre une seconde augmentée à une seconde diminuée – ou vice-versa – est précisément le dispositif que les compositeurs algériens de tradition européenne emploient abondamment dans leurs œuvres. Dans un environnement moderniste où la pluralité des modes est largement acceptée dans les cadres académiques, elle ne suffit plus à

[1] Bartoli, *op. cit.*, 1997, p. 142
[2] Bartoli, *op. cit*., 1997, p. 143
[3] Armande de Polignac, « Le rythme », *Mercure Musical*, première année, n°2, 1er juin 1905, pp. 57-58, p. 58
[4] Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997, pp. 172-176
[5] Bartoli, *op. cit*., 1997, p. 143

exprimer l'exotisme. Aussi, l'emploi de la seconde augmentée devient une manière de situer une pièce en Orient, sans ambiguïté. Or, on constate que ces compositeurs « algériens et orientalistes » d'ascendance européenne emploient fréquemment la seconde augmentée dans des pièces qui célèbrent l'Algérie, reconnaissant ainsi la part orientale de leur terroir.

a. Maurice Perez

De l'ensemble des compositeurs mentionnés, Maurice Perez est le plus prolifique en matière de publications. Né à Mascara en 1897 ou 1898, Perez est reçu au conservatoire de Paris vers l'âge de vingt ans[1]. Il fréquente en particulier la classe du professeur d'harmonie Jean Gallon[2], dont Messiaen suivait également les cours[3]. Notons, à ce titre, que le séjour parisien de Perez l'aura mis face à cette génération de compositeurs, maintenant bien installés, qui constituèrent le mouvement d'avant-garde des années 1900-1910. Dès lors, on ne sera pas étonné par le caractère modal des compositions de Perez, reflet d'évolutions esthétiques solidement ancrées dans le paysage musical parisien à l'orée des années 1920.

On compte sept compositions déposées et conservées à la bibliothèque nationale de France. Si l'on en croit ce fond de partitions, le parolier de prédilection de Perez est le poète et orientaliste Franz Toussaint. Perez utilise des traductions des *Quatrains* du poète de langue persane, Omar Khayyam, effectuées par Toussaint – *Demain* (1927)[4], *Ivresse* (1928)[5], *Dix mélodies arabes* (1925)[6] –, ainsi que des poèmes originaux de l'auteur – *Chaïla* (1929)[7]. Le recours par Maurice Perez aux textes de Franz Toussaint attire notre attention sur ce dernier. À la fois écrivain et passionné de langues orientales, ses « traductions » sont souvent des adaptations, voire de pures créations. En cela, Sylvette Larzul qualifie Toussaint « d'adaptateur de littérature

[1] « Le Concours musical de l'association amicale des artistes africains », *Écho d'Alger*, 19e année, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5
[2] *Ibid*., p. 5
[3] Peter Hill, Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 18
[4] Maurice Perez (comp.), Toussaint, Franz (trad.), *Demain* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1927
[5] Maurice Perez (comp.), Toussaint, Franz (trad.), *Ivresse* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1928
[6] Maurice Perez (comp.), Toussaint, Franz (trad.), *Dix mélodies arabes. Poèmes extraits du « Jardin des Caresses »* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1925
[7] Maurice Perez (comp.), Toussaint, Franz (aut.), *Chaïla* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1929

orientale »[1]. À titre d'exemple emblématique, on peut citer le *Jardin des caresses*, collection de poèmes érotiques[2] d'abord parue en 1911[3], que Perez met en musique dans ses *Dix mélodies arabes*. Parmi les autres compositeurs ayant mis Toussaint en musique, on compte Armande de Polignac[4], que nous avons déjà évoquée comme participant du tournant moderniste et exotiste du début du siècle. Au regard des thèmes abordés par Perez et son goût visiblement prononcé pour les textes de Toussaint, on peut supposer que le compositeur partage la passion pour l'Orient de son poète de prédilection.

Perez collabore également avec l'écrivain Edmond Gojon, sur trois de ses compositions déposées : *Alger* (1932)[5], *O lumineuse orange* (1931)[6], *L'Orient* (1931)[7]. Enfin, avec *Viens !* (1931)[8], Perez démontre qu'il ne se contente pas d'interprétations européennes de l'Orient et de l'Algérie, puisqu'il met en musique les vers du poète musulman d'expression française, Mohamed Ould Cheikh, extraits de son recueil *Chant pour Yasmine*.

Au sein de la production de Perez largement portée vers les thèmes orientalistes, deux pièces retiennent notre attention, *Alger* et *O lumineuse orange*. Il s'agit d'hommages au pays d'origine de l'écrivain et du compositeur, l'Algérie, à travers l'éloge de la ville d'Alger et la célébration de ses fruits, l'orange et la grenade.

Alger

Un soir, de ton azur, Alger, me lasserai-je ?

Et de tant de couleurs attachées à tes jours,

Et de tout ce luisant et bondissant cortège

[1]Sylvette Larzul, « Toussaint, Franz », in Pouillon, François (éd), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Khartala, 2008, p. 937

[2] Selon Sylvette Larzul, les écrits de Toussaint reflètent l'image d'un orient « cultivant l'amour et les plaisirs bachiques ». Larzul, « Toussaint, Franz », 2008, *op. cit.*, p. 937

[3] *Ibid.*, p. 937

[4] *Ibid.*, p. 937

[5] Maurice Perez, (comp.), Edmond Gojon (aut.), *Alger* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1932

[6] Maurice Perez, (comp.), Edmond Gojon (aut.), *O lumineuse orange* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

[7] Maurice Perez, (comp.), Edmond Gojon (aut.), *L'Orient* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

[8] Maurice Perez (comp.), Mohamed Ould Cheikh, (aut.), *Viens !* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

Dont tes dauphins d'argent honorent mon retour ?

C'est toi, si bien assise adossée au ciel libre

D'où longtemps ta fierté brava l'orgueil latin,

Et le golfe enchanté comme une harpe vibre

Et le bleu Djurdjura cisèle le matin.

Tandis que je te vois éclatante et sereine

Apparaître aux confins du jour et de la nuit

En laissant ruisseler de tes doigts de sirène

Le trésor des poissons, du corail, et des fruits.

O lumineuse orange

O lumineuse orange, ô grenade allumée,

Beaux fruits de mon pays qui laissez à la fois la bouche parfumée, et les yeux éblouis,

Vous êtes si nourris de ce soleil que j'aime,

Et qui comble l'azur de ce ciel fortuné,

Que, vous pressant au bord du golfe où je suis né,

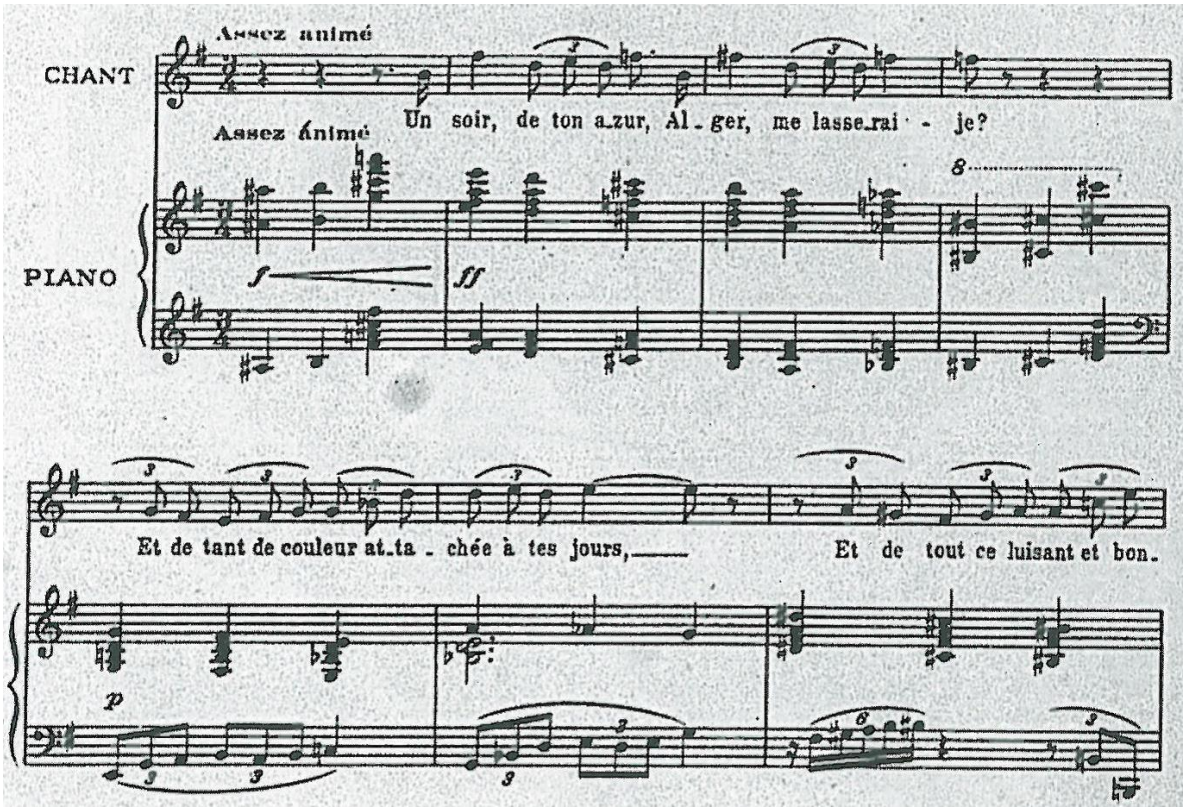
Je crois boire à longs traits sa lumière elle même.

On pourrait penser qu'en mettant en musique ces deux textes, le compositeur renoue avec une perspective algérianiste, marquée par le mythe de la latinité véhiculé par Louis Bertrand et l'effacement de l'indigène. Ce serait réduire la vision du compositeur à celle du parolier. Si, contrairement au cas de Saint-Saëns ou de Claude Debussy, nous ne possédons par d'un paratexte suffisamment explicite qui attesterait d'une pratique de l'emprunt, et si nous ne sommes pas en mesure d'établir si les *Dix mélodies arabes* sont des transcriptions[1], la partition révèle du moins que le compositeur est fidèle à son tropisme orientaliste : par l'emploi de

[1] Malheureusement, la partition des *Dix mélodies arabes* étant exclusivement consultable sur les postes informatiques internes de la BNF et leur reproduction s'élevant à un coût prohibitif, nous n'avons pas été en mesure de les traiter efficacement.

dispositifs modaux évocateurs, en particulier, la seconde augmentée, Perez exprime la part orientale de son pays. Ainsi, dans *Alger*, Perez ne restitue pas l'image d'une ville exclusivement européenne et propose plutôt une acception que l'on pourrait qualifier d'euro-orientale.

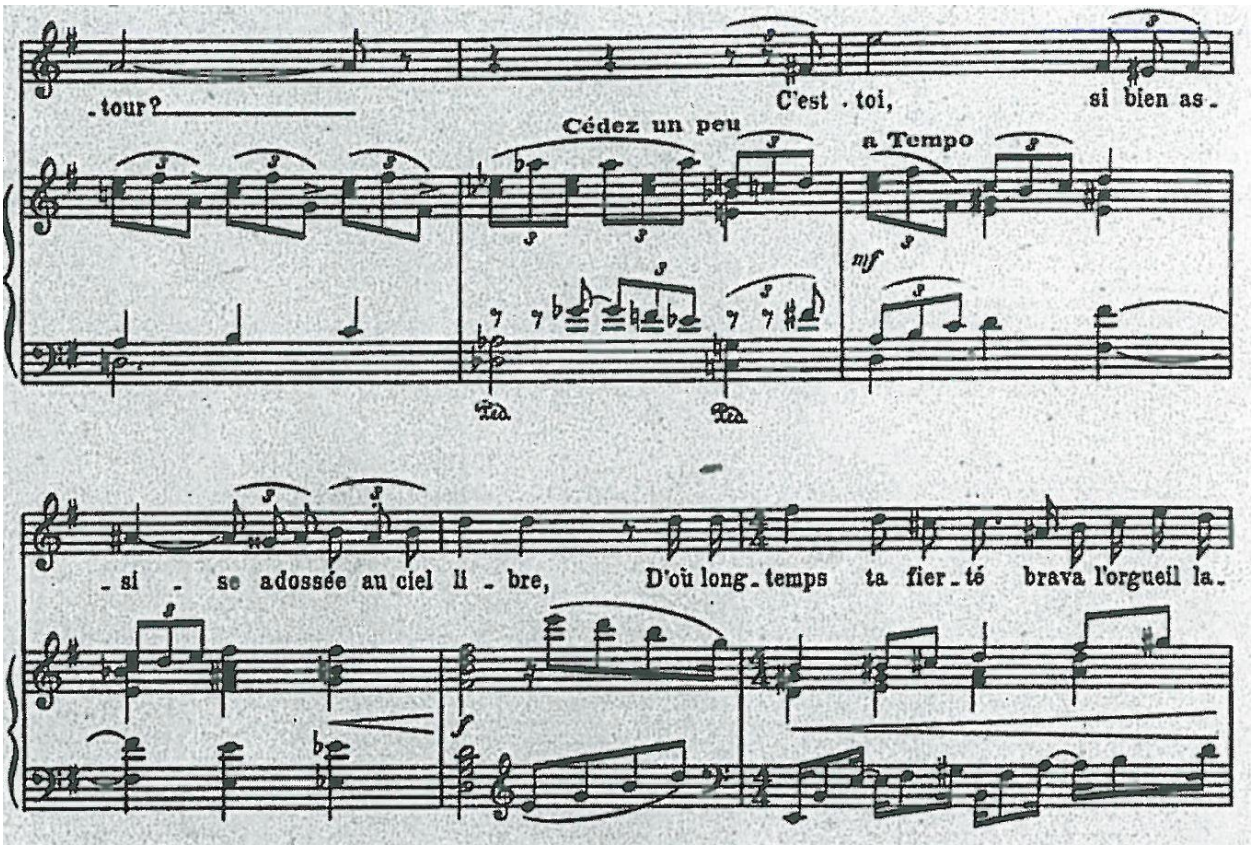
Les deux premières lignes mélodiques *d'Alger* sont déjà évocatrices, avec l'usage d'une seconde augmentée sur « tant de couleurs » :



Extrait de la partition d'*Alger* de Maurice Pérez (1832)

Perez, Maurice (musique), Gojon, Edmond (paroles), *Alger*, Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1932

Plus loin, quand le texte évoque le « ciel libre », un motif chromatique oriental est introduit de nouveau.



Extrait de la partition d'*Alger* de Maurice Pérez (1832)

Perez, Maurice (musique), Gojon, Edmond (paroles), *Alger*, Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1932

Ici, non seulement le compositeur propose une progression enchainant secondes diminuées et secondes augmentées, rappelant le mode chromatique oriental, mais il invite également le chanteur à infléchir le sol, vraisemblablement pour appuyer la couleur de la ligne, chose extrêmement rare dans un univers musical européen caractérisé par le tempérament égal. Aussi, quand le texte met en scène l'Alger sous le « ciel libre » et l'Alger latine, le compositeur l'agrémente de couleurs orientales, produisant une composition moderniste à la recherche d'hybridité dans les formes et dans le sens.

Ainsi, Perez utilise-t-il des éléments de langage pour infléchir le sens du texte : le caractère « libre » d'Alger, plutôt valorisant ici, est rendu tributaire de « l'élément indigène », par l'usage de la seconde augmenté. De même, la diversité des « couleurs » qui est célébrée par l'auteur est associée à la présence « arabe », par le compositeur : là encore, au moyen de l'emploi

de la seconde augmentée. Aussi dans *Alger*, Perez oriente la lecture du texte vers une vision pluraliste de son pays, rompant avec l'algérianisme de fanfare, ce qui est loin d'être anodin en cette période de célébration du Centenaire. On pourra noter que, loin d'être un progressiste marginal, Perez jouit d'un certain prestige. En 1930, âgé de 33 ans, il est primé à Oran, par un jury d'illustres compositeurs parisiens – Georges Enesco, Nadia Boulanger et Noël Gallon, frère cadet de l'ancien professeur d'harmonie du compositeur –, pour une œuvre intitulée *Algeria*[1].

b. José Weber

À côté de Perez, il faut citer José Weber, vivant à Alger dans l'entre-deux-guerres, mais Belge de naissance[2]. Weber est premier violoncelle de l'Opéra d'Alger[3], proche de de Galland, Simian et de la Société des artistes algériens et orientalistes[4]. Deux de ses compositions sont conservées au département de musique de la BNF : une *Sonate* pour violoncelle et piano (1930)[5], et une *Orientale* pour quatre violoncelles (1930)[6]. De la même manière que chez Barbès et Perez, le langage musical de Weber peut être qualifié de modal. Il peut ainsi ouvrir sa sonate sur une gamme par tons[7], ou utiliser le mode pentatonique dans son *Orientale*[8]. Les compositions de Weber lui vaudront le titre de « musicien d'atmosphère », accordé par Lucienne Jean-Darrouy, critique musicale de *l'Écho d'Alger*[9]. L'*Orientale*, sous titrée *Clair de lune arabe*, apparaît comme une opportunité de composer une pièce qui rappelle « l'impressionnisme » des *Estampes* et des *Images* de Claude Debussy[10]. Weber y emploie des motifs pentatoniques et des

[1] « Le Concours musical de l'association amicale des artistes africains », *Écho d'Alger*, 19e année, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5
[2] [SOCIETE DES ARTISTES ALGERIENS ET ORIENTALISTES (éd.)], Société des artistes algériens et orientalistes, *XXIXe Salon (catalogue*), Alger, Bastide Jourdan/ Jules Carbonel, 1928, p. 49
[3] Weber, José, *Orientale. Clair de lune arabe pour quatre violoncelles*, Paris, Maurice Senat, 1930, p.1
[4] Voir aussi : « Société des artistes algériens et orientalistes », *Écho d'Alger*, 15e année, n°5975, 17 février 1926, n.p.
[5] Weber, José, *Sonate pour violoncelle et piano* [musique noté], Paris, Maurice Sénart, 1930
[6] Weber, José, *Orientale. Clair de lune arabe pour quatre violoncelles* [musique notée], Paris, Maurice Sénart, 1930
[7] Weber, José, *Sonate pour violoncelle et piano*, *op. cit*., p. 1
[8] On remarquera la descente par triple-croche à la deuxième mesure. *Ibid.*, p. 1
[9] Lucienne Jean-Darrouy, « Récital Marthe Luccioni », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8226, 1932, p. 3
[10] Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 424

progressions chromatiques, et fait deux références subtiles au mode chromatique oriental, sous la forme de brèves descentes en cinq quadruples-croche[1]. Il situe ainsi son clair de lune arabe.

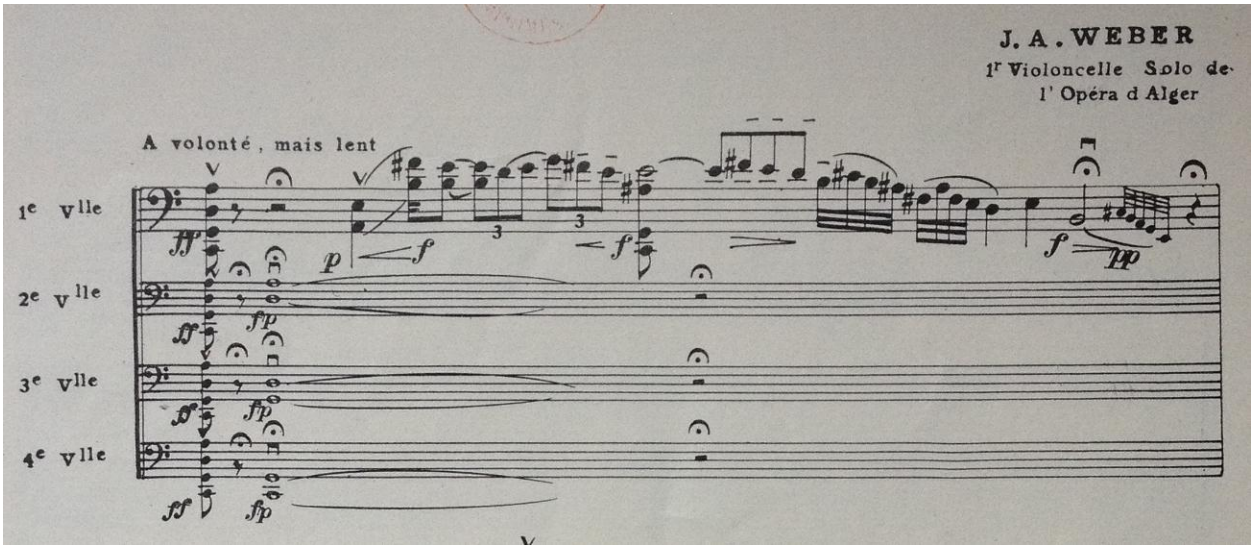


Image 3.8 - Extrait de la partition de l'*Orientale* de José Weber (1830)

Weber, José, *Orientale. Clair de lune arabe pour quatre violoncelles*, Paris, Maurice Sénart, 1930

Comme l'explique Michel Fleury, « l'évocation des 'pays loinains' n'a pas nécessairement recours à des tounures empruntées aux patrimoines de ces contéres »[2], et de fait, *l'Orientale* de Weber n'est que subtilement « orientale » : la seconde augmentée est employé avec parcimonie. Les deux occurrences du dispositif ornemental que nous avons évoqué permettent néanmoins de situer l'œuvre en Orient, sans ambiguïté, mais sans pour autant noyer dans la caricature les explorations chromatiques qui caractérisent cette pièce.

c. Raoul de Galland

[1] On retrouve ce motif dans la première mesure et sur la dernière portée de la sixième page.
[2] Michel Fleury, 1996, *op. cit*., p. 424

Nous avons évoqué les premières compositions de Raoul de Galland, en particulier ses thèmes arabes harmonisés[1]. Malheureusement, la partition de cette œuvre n'a pas pu être consultée, absente du dépôt légal. Il est impossible dès lors de savoir s'il s'agissait effectivement de transcriptions, de réinterprétations ou de simples fantaisies. On retrouve une unique partition de Raoul de Galland, datant de 1930 et intitulée *Alger*[2]. Il s'agit de la mise en musique d'un poème de H. Fille-Field dont le ton satisfait « l'esprit » du Centenaire :

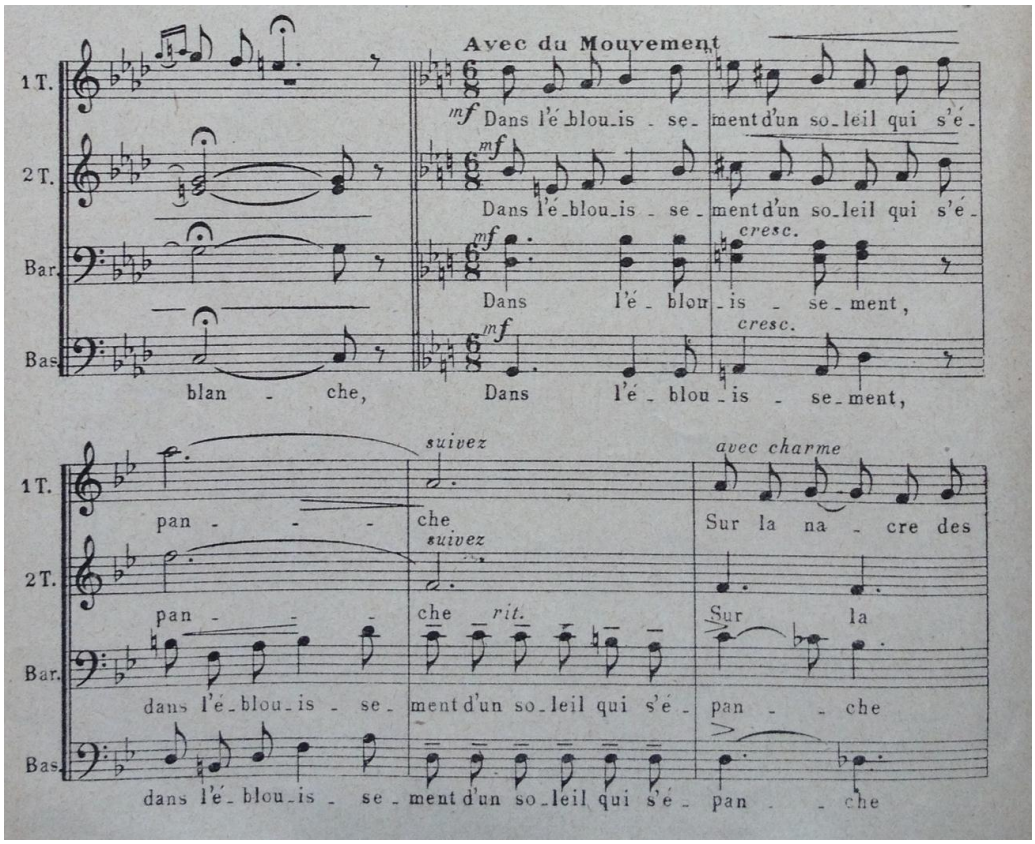
> Comme un faisceau de lys, brodé sur champ d'azur,
> Telle apparaît soudain, au loin Alger la blanche
> Dans l'éblouissement d'un soleil qui s'épanche
> Sur la nacre des flots reflétant un ciel pur !
> O sublime cité, qu'un banditisme obscur
> Courbait impunément sous sa lourde planche,
> La noble France fit, en un jour de revanche,
> De ton nid redouté l'asile le plus sûr !
> Ton destin s'accomplit alors dans la lumière
> Et tu devins bientôt la capitale altière
> D'un empire entre tous, favorisé des dieux
> Exaltons désormais cette victoire
> Dans l'union et la Paix des peuples studieux
> Pour immortaliser l'Hosanna de ta gloire ![3]

Ce texte de Fille-Field peut être assimilé à la pensée algérianiste : triomphalisme français et justification de la conquête de l'Algérie par une vision dépréciative de l'Alger précoloniale,

[1] « Notices Biologiques », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 9e année (nouvelle série), n°19, 1er mars 1912, n.p.
[2] Raoul de Galland (comp.), H Fille-Field (aut.), *Alger* [musique notée], Paris, Buffet Campon, 1931. La partition est déposée en 1931, mais elle fut écrite et crée en 1930, date à laquelle l'œuvre est primée par la Fédération musicale de France, tel que mentionné en première page de la partition.
[3] Raoul de Galland (musique), Fille-Field, H (paroles), *Alger* [musique notée], 1931, *op. cit.*, pp. 1-8

puisant dans le stéréotype d'un régime turque obscurantiste. La notion de « peuples studieux » semble renvoyer à l'immigration d'européens de diverses nationalités : ce « peuple neuf » célébrés pour son goût du labeur et son œuvre de valorisation agricole de l'Algérie. Un texte fidèle à « l'esprit du centenaire », donc, en ce qu'il loue la conquête et dans lequel l'indigène n'existe qu'à travers la notion de « banditisme obscur ».

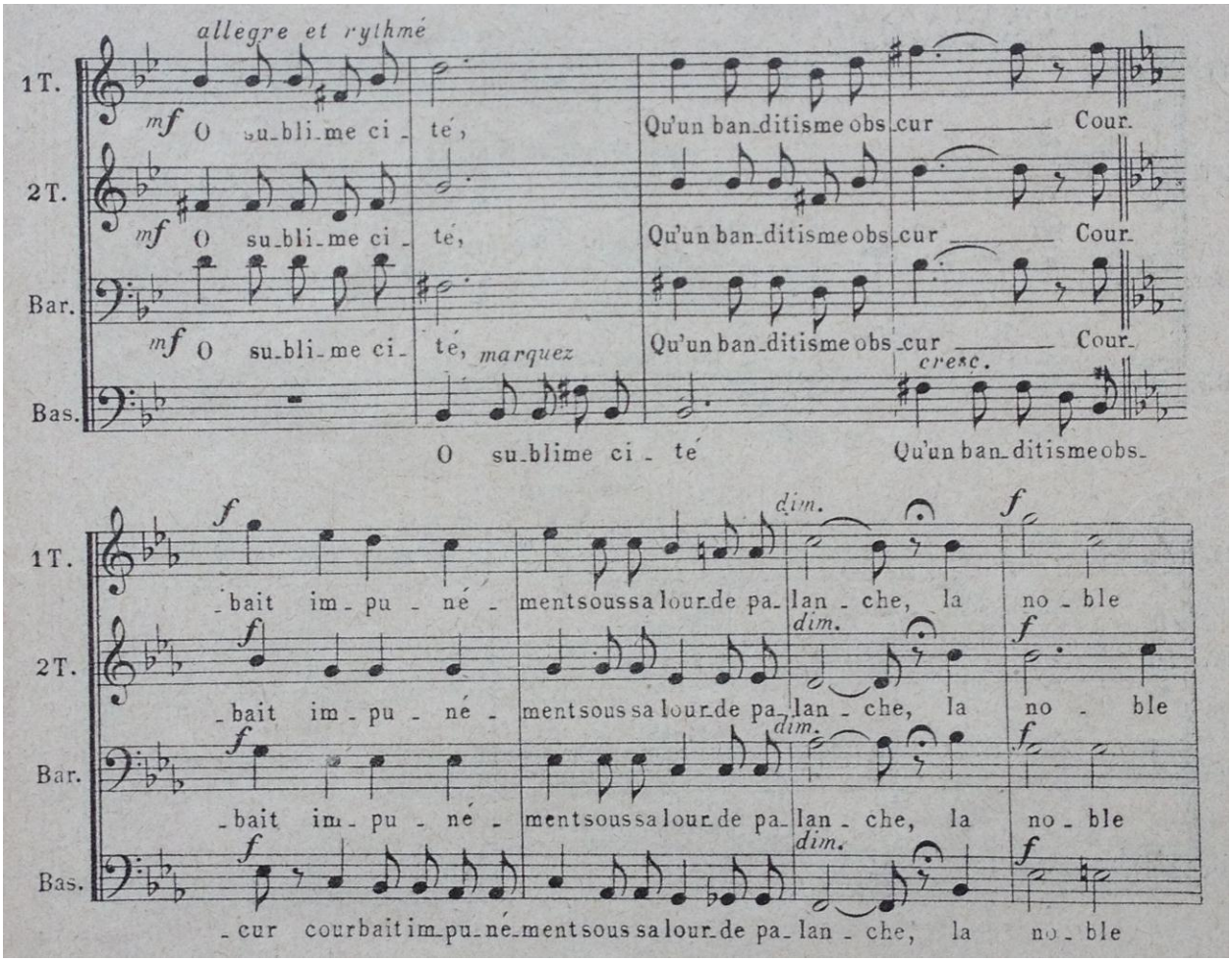
Pourtant, si là est l'esprit du texte, la partition de de Galland joue contre, pour ainsi dire. Comme l'*Alger* de Perez, ce quatuor de voix d'homme se caractérise par l'insertion de motifs « orientaux », placés en des endroits qui modifient considérablement le sens des paroles : la présence indigène, que le texte évacue ou ne mentionne qu'en des temres négatifs et relatifs au passé, est rétablie par l'usage de la seconde augemntée à quatre reprises, dont trois en des endroits où le texte célèbre le caractère lumineux et universel de la ville. D'abord, pour évoquer le soleil qui « s'épanche » sur Alger :



Extrait de la partition d'*Alger* de Raoul de Galland (1931)

Galland, Raoul (de) (musique), Fille-Field, H (paroles), *Alger*, Paris, Buffet Campon, 1931

Ensuite, de Galland colore le « banditisme obscur » d'un motif orientalisant ; une référence à la période « barbaresque ».



Extrait de la partition *d'Alger* de Raoul de Galland (1931)

Galland, Raoul (de) (musique), Fille-Field, H (paroles), *Alger*, Paris, Buffet Campon, 1931

Pourtant, à la suite de l'évocation de l'Alger française comme étant « l'asile le plus sûr », plusieurs mesures sont chantées « bouches fermées », *mezzo piano*, installant un ton introspectif. Or, de Galland décide de conclure ce passage méditatif par une montée qui culmine en une ornementation orientaliste.

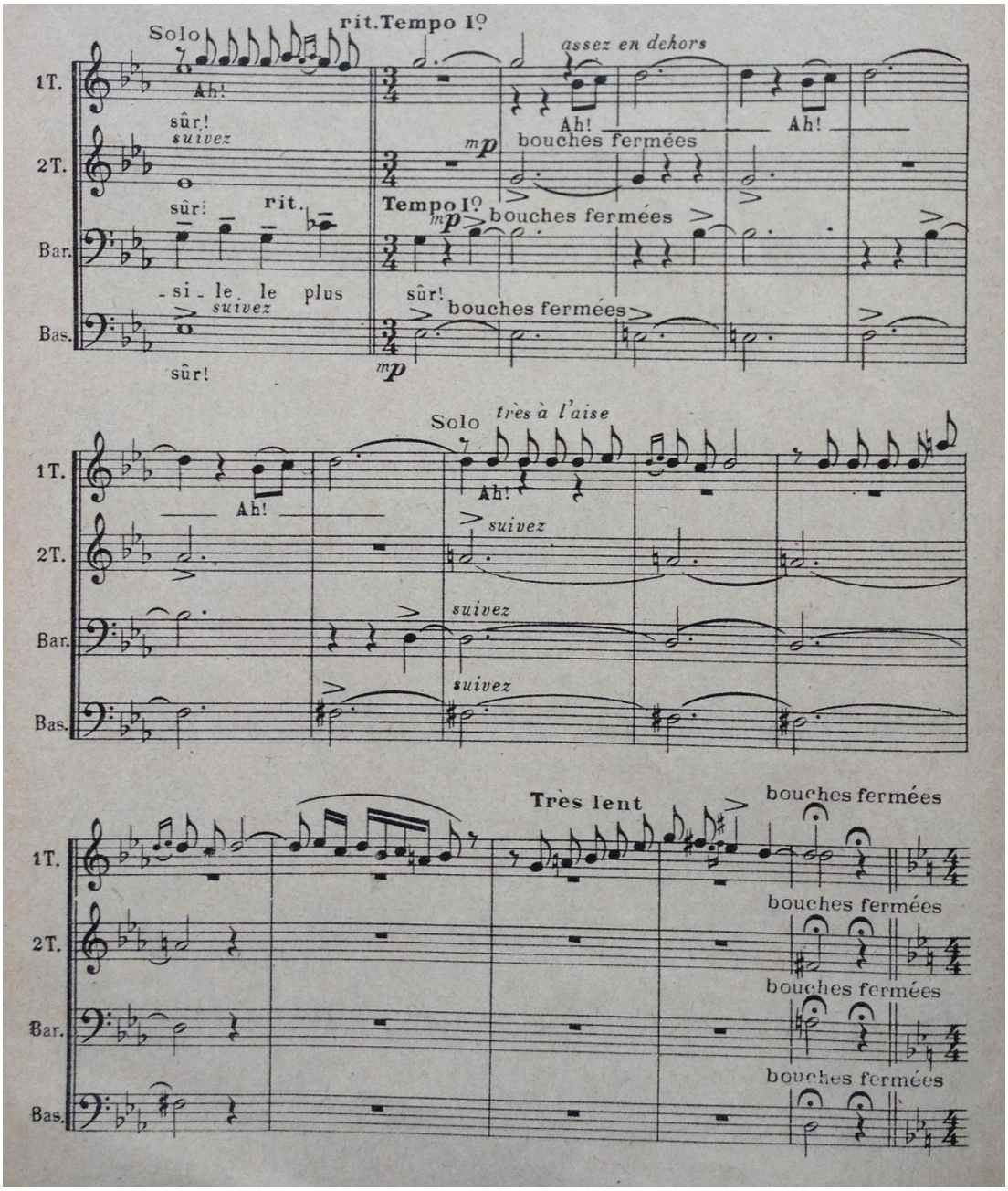
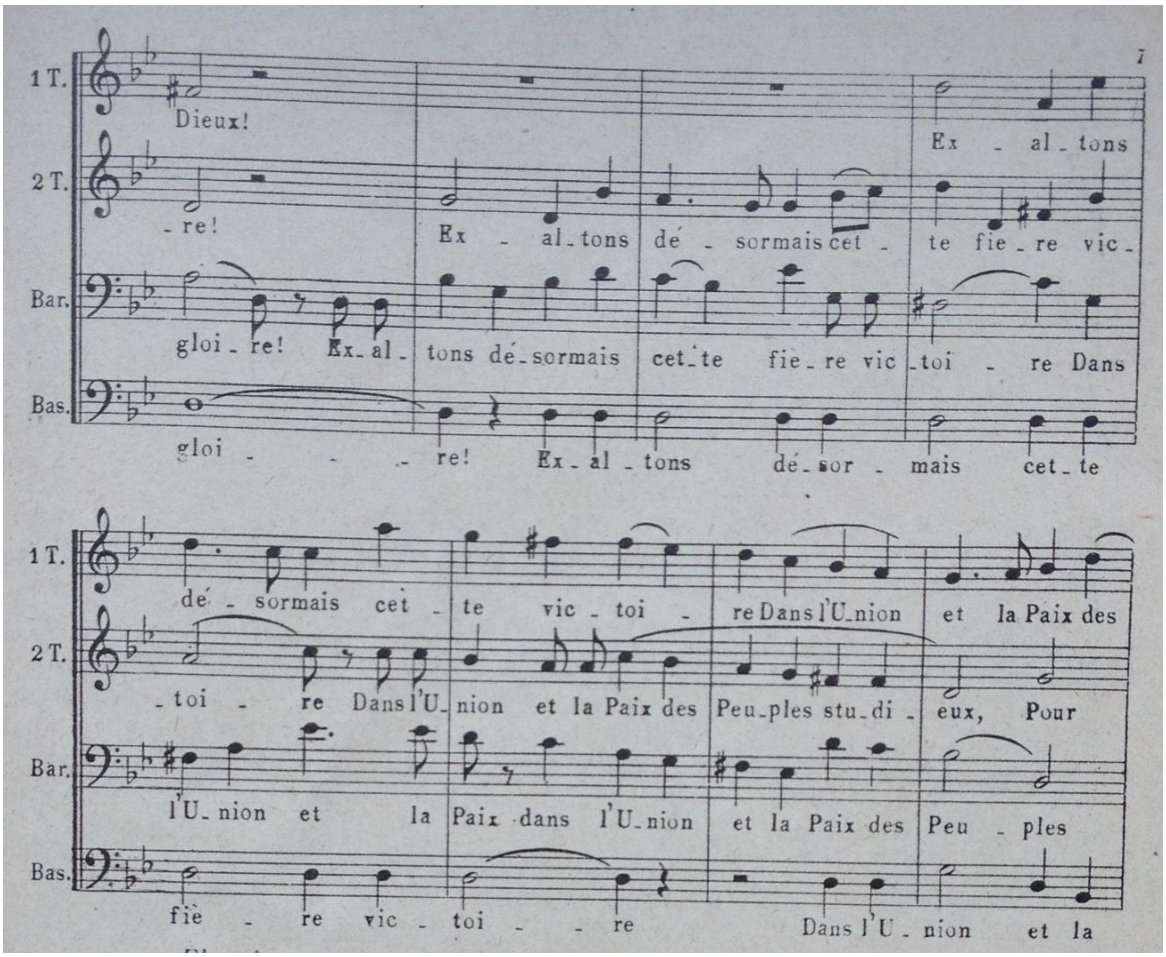


Image 3.11 – Extrait de la partition d'Alger de Raoul de Galland (1931)
Galland, Raoul (de) (musique), Fille-Field, H (paroles), *Alger*, Paris, Buffet Campon, 1931

Enfin, de Galland fait chanter « l'Union et la paix des peuples studieux » sur une descente chromatique orientale.



Extrait de la partition d'Alger de Raoul de Galland (1931)

Galland, Raoul (de) (musique), Fille-Field, H (paroles), *Alger*, Paris, Buffet Campon, 1931

Aussi, de Galland donne une couleur orientale à certains des passages les plus positifs de ce texte que l'on pensait, à la simple lecture, d'un européanisme sans concession. Tout comme *l'Alger*, de Perez, l'*Alger* de de Galland est, du point de vue de la partition, une œuvre de communion des européens et des indigènes.

4. Les formes de l'orientalisme musical algérois (II) : emprunter et interpréter des thèmes indigènes

À côté des compositeurs qui ont recours à des effets de langage musical orientalistes pour nourrir leurs compositions et, par extension, l'identité artistique de leur terroir, d'autres vont avoir recours à l'emprunt de lignes mélodiques – plutôt que la simple utilisation d'échelles exotiques –, préservant leur intégrité tout en les associant à des arrangements harmoniques et rythmiques. C'est une pratique encouragée par le milieu de la *Revue musicale* et du *Mercure musical*, dont Jules Rouanet[1] et Casimir Blanc[2] sont les relais algérois, et qui réunit musicographes et artistes d'avant-garde[3]. Les opinions des uns et des autres à propos des musiques extra-occidentales peuvent varier, maiscomme nous l'avons vu, chez des figures majeures comme Bourgaul-Ducoudray ou Debussy le recours aux expressions et aux motifs extra-européens qont envisagé comme une voie du renouvellement musical[4]. L'ami de Debussy, Victor Segalen, qui prêta sa plume au *Mercure musical*[5], résume ainsi ce que l'on pourrait qualifier de nouvelle pensée de l'exotisme :

> Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise. Il ne s'agira donc ni des Bonnetain, ni des Ajalbert, ni des programmes d'agence Cook, ni des voyageurs pressés et verbeux… Mais, par Hercule ! quel nauséabond déblaiement !
>
> Puis, dépouiller ensuite le mot exotisme de son acception seulement tropicale, seulement géographique. L'exotisme n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps.

[1] *Cf. supra*, p. 217
[2] Casimir Blanc, « Notes sur la musique exotique I : la musique au Maroc », Revue musicale, 5e année, n°19, 15 octobre 1905, pp. 469-470
[3] « Principaux collaborateurs », *Le Mercure musical*, Première année, n°8, 1er Septembre 1905, n.p.
[4] *Cf. supra*, Premier Chapitre/III
[5] Victor Segalen (*alias* Max-Anely), « Voix mortes : musiques maori », Revue de la S.I.M., 3e année, septembre 1907, pp. 1001-1027

> Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir l'autre.[1]

Ce que Segalen qualifie « d'exotisme comme une esthétique du Divers » revient à poser une condition au travail du compositeur « orientaliste » : il doit respecter, manifester de l'estime même, pour les formes musicales qui lui sont étrangères, plutôt que de les distordre et de les affubler de ses fantasmes ; il doit aimer leur étrangeté en ce qu'elle exprime de diversité. Cette position est proche, en réalité, de celle exprimée par Saint-Saëns[2]. Au fondement de cette nouvelle démarche il y a le contact et la connaissance du musicien étranger. À titre d'exemple, les *Quatre poèmes hindous* de Maurice Delage, créés en 1914, furent composés à la suite d'un voyage en Inde. Au cours de celui-ci, le compositeur avait écrit à la *Revue de la S.I.M.* – anciennement *Mercure musical* – afin de s'assurer de la qualité factuelle de ses observations :

> J'aurais voulu faire des études bien autrement complètes sur la musique des différents peuples Hindous, dont je commence à sentir le charme profond. […] N'ayant jamais lu quoi que ce soit sur l'Inde au point de vue plus particulièrement musical, j'ignore ce que l'on doit en savoir généralement, et charge amicalement votre pénétrante érudition d'apprécier ce qu'il peut y avoir d'intéressant dans mes notations.[3]

L'enjeu pour ces compositeurs est d'éviter « l'exotisme des Batignolles » en se prémunissant contre une mauvaise connaissance ou des manifestations inauthentiques des musiques dont on souhaite s'inspirer. Debussy se réjouit ainsi que son ami Segalen se soit « solidement documenté » sur la musique « hindoue »[4]. Le corollaire de cette nouvelle conception de l'emprunt est donc l'obligation d'authenticité, ce qui fait de la préservation des mœurs des peuples extra-européens un œuvre essentielle. Cette obsession pour l'authenticité,

---

[1] Victor Segalen, « Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers (notes) », in Bouillier, Henry (ed.), *Victor Segalen. Œuvres complètes I*. Paris, Laffont, 1995, pp. 745-781, p.749
[2] Francfort, 2004, *op. cit.*, p. 161
[3] Maurice Delage, « Lettre d'Inde », *Revue de la S.I.M.*, 8e année, n°6, 15 juin 1912, pp. 72-74, p. 74
[4] Claude Debussy, [Lettre de Claude Debussy à Victor Segalen du 7 avril 1907], *in* Bouillier, Henry (éd.), Victor Segalen. *Œuvres complètes I*, Paris, Laffont, 1995, pp. 622-623, p. 622

nous l'avons vu[1], se diffuse chez les ethnomusicographes de l'hexagone – comme Tiersot – et s'étend également à l'Algérie sous la plume de Jules Rouanet[2], ou d'Arsène Alexandre pour les arts graphiques et architecturaux[3], dans le cadre de la « politique culturelle » de Jonnart. Au sein du groupe de compositeurs de l'entre-deux-guerres qui nous intéresse ici, on retrouve cette démarche de fusion des traditions européenne et indigène, dans le respect de leurs formes respectives.

a. Léo-Louis Barbès

En 1932, en guise d'introduction à une partition reproduisant trois « danses berbères » harmonisées, Léo Louis Barbès insert une brève note.

> Le caractère principal des danses arabo-berbères étant la monotonie, les amateurs de vérité ethnique pourront considérer les morceaux suivants comme des mouvements perpétuels et les répéter s'il leur plait, indéfiniment.[4]

La recherche de « vérité ethnique » dans le cadre d'un travail de création fait écho à l'argument de Segalen. Il y a dans l'œuvre de fusion de Barbès un souci de connaissance et d'authenticité de la source d'inspiration. Le titre de cette partition et le souci d'expertise manifesté dans la note introductive ne sont pas sans rappeler les « danses » de Béla Bartók – *Deux danses roumaines pour piano* ; *Danses transylvaniennes* ; *Anciennes danses hongroises*, etc… –, et semble rapprocher le travail de Barbès des initiatives, nombreuses en Europe, de transcription-création à partir d'airs « traditionnels ». De fait Barbès traduira et commentera

[1] *Cf. supra,* premier chapitre : III
[2] Rouanet parle « d'obligation formelle de conserver aux pièces de notre *Répertoire* […] leur caractère propre, leur physionomie réelle ». Jules Rouanet et Edmond Yafil, *Répertoire de musique Arabe et Maure, n°1 : Noubet El Sultan* [musique notée], Ed. Yafil, 1904, n.p
[3] Alexandre, 1907, *op. cit*., p. 7
[4] Léo Louis Barbès, *Trois Danses berbères pour piano*, 1932, *op. cit*., n.p.

l'essai de Bartók sur la « musique populaire des Arabes »[1]. La publication est postérieure aux années 1930, mais elle informe la démarche de Barbès :

> Nous avons tenté la traduction de ces excellentes notes du compositeur Béla Bartók, folkloriste de l'Europe Centrale intéressé au folklore de l'Orient, surtout pour la curiosité qu'ont bien voulu en manifester un certain nombre d'admirateurs des travaux de Bartók, aussi bien que d'amateurs de musique arabe (bédouine) d'Afrique du Nord, musulmans ou européens.[2]

Barbès introduit sa traduction par cette mention de l'approche folkloriste de Bartók, et dans son commentaire, déploie sa propre expertise pour corriger les erreurs qu'aurait commises le compositeur Hongrois : des erreurs d'ordre linguistique – « nous observerons succinctement que l'essentiel de la connaissance de l'arabe lui a manqué »[3] – et musicologique – il s'est « laissé prendre » à la « question du quart de ton »[4] –, qui ne diminuent pas pour autant la « probité de savant » de Bartók[5].

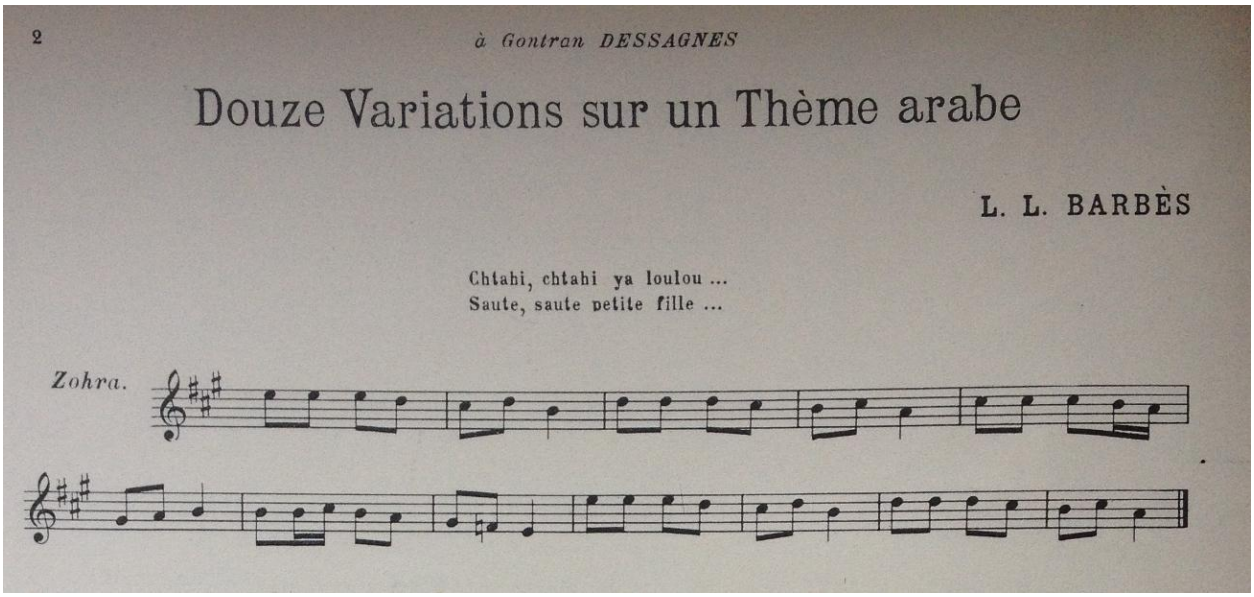
Le modèle du compositeur-folkloriste qu'incarne Bartók semble habiter Barbès dans les deux pièces publiées qui nous sont restées de ce dernier : les *Trois danses berbères* (1932)[6], déjà évoquées, auxquelles il faut ajouter les *Douze variations sur un thème arabe* (1931)[7]. Dans ces œuvres, Barbès s'appuie et exploite le fruit de ses observations et transcriptions, pour réaliser des compositions tirant leur originalité et leur algérianité de la fusion des musiques européenne et indigène.

Le thème arabe des *Douzes variations* de Barbès est un air intitulé *Chtahi, chtahi ya loulou* : « Danse, danse, loulou »[8], en arabe dialectal. Un air popularisé par Mohammed El

---

[1] Bartók, Béla (aut.), Léo Louis Barbès (éd., trad.), *Un essai de Bela Bartok : La musique populaire des Arabes de Biskra et de ses environs*, Alger, Typo-litho/J. Carbonel, 1961
[2] *Ibid.*, p. 301
[3] *Ibid.*, p. 331
[4] Barbès réitère l'affirmation du diatonisme des échelles du Maghreb algérien. *Ibid.*, p. 333
[5] *Ibid.*, p. 332
[6] Barbès, Léo Louis, *Trois danses berbères*, 1932, *op. cit.*
[7] Barbès, Léo Louis, *Douze variations su un thème arabe*, Paris, Maurice Sénart, 1931, p. 2
[8] Barbès traduit ainsi la phrase : « saute, saute, petite fille ».

Kamal, puis par Rachidh Ksentini[1], humoristes d'expression arabe de la scène algéroise, intégrés au milieu musical associatif indigène[2].



Extrait de la partition des Douze Variations sur un thème arabe de Léo Louis Barbès (1831)
Barbès, Léo Louis, *Douze variations su un thème arabe*, Paris, Maurice Sénart, 1931

À partir de cet emprunt, Barbès propose douze variations harmonisées, destinées aux pianistes de tradition européenne. La diversité des difficultés rythmiques et harmoniques donne à ces variations des airs d'exercices pianistiques. Il les dédie d'ailleurs au pianiste et pédagogue algérois, Gontran Dessagnes[3], qui deviendra directeur du conservatoire après la guerre[4].

[1] Dans cette chanson humoristique, El Kamal et Ksentini expriment leur scepticisme vis-à-vis des « temps actuels », soulignant les effets néfastes du progrès. « Bientôt, chante-t-il, la fourmi portera l'échelle et dansera avec les pompiers, les animaux apprendront à écrire et s'enverront des lettres, on produira plusieurs exemplaires, par jour, du burnous que l'on prenait une année à coudre » : A. et M.-E. Hachlef, 1993, *op. cit.* ,p. 271
[2] Voir, par exemple, le Gala oriental du 12 janvier 1934, réunissant la Moutribia, Lili Labassi, Sassi et la « troupe Soussan-Ksentini ». « Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 22e années, n°8560, 11 janvier 1934, p. 10
[3] Dessagnes est noté professeur suppléant du conservatoire en 1936. Il est à noter que les archives datant des années 1930 à 1936 ont disparu. Il est donc possible que Gontran Dessagne fut enseignant au conservatoire en 1931, quand Barbès lui dédie ses *Variations*, mais nous ne disposons pas des registres qui en attesteraient. « Registre général du conservatoire d'Alger, 1936-1937 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]
[4] « Registre des effectifs du conservatoire municipal d'Alger, 1949-1960 ». Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

Contrairement à la version enregistrée par El Kamel, le thème retranscrit par Barbès, en la majeur à la clef, comprend une altération accidentelle sur le fa à la huitième mesure[1]. Barbès écrit ainsi une descente sur le mode chromatique oriental : la, *sol#, fa, mi*. Barbès a-t-il recueilli cet air auprès d'un chanteur dont l'interprétation incluait cette diminution du sixième degré, ou a-t-il délibérément choisi d'altérer la version en mode majeur d'El Kamel ? Nous ne saurions apporter une réponse certaine à cette question, mais il reste que les *Douze variations* de Barbès répondent d'une double logique savante et créatrice : ethnomusicologique par le travail de collection et de transcription, et compositionnelle par l'œuvre d'harmonisation. La pièce satisfait également la représentation stéréotypée de la musique « orientale » grâce à l'altération du fa. Par ailleurs, pour ajouter à la dimension « couleur locale » de ces pièces, Barbès titre chaque variation d'un prénom féminin arabe.

Les *Trois danses berbères*, déposées en 1932, poussent plus loin le parti pris de Barbès. Au même titre que les *Douze variations sur un thème arabe*, le compositeur propose trois pièces, à la fois modernistes et qui se veulent inspirées d'airs authentiques. Dans cette restitution harmonisée de danses berbères, le compositeur encourage le pianiste à s'approcher des conditions d'interprétation qui seraient propres aux musiciens « arabo-berbères ». De tous les compositeurs que nous avons évoqués pour cette période, la démarche de Barbès peut-être considérée comme étant la plus affirmative d'une identité artistique algérienne ancrée dans la dualité. Plus que la distillation d'indices morphologiques au sein de la composition, Barbès appuie ses œuvres sur une réflexion ethnomusicologique exprimée dans le paratexte de ses pièces : le paragraphe introductif de ses trois danses Berbères et la citation introductive de ses *Douze variations* destinée à restituer le titre d'origine de l'air transcrit.

b. José Huertas

[1] Par « altération accidentelle » nous n'entendons pas « faite par accident », mais la comprenons dans sons sens solfégique c'est-à-dire une altération qui n'est pas inscrite à la clef.

José Huertas est un autre exemple de compositeurs faisant explicitement recours à l'emprunt. Huertas est oranais, mais ses partitions sont connues à Alger. *L'Écho d'Alger* annonce ainsi la parution de *Messeder Remel Maïa* :

> Sous ce titre, le compositeur oranais José Huertas, chez Sénart, une œuvre capitale, conçue suivant des principes nouveaux, inspirée du Messeder classique recueilli par le musicien virtuose si connu, M. E. N. Yafil, d'Alger, qui a pour titre « Meudeloun ». L'effet de cette œuvre à l'exécution est extrêmement impressionnant.
>
> Construite sur le mode arabe Remel Maïa, la symphonie module tour à tour dans les modes arabes Aarak et Zidane.
>
> Deux motifs classiques de la musique dite « andalouse » y sont exploités, ainsi qu'une large mélopée qui dépeint avec le finale l'Amour tel que le ressent l'arabe, passion exclusive et violente, mêlée d'une façon contrastante de mysticisme et de poésie, où l'on reconnaît la psychologie sensuelle et religieuse d'un peuple de civilisation raffinée, retrempé et rajeuni par la vie de nature.[1]

On n'a malheureusement pas retrouvé la partition du *messeder* de Huertas, mais l'on peut supposer qu'il fut composé dans le même esprit que son *Mouley Djérouène*, « construit sur le célèbre air 'Mouley Djerouène' et sur deux motifs de la collection 'Yafil' »[2]. L'emploi des transcriptions de Yafil démontre, au passage, que l'objectif de diffusion du répertoire « arabe » auprès des européens semble atteint. Il faut d'ailleurs se demander dans quelle mesure les européens se consacrent à l'interprétation du répertoire indigène tel quel, sans l'usage de la composition.

c. L'interprétation d'œuvres indigènes par les musiciens européens

À l'usage d'éléments de langage musical ou le recours à l'emprunt pour nourrir des compositions hybrides, s'ajoute une autre forme d'appropriation de l'identité esthétique

[1] « *Messeder Remel Maïa* », *L'Écho d'Alger*, 13e année, n°5408, 29 juillet 1924, n.p.
[2] José Huertas, *Mouley Djérouène. Le vrai fox-trot arabe*, Paris, Maurice Sénart, 1926, n. p.

indigène. Il s'agit de l'interprétation d'œuvres indigènes, sans acte de création, par des musiciens européens. En juillet 1933, la Société des concerts d'été et la *Moutribia* organisent un concert à l'occasion de la venue de la chanteuse tunisienne Dalila. *L'Écho d'Alger* annonce qu'à la suite de Marie Soussan, Ksentini, Lili Labassi et le chœur de la *Moutribia*, « [l]'orchestre de l'Opéra, sous la direction de son chef M.[Georges] Riva, exécutera les meilleurs pages de la musique andalouse »[1]. C'est un événement significatif : l'Association des concerts d'été, fondée par Riva en 1922[2], a pour objet « l'exécution des œuvres les plus marquantes de la musique instrumentale et vocale » et « donne à cet effet trois concerts par semaine au square de la République mis à sa disposition par la Ville d'Alger, avec un orchestre de 34 musiciens et un chef durant la saison estivale »[3]. Pour cet événement du 7 juillet 1933, l'Association des concerts d'été ayant pour objectif de proposer des événements accessibles à toutes les catégories sociales – sur le modèle des « concerts populaires » parisiens d'un Pasdeloup[4] – *l'Écho d'Alger* spécifie que « [p]our permettre à toute la population algéroise d'y assister, les organisateurs ont fixé le prix d'entrée à 3 francs »[5]. Au-delà de la diversité du public attendu, il est décisif de voir que, aux yeux du directeur de l'orchestre de l'Opéra, les « meilleurs pages de la musique andalouse » ont le statut « d'œuvres les plus marquantes de la musique instrumentale et vocale », pour reprendre les termes des statuts de l'association.

Malheureusement, cet événement n'a pas laissé de trace phonographique et il est dès lors difficile de répondre à la multitude de questions d'ordre musicologique qu'il suscite : comment Riva a-t-il arrangé les œuvres pour satisfaire le format d'un orchestre d'opéra ? A-t-il procédé à des harmonisations ? Quelles transcriptions a-t-il utilisé comme base des partitions données aux interprètes ? On peut cependant s'appuyer sur un exemple similaire, qui fournirait un faisceau d'indices. Dans les années 1920, l'orchestre du Gramophone, qui, avec Pathéphone, parraine le *Répertoire de musique arabe et maure*[6], enregistre une interprétation de trois pièces de musique indigène attribuées à « Rouanet et Yafil », sous le titre *Pas redoublé sur des airs populaires*

[1] « La Chanteuse Dalila à Alger », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8694, 29 juillet 1933, p. 3
[2] Liste des membres du bureau de l'Association des concerts d'été, adressée au préfet d'Alger, datée du 2 juin 1922. Archives de la Wilaya d'Alger [1Z20/931]
[3] Statuts de l'Association des concerts d'été, datés du 2 juin 1922. AWA [1Z20/931]
[4] Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe Répubique*, Paris, Fayard, 2004, p. 496-500
[5] « La Chanteuse Dalila à Alger », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8694, 29 juillet 1933, p. 3
[6] Ce mécénat est mentionné sur l'en-tête imprimé de la lettre d'Edmond Yafil à Camille Saint-Saëns, datée du 24 janvier 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.

arabes[1]. Il s'agit d'air issus des fascicules « Tchenebar Sika » et « El Ked elladi sabani »[2]. Les lignes sont légèrement arrangées, tandis que les structures des pièces varient, mais cela peut s'expliquer par le fait que Rouanet et Yafil proposaient des partitions adaptées pour fanfare en complément des fascicules pour piano du *Répertoire*[3]. On peut aussi supposer que le format du disque 78 tours, dont la durée de lecture par face est d'environ trois minutes explique le recours à des modifications de structure. En dépit de ces variations, qui s'expliquent par des raisons matérielles, il faut remarquer qu'aucune harmonisation n'a été effectuée – l'ensemble des instruments de l'orchestre jouent à l'unisson –, et que le caractère réputé mélismatique de la musique arabe est respecté, comme en témoignent les ornementations exécutées par les flûtes de l'orchestre[4].

À l'image de l'Orchestre du Gramophone, Georges Riva aura pu choisir les partitions de son programme du 7 juillet 1933 parmi les fascicules de la collection Yafil. Il serait donc risqué de préjuger d'une réinterprétation entièrement fantasmée du répertoire andalou par Riva. En parlant des « meilleures page de la musique andalouse » on peut supposer, sans grand risque, que le compositeur fait appel à des transcriptions. Peut-être les harmonisa-t-il, mais il est possible qu'à l'image de l'Orchestre du Gramophone, Riva ait préféré conserver le caractère monodique des pièces indigènes. En toute probabilité nous sommes ici dans le cas d'une appropriation du répertoire indigène se satisfaisant d'une adaptation minimale. Ainsi, l'idée d'un hermétisme du goût européen d'Alger à la musique indigène est éprouvée, tandis que supposer que l'intégrité de la musique indigène aurait été mise en danger par la « folklorisation » opérée par les Français appelle à des évaluations factuelles précises. Car, on pourrait tout autant affirmer que le milieu

---

[1] Grand orchestre militaire du Gramophone, *Pas redoublé sur des airs populaires arabes* [disque 78t.], Gramophone, K2088, n.d.

[2] On remarquera que le disque ne mentionne pas Mohammed ben Ali Sfindja, auteur de *El Ked elladi sabani*, dont la partition de Rouanet et Yafil n'est que la transcription. Jules Rouanet , Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure, n°16* [musique notée], Alger, Ed. Yafil, n.d. Cette omission fait écho à la controverse autour des droits d'auteur qui frappa Yafil dans les années 1920 : Glasser, 2016, *op. cit*., p. 122

[3] L'existence de ces adaptations est mentionnée dans le 16e fascicule, *El Ked elladi sabani* : « On trouvera chez l'éditeur de la collection Yafil la chanson El Ked elladi sabani et la plupart des autres mélodies éditées pour Musiques Militaires, Harmonies ou Fanfares ». Rouanet, Jules, Yafil, Edmond, *Répertoire de musique arabe et maure, n°16* [musique notée], Alger, éd. Yafil, n.d.,p. 4. Cette information est confirmée par l'en-tête imprimé de la lettre que Yafil adresse à Saint-Saëns en 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.

[4] Grand orchestre militaire du Gramophone, *Pas redoublés sur des airs populaires arabes*, Gramophone, K2088, n.d.

musical européen a contribué à la vitalité et à la diffusion de la musique indigène – ici « andalouse » – en l'introduisant aux orchestres européens.

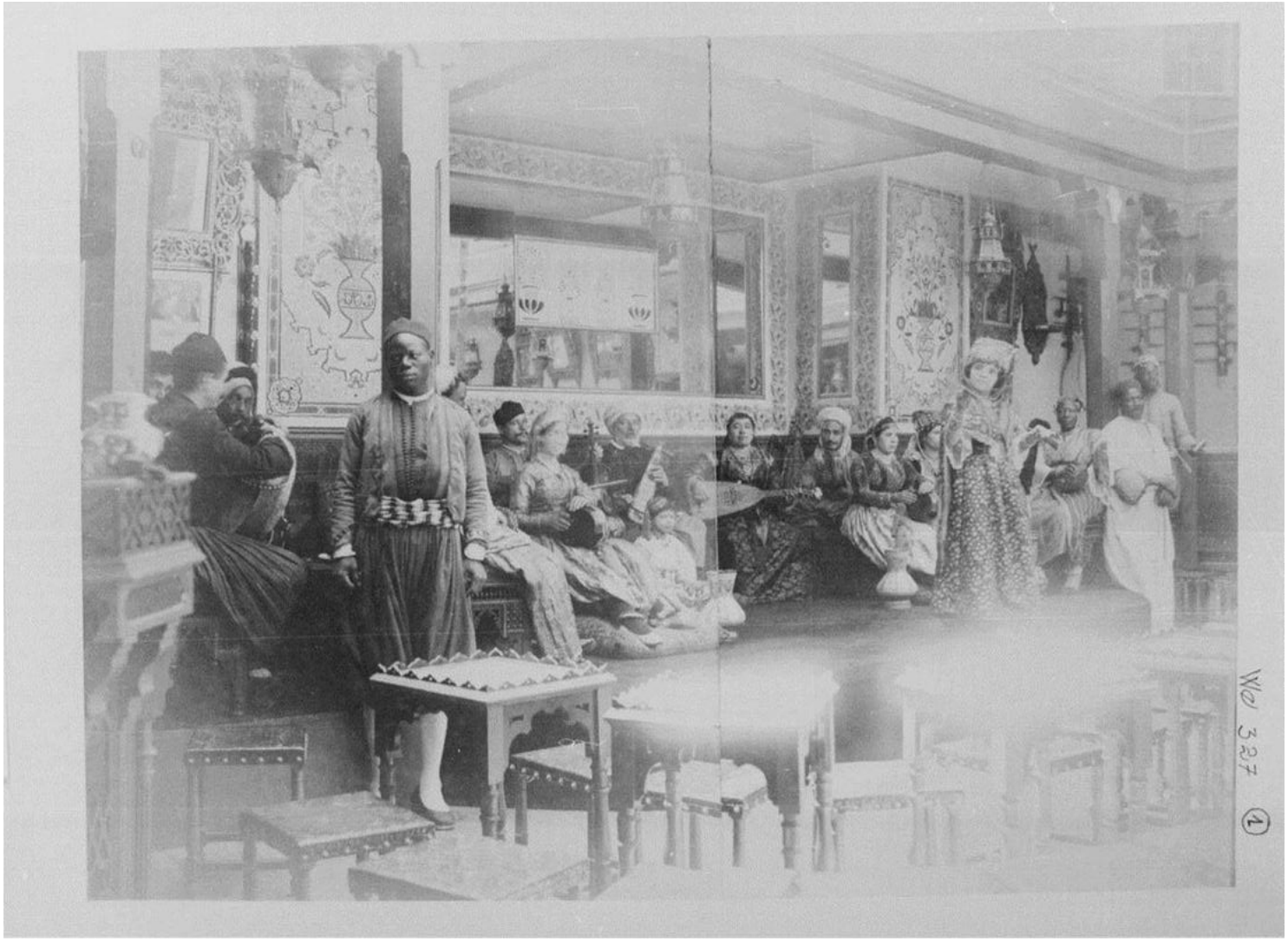


Illustration n°22 : « Ensemble de concert », 1889

Source : *« Concert à Alger », album de 77 phot. de types algérois, présenté à l'exposition universelle de 1889 à Paris.* Issue des collections du prince R. Bonaparte, 1889. Accessible sur BNF/Gallica.fr

5. Musiciens européens et musiciens indigènes : l'orientalisme et la France en partage.

En conclusion de ce chapitre, on pourra s'arrêter sur ce cliché datant de 1889 et qui s'intègre dans un album de « types » dans lequel les membres de l'orchestre son successivement photographiés, de face et de profil[1]. Or, dans cette collection de portraits d'algérois « typiques », la grande majorité – 74 sur 77 – est indigène, en dépit du fait que la ville elle-même est déjà de moitié européenne du point de vue démographique. Ainsi, ce cliché peut être considéré comme une image inaugurale du problème persistant posé aux Européens d'Algérie en quête d'identité régionale. Dans sa formulation musicale, ce problème d'identité émerge dès les premières années du siècle, à la suite de l'œuvre de valorisation et de diffusion du répertoire dit « oriental », « arabe » puis « andalou », au titre de sa qualité de musique du terroir. Il ne s'agit pas d'une obsession métropolitaine, l'idée est relayée à Alger par des acteurs politiques de première importance. Dans l'entre-deux-guerres, les compositeurs européens natifs d'Algérie trouvent la solution à cette tension identitaire – être européen dans un pays « arabe » – dans l'appropriation d'éléments orientaux pour constituer un répertoire « couleur locale » : les traces que l'on conserve de ces compositeurs attestent d'une identité algérienne où l'orientalisme n'est pas employé à des fins d'altérisation, mais, précisément, en vue de constituer un « chez-soi » algérien. En somme, il s'agit d'élaborer une musique d'esprit régional fondé sur la fusion des formes européennes et indigènes.

Les clichés, nombreux, que l'on possède de la Moutribia, attestent d'un endossement de la représentation « orientaliste » de l'orchestre arabe par les musiciens indigènes eux-mêmes : sur les photographies, l'orchestre pose coiffé du fez, et Maklouf Ayache et Ladjemi sont au centre ou au premier plan, vêtus du turban, du sarouel et du veston dont étaient déjà vêtus les musiciens photographiés en 1889. Cela doit nous amener à réfléchir, dans la lignée de Jean-Claude Vatin et François Pouillon à la co-construction des savoirs et des arts orientalistes et leurs usages par les populations indigènes à des fins qui leurs sont propres[2]. Des fins qui ne sont pas

[1] Concert à Alger », album de 77 phot. de types algérois, présenté à l'exposition universelle de 1889 à Paris, Collections du prince R. Bonaparte, 1989. Album conservé à la Bibliothèque nationale de France.
[2] Pouillon, « Mort et résurrection de l'orientalisme », 2011, op. cit., p. 34

Illustration n°23 : La Moutribia à l'occasion d'un enregistrement pour la Fox Movietone (n.d., années 1930) . Au centre, vêtu de blanc, Lili Labassi, à sa droite, Ladjemi, à sa gauche, Maklouf Ayache.
Archives privées de Gilberte Kalfon

seulement tactiques, mais répondent à un sens de l'héritage et une sensibilité esthétique indépendants des interventions européennes. Cet orientalisme partagé contribue à constituer une

Cela n'empêche d'ailleurs pas le costume européen de régner de concert avec les vêtements « traditionnels » dans les orchestres de musique indigène. Car, le « type algérien » est « arabe » tout autant qu'il est français, par la force du statut régional de l'Algérie, « petite » patrie intégrée à la « grande ». L'incarnation de cette dynamique est le voyage que la Moutribia fait à l'exposition coloniale. Le concert a lieu le 3 septembre 1931[1], mais n'est pas entendu dans le même cadre que les « artistes indigènes, auxquels recourut le Commissariat général »[2], car la société algéroise se produit au titre des « harmonies, fanfares et orphéons de Paris, de province et de l'étranger » invités à proposer leur concours à l'animation musicale de l'Exposition, moyennant la possibilité de toucher une subvention allant de 500 à 1.500 francs[3]. La cinquantaine de sociétés qui participent à l'Exposition dans ce cadre, mise à part une poignée, sont basées dans des villes de province. Par conséquent, la Moutribia semble se trouver en équilibre entre l'univers des musiques « orientales », de par son répertoire, et l'univers des « musiques populaires » de France, de par son intégration matériel et conceptuel au milieu des sociétés musicales françaises. Le principe des « cercles concentriques d'appartenance »[4] étudié par J.-F. Chanet, selon lequel un Français appartient d'abord à son village, puis à son terroir, puis enfin à la France, ne s'applique-t-il pas au cas de la Moutribia ? « Arabe » par son répertoire, donc « algérienne » dans la mesure où la musique « arabe » est le genre typique de la région, et donc française, puisque la France puise sa substance dans la coalition des « petites patries ».

À considérer les milieux musicaux, on pourrait se demander si chercher les raisons de l'exclusion civique des musulmans dans le fait que, pour les français, les indigènes sont « non-assimilables », pour reprendre les termes de Kamel Kateb[5], ne renvoie pas à une approche trop systématique. L'exemple de la musique en Algérie montre l'existence d'une pensée de l'incorporation des particularismes dans la nation, par la célébration de la diversité des régions.

---

[1] [Ministère des Colonies (éd.)], « IV. La Musique », Exposition coloniale internationale de Paris 1931 : rapport général présenté par le gouverneur général Olivier, T.IV, Paris, Imprimerie nationale, 1933, p. 329
[2] *Ibid*., p. 330
[3] *Ibid*., p. 328
[4] Chanet, 1996, op. cit., p.303
[5] Kamel Kateb, Européens, « indigènes » et juifs en Algérie (1830-1962). Représentations et réalités des populations, Paris, Institut national d'études démographiques, 2001, p. 193.

Appliquée en Algérie, cette pensée étend son champ aux expressions culturelles non-européennes. Le dilemme auquel sont confrontés les compositeurs orientalistes algérois de l'entre-deux-guerres nous permet peut-être même de dire que, dans l'imaginaire régionaliste de la IIIe République, il est plus difficile pour un européen d'Algérie que pour un indigène, d'être assimilé dans la mosaïque des peuples de France : il faut pour cela que l'artiste européen donne des gages d'authenticité – d'orientalité – aussi convaincants que l'artiste indigène.

Chapitre IV – Aux confins de l'andalou : l'émergence des genres populaires

Nous avons vu qu'au cours de l'entre-deux-guerres le répertoire des sociétés de musique indigène d'Alger est de plus en plus systématiquement qualifié de « musique andalouse ». Nous avons également vu que, dans le contexte de création d'une classe de musique « arabe » au conservatoire et sous l'effet du discours produit et propagé par Jules Rouanet et Edmond Yafil, la musique dite andalouse avait acquis un prestige considérable, et que l'on remarque dans la seconde génération d'associations, dans les années 1930, une généralisation de l'emploi du vocable. Or, jusqu'à ce stade, nous avons évité de prendre à notre compte le terme « musique andalouse », préférant parler de « musique indigène » dans un sens le plus générique possible. Nous avons justifié ce parti-pris par le fait que la terminologie employée par les associations étudiées est variable jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et que le terme « musique andalouse » s'imposant progressivement, le champ des pratiques qu'il est venu à circonscrire, que l'on pense clair aujourd'hui, ne l'était certainement pas avant la Seconde Guerre mondiale.

Aujourd'hui, pourtant, le terme est bien établi et semble indiquer la stabilité des contours de cette musique que l'on qualifie même parfois de musique « classique » [1]. Dans son effort de caractériser l'intégrité de cette musique dans le temps et dans l'espace, Mahmoud Guettat a plus volontiers recours au terme de « musique arabo-andalouse », qui a le mérite de rendre explicite le lien inintérrompu que Guettat identifie entre la musique du Maghreb et l'Orient arabe[2]. De fait, le musicologue récuse l'idée que la forme actuelle de la « musique classique du maghreb » soit une greffe andalouse tardive : née de la progression de l'islam ver l'ouest, cultivée de concert dans les villes maghrébines et andalouses tout long du Moyen Âge, la musique « arabo-andalouse » constituerait une aire musicale ibéro-maghrébine homogène, tributaire, avant tout,

[1] Guettat, 1980, op.cit., p. 11
[2] Mahmoud Guettat, 2000, *op. cit.*, p. 18

de l'Orient arabe[1]. Déjà, en 1980, Guettat avait ouvert son ouvrage, *La musique classique du Maghreb*, par ces mots :

> À travers l'Islam et la langue arabe, le Maghreb a reçu de l'Orient un important patrimoine artistique. Il a été par la suite le réceptacle de la culture andalouse (hispano-mauresque). De nos jours, une partie de tradition musicale de cet héritage précieux apparaît dans les pays du Maghreb sous le nom de âla, çan'a, gharnâtî, mâluf, et récemment, mûsîqâ andalusiyya (musique andalouse). Mais pour différentes qu'elles soient, toutes ces appellations désignent en fait une seule et même chose : le répertoire classique des nûbat maghrébines.[2]

« Orientale », « andalouse », « classique » ont ainsi des airs de synonymes, tant le répertoire que constitueraient les *noubat* est ancien et intègre. Du point de vue historique cette affirmation pose pourtant problème, car les différents vocables cités par M. Guettat sont historiquement situés : le terme « classique » en particulier émerge essentiellement à la faveur du contact français, tout comme la notion de « musique andalouse » ne s'impose que progressivement comme catégorie stylistique au cours du XXe siècle. Encore aujourd'hui, les frontières ne sont pas évidentes au sein de ce que Nadir Marouf appelle la « nébuleuse 'Andalûs' »[3] et qui coalise un ensemble de sous-genres – nous employons ce terme faute de mieux – difficile à départir : « abstraction faite des textes », écrit Rachid Brahim-Djelloul, « la principale différence entre la çan'a, le hawzi et le cha'bi réside dans l'interprétation vocale. Vocalement, le hawzi fait le lien entre la çana'a et le cha'abi »[4]. De fait, si l'on s'attache à circonscrire le répertoire de la musique « classique » on est confronté au caractère diffus du répertoire, qui touche à des formes que l'on classera plus volontiers dans le champ de la musique « populaire » : c'est le cas difficile du genre haouzi que nous aborderons dans ce chapitre.

Comme nous le verrons, dans le milieu algérois, l'application de la notion de « musique classique » procède d'une analogie avec la musique européenne – il n'est même pas sûr que le terme « mûsîqa clasîqiya » soit d'usage fréquent dans les commentaires en arabe – et est de

[1] *Ibid*., p. 204
[2] Guettat, 1980, op.cit., p. 11
[3] Marouf, Nadir, 2002, op. cit., p. 15
[4] Rachid Brahim-Djelloul, « Introduction à la musique cha'bi », in Aous, Rachid (dir.), Les grands maîtres algériens du chaâbi et du hawzi. Diwan arabe-kabyle, Paris, El-Ouns, 1996, pp. 15-27, p. 26

l'ordre du symbole : elle a permis aux défenseurs de la musique indigène de promouvoir la « musique andalouse » – ârâni el-andalûs (chants d'Andalousie)[1] – et d'en élever le prestige au point de la faire entrer au conservatoire. Mais, dans l'espace algérois de la musique indigène, ce langage taxinomique franco-arabe ne s'est pas immédiatement traduit par un processus de séparation généralisée des répertoires : comme nous le verrons dans ce chapitre, nombre de maîtres reconnus de la musique « andalouse » étaient aussi des vedettes de la « chansonnette ».

L'identification d'un genre « classique » a eu pour corolaire la définition de son alter ego « populaire », avec, à la clef, des interprétations en termes socio-économiques. Ainsi, pour Omar Carlier, dès les années 1930, il faudrait distinguer entre la « tradition orthodoxe andalouse » et le *cha'bi* algérois (« populaire »), expression musicale d'une « génération victime de la pauvreté et de l'humiliation »[2] . Pourtant, comme nous le verrons, les contemporains sont aveugles à l'apparition d'un tel couple dichotomique, et, dans les pas de Lawrence Levine[3], on est invité à porter un regard critique sur ces objets construits, le « classique » et le « populaire ».

Dès les années 1990, des publications sur la musique maghrébines ont contrebalancé les lectures essentialistes qui avaient dominé la vingtaine d'années suivant l'indépendance. Tout récemment, Jonathan Glasser a mené ce travail en profondeur, soulignant les trajectoires du genre « musique andalouse », balloté par un siècle et demi de « production et de réception du discours » dans le contexte des nationalismes. Il se réfère en cela aux lectures de George Trumbull IV et James McDougall, en soulignant la force créatrice et recréatrice du « sauvetage » de la musique arabe au XXe siècle[4]. Nous voudrions, dans ce chapitre, restituer la part de matérialité socio-urbaine et de contexte politique dans le processus de sectionnement de la « nébuleuse 'Andalûs' » entre « classique » et « populaire », et montrer que la prévalence de l'« École d'Alger »[5], c'est-à-dire la « version » du répertoire andalou transmise par les frères

[1] Edmond Yafil, *Majmou' al-aghânî ou-al-alḥân min kalâm al-andalous* (recueil des chants et des airs d'andalousie), Alger, Ed. Yafil, 1904
[2] Carlier, « Medina and Modernity », 2009, op. cit., pp. 70-71
[3] Lawrence Levine, *Highbrow-Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988
[4] Glasser, 2016,op. cit., pp. 6-7
[5] Expressien que l'on trouvera notamment sous la plume des frère Hachelaf : « depuis le début du siècle, cette école classique d'Alger de musique andalouse a connu des maîtres incontestés tels qu'Abderrahmane Elménech et son disciple Ali Sfindja ; leur succédèrent le Cheikh Lak'hal et Mohamed Fakhardji qui disparurent à leur tour en passant le flambeau à Abderrahmane Ben Elhocine et Abderrazzaq Fakhardji » : A. et M.-E. Hachlef, 1993, *op. cit.*,180

Fakhardji, musiciens en vue – mais non sans concurrents – de la place d'Alger, doit être attribuée à des facteurs indépendants de la qualité intrinsèque dudit répertoire et du talent de ses dépositaires. En effet, il a fallu un choc événementiel – le second conflit mondial et l'avènement du vichysme – pour que les frontières entre « classique » et « populaire », restées à l'état d'horizon jusqu'aux années 1940, prennent consistance et se cristalise autour de l'« École d'Alger ». D'une certaine manière, la « musique classique algérienne » est une fille de la guerre.

I. Les contours de la musique « classique »

Dès les années 1860, Christianowitsch fait mention de l'analogie entre les *noubat* et l'opéra européen[1]. Chez Rouanet, le terme de « musique classique » est directement employé[2]. Dans les deux cas, il est intéressant de constater que l'emploi de cette catégorie est attribué aux indigènes eux-mêmes, par emprunt du vocable français. Pourtant, le champ de la musique andalouse, « nébuleuse » selon les termes de Nadir Marouf, dépasse le simple répertoire des *noubat*. Rappelons que Yafil, dans son répertoire des chants andalous inclut des pièces chantées, les *inqilabat*, qui sont indépendantes du bloc défini des *noubat*. Notons, par ailleurs, que ce « bloc » de *noubat* est mouvant, car à la fois leur nombre et la constitution modale varient d'une tradition citadine à l'autre, du Maroc à la Lybie[3]. Mentionnons enfin, que la création n'est pas exclue dans les espaces environnant les *noubat*, comme en témoignent certaines initiatives de Sfindja.

Que faut-il en dire ? Il semble que le cœur même de ce qui constitue le répertoire dit « classique » de la musique maghrébine, les *noubat* et *inqilabat*, ne va pas de soi, et nous ne parlons même pas ici de la question du *haouzi* et de *l''aroubi*, répertoires attenants aux *noubat*. Il a fallu un processus de définition suivant ce que Nadir Marouf a qualifié de « paradigme de la norme et de la marge »[4], qui, à Alger, est indissociable du contexte français.

1. L'évolution des mots

Si la notion de musique andalouse peut-être tracée au moins jusqu'aux années 1860, elle est loin d'être hégémonique avant les années 1930. Les qualificatifs du répertoire des *noubat*, ont évolué de vocables localement inscrits – à Alger il s'agit du terme *çan'a* – à la catégorie « andalouse » qui domine aujourd'hui l'ensemble du champ maghrébin. La fixation du vocable

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 6
[2] *Cf. supra*, p. 201
[3] Guettat, 2000, *op. cit.*, 257-284
[4] Marouf, 2002, *op. cit.*,pp. 8-24

« musique andalouse » accompagne sa mise en synonymie avec les termes « musique classique » ou « musique savante », ce qui pose problème comme le rappelle Nadir Maraouf :

> On peut évoquer le qualificatif de « musique savante », donné par les orientalistes. Cet attribut met l'accent sur l'aspect littéraire de la musique en question, ainsi que sur les aspects prescriptifs « visibles » et faisant partie des « commandements rituels » : il s'agit des niveaux rythmiques et des mouvements de chaque nûba etc. Or la qualité de « savant », portant sur le contenu manifeste, occulte le caractère de rationalité du contenu latent […] Un autre énoncé, celle de « musique courtoise » relève du même présupposé qui précède, dans le sens où le genre courtois, forcément savant, est *mutatis mutandis* –, d'obédience citadine (ou que d'obédience citadine, ce genre est *mutatis mutandis* – forcément savant) […] Enfin, on a pu donner le glorieux qualificatif de « musique classique algérienne », à quelque chose qui n'a jamais été mêlée, ni de près ni de loin à l'aventure du classicisme européen.[1]

Ainsi, Nadir Marouf propose que « le terme de 'lyrique' serait, à la limite, le seul à avoir une légitimité qui échappe au monopole de l'Occident, car l'instance lyrique est réputée dépasser les frontières »[2].

De fait, l'émergence de l'andalou comme catégorie prééminente doit être inscrite dans un contexte d'évolution globale du champ sémantique relatif à la musique indigène, indissociable du contexte social et politique que nous avons étudié dans les précédents chapitres. Aussi, l'admission de la musique indigène au conservatoire apparaît comme la concrétisation d'un processus discursif et mental de mise en classicisme de la musique indigène.

a. Un art ancien ?

De fait, si l'ancrage dans le passé andalou a pu servir à des sociétés de musique indigène à renforcer la légitimité du genre elle ne permet pas d'en définir les contours, ou plutôt, elle tend à instituer des distinctions arbitraires. Aussi, quand Mahmoud Guettat restreint le répertoire

[1] *Ibid.*, p. 13
[2] *Ibid.*, p. 14

andalou aux *noubat*, il le fait dans le cadre d'une observation diachronique du système modal et rythmique et du répertoire poétique : repérant dans les textes passés les équivalent des expressions présentes[1]. Mais les derniers écrits – qui, rappelons-le, ne contiennent pas de notation musicale – remontent au XVIIe siècle : il s'agit de l'ouvrage d'Al-Maqqari qui consacre dix pages hagiographiques au musicien du IXe siècle, Ziryab[2]. Christian Poché nous rappelle que, de Ziryabe, on ne conserve aucun texte et qu'Al-Maqqari lui-même s'appuie sur un ouvrage écrit pas Ibn Hayyân au XIe siècle, *Al-Muqtabas*, perdu également[3]. Aussi, en s'appuyant sur Al-Maqqari on bénéficie, au mieux, d'un ouvrage qui précède de deux siècles les premières transcriptions de musiques du Maghreb et qui est lui-même éloigné de cinq siècle de ce qu'il décrit. Plus encore, la découverte d'un manuscrit du lexicographe du XIIIe siècle, Al-Tîfâshî, fragilise encore la chaîne invisible qui lierait les musiciens d'Andalousie aux musiciens maghrébins du tournant du XXe siècle, car Al-Tîfâshî et Zyriâb « incarnent une vision diamétralement opposée de la musique arabo-andalouse »[4]. Ainsi, dès le début des années 1990, Nadir Marouf proposait de revenir sur l'emploi de qualificatifs à connotations historiques :

> Les convergences avec le plain-chant, la musique grégorienne, la musique courtoise des troubadours, voire le chant mozarabe d'Espagne venu du fonds berbéro-chrétien des IVème et Vème siècles, sont des hypothèses partiellement vraies mais restent conjecturales du fait de la nature orale et de la faible fiabilité des transcriptions qui ont pu fixer la musique médiévale.[5]

Aussi, en l'état des difficultés de traçabilité, l'emploi de la notion de « musique andalouse » est un « parti pris » qui revêt un caractère symbolique, bien plus que musicologique.

Comme l'indique Nadir Maarouf, l'enjeu de représentation derrière le nom servant à caractériser le répertoire musical indigène dépasse le champ de la taxinomie musicologique. Selon N. Marouf, en matière de musiques indigène du Maghreb : « [t]outes les définitions que l'on peut relever dans la littérature savante, c'est-à-dire légitime au regard du savoir musical,

---

[1] Guettat, 1980, *op. cit.*, p. 174
[2] Poché, 1995, *op. cit.*, p. 35
[3] *Ibid.*, pp. 35-36
[4] *Ibid.*, pp. 34-35
[5] Marouf, « Structure du répertoire andalou… », 1991, *op. cit.*, p. 18

pêchent par une taxonomie ethnocentrique, voire occidentalocentrique »[1]. Il en irait particulièrement de la notion de « musique arabo-andalouse. » Pour le sociologue, les implications de l'usage des termes « arabo-andalou », « classique », « courtois » ou « savant » sont bel et bien politiques :

> Cette posture n'est pas particulière à l'ethnomusicologie coloniale ; elle concerne toute la pensée positiviste d'obédience évolutionniste qui a accompagné l'expansion et l'hégémonie du capitalisme colonial : le triomphalisme idéologico-économique au XIXe siècle se mue en normativité esthétique. [2]

Jonathan Glasser a montré des références anciennes du répertoire des *noubat* à *Al-Andalûs*, au Maroc en particulier, sous des plumes indigènes avant le protectorat[3]. L'idée selon laquelle Rouanet est le premier musicologue à avoir employé le terme « musique andalouse » est à ce titre fragilisée[4]. Cependant, J. Glasser montre bien que la référence à l'Andalousie a une fonction importante dans le Maghreb précolonial, mais relativement générique dans l'usage autochtone du XIXe siècle : plutôt que de désigner des contenus spécifiques et traçables, l'adjectif « andalou » permet de signifier la qualité, la noblesse, l'urbanité d'une chose. Ainsi, comme l'explique Jonathan Glasser :

> In Maghrebi cities – whose elite inhabitants often defined themselves as islands of cosmopolitanism in an autochonous sea of Arab tribesmen and Berbers – saying that something came from al-Andalus was a way of saying it simply had to be good.[5]

Aussi, il paraît avéré que le vocable « andalou », s'il existait au XIXe siècle, était rarement employé comme intitulé du répertoire des *noubat*, et qu'il faut attendre le XXe siècle pour que le

---

[1] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 13
[2] *Ibid.*, p. 13
[3] Glasser, 2008, *op. cit.*, p. 95
[4] Ainsi que l'affirme Caroline Ledru par exemple : Ledru, 2008, *op. cit.*, p. 843
[5] Glasser, 2008, *op. cit.*, p. 96

vocable gagne la faveur quasi unanime des observateurs[1], et viennent à remplacer le terme auparavant utilisé pour désigner spécifiquement le répertoire que l'on qualifie aujourd'hui « d'andalou » : le *çan'a*.

b. Avant l'« andalou, la « çan'a ».

Dans le panorama des écoles de musique andalouse du Maghreb dressé par M. Guettat, le répertoire des *noubat* d'Algérie est qualifié de *çan'a* ; une catégorisation qui tient de la vulgate selon N. Marouf, puisque le terme *çan'a* dépasse le contexte algérois[2]. Le terme est mentionné par Rouanet en 1905, qui évoque son sens littéral : « métier »[3]. Le mot *çan'a* (صنعة) dérive de la racine verbale *sa-na-'a* (صنع). Celle-ci exprime l'idée de fabriquer, de manufacturer, de concevoir, c'est-à-dire le domaine industriel, le nom dérivé, *san'a*, veut dire « artisanat » ou « expertise » et, par extension, « technique » ou « talent artistique », devenant finalement une traduction du mot « musique ». Ainsi, Nadir Marouf écrit-il :

> Cette chose [l'objet-musique] s'appelle *çana'a*, c'est à dire « maîtrise d'œuvre ». Le *ç'nay'i* ou *çana'* est donc le maître d'œuvre. On peut l'appeler aussi *m'allam*, pour désigner le chef d'orchestre.
>
> Tout cet édifice sémantique indique - comme Alfred Bel l'avait démontré avec compétence dans son enquête sur le travail de la laine à Tlemcen, publié en 1913[4] - une superposition quasi-systématique entre la terminologie du métier artisanal (notamment les discipline du *tissage derraz*/tisserand ; *brashmi*/fabriquant de djellaba, etc.) et celle de l'univers musical.[5]

[1] *Ibid.*, p. 95
[2] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 15
[3] Jules Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie », Mercure Musical, deuxième année, n°s 15 et 16, 15 août 1906, pp. 127-150, p. 141
[4] Alfred Bel, Prosper Ricard, *Les industries indigènes de l'Algérie (I). Le travail de la laine à Tlemcen*, Alger, Joudan, 1913
[5] Marouf, 2002, *op.cit.*, pp. 14-15

Le terme *çan'a*, se distingue du mot *fann* (فنّ), traduction générique du terme « art » qui porte une connotation savante, que Yafil emploie, par exemple, pour dire que la science musicale arabe est « un des arts musulmans »[1].

Ainsi, si l'on suit Nadir Marouf, Rouanet commet un abus de langage quand il qualifie la musique *çan'a* de musique classique, comme ici par exemple :

> Les noubet sont, tout en haut de l'échelle, l'objet de la vénération des musiciens, connues seulement de quelques professionnels qui les qualifient de musique de Grenade ou musique andalouse et y retrouvent, avec les noms souvent redits de Cordoue de Grenade et de Séville, les souvenirs d'une époque de gloire. C'est la musique classique, la musique « senaâ » ; les arabes disent volontiers : nos opéras. [2]

Mais cet abus participe d'un glissement sémantique déjà bien amorcé et dont il n'est pas clair qu'il est le seul fait de musicologues européens. Rappelons ainsi que Christianowitsch, en 1863, écrivait déjà :

> Il paraît qu'autrefois, dans des temps bien reculés, il existait, chez les Arabes, un certain genre de musique, soit disant classique, appelé Nouba, genre qui par sa construction, approche de la symphonie européenne.[3]

L'incise « soit disant » est surprenante : Christianowitsch n'assume pas l'emploi du terme « classique » à titre personnel. Il semblerait que cette analogie lui ait été suggérée par ses interlocuteurs indigènes, comme en témoigne cette conversation avec Hamoud-ben-Mustapha, son principal guide :

> En l'entendant parler de ce nouveau genre de musique [la *nouba*], ma curiosité s'enflammait de plus en plus et c'est avec une impatience toute particulière que j'attendais son arrivée le

[1] « احد الفنون الاسلامية » : Yafil, 1907, *op.cit.*, p. 7
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*,pp. 329
[3] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 7

> lendemain. Inutile de dire que le premier mot, que j'adressai à mon ami, en lui serrant la main, fut : Eh bien, la Nouba ? – Là-dessus, mon musicien se met à me parler longuement de la beauté de cette musique, disant entre autres choses, que la Nouba étant pour les arabes, ce qu'est l'opéra pour nous, il est impossible qu'elle soit connue du peuple ; et puis, corroborant toutes ces explications par son éternelle exclamation : *c'est trop difficile !* il n'en finissait pas d'éloges.[1]

Surtout, en note de bas de page, Christianowitsch complète son propos en écrivant : « Qu'on ne s'étonne pas d'entendre un Arabe parler de l'opéra européen. La ville d'Alger, ayant un opéra français, les arabes amateurs de musique y vont passer leurs soirées »[2]. Aussi, il n'est pas impossible que la remarque de Nadir Marouf qui parle de « taxonomie ethnocentrique, voire occidentalocentrique »[3], doive être réévaluée dès lors que la possibilité que l'application de la notion de musique « classique », ou d'autres catégories de la langue française auxquelles pense N. Marouf, au répertoire des *noubat*, soit une traduction établie à l'initiative des indigènes, plutôt que des musicologues européens.

Il faut remarquer que la notion de musique « classique » est polysémique. À l'heure de ses premières applications au répertoire des *noubat*, il est probable que le sens retenu par N. Marouf – la référence à « l'aventure du classicisme européen »[4], c'est-à-dire un « style » historiquement situé – n'ait pas été dominante, même dans son usage « européen ». Si l'on se réfère, par exemple, à *l'Encyclopédie de la musique* de Lavignac, on lira :

> Musique classique. – Celle qui se soumet aux règles, aux préceptes de l'art enseigné dans les *classes*, à l'école ; opposée à la *musique romantique* dans laquelle les compositeurs tendent à s'affranchir des règles de composition et de style établies par les maîtres classiques. *Romantique* est ici un dérivé de roman, dans lequel l'action se passe, le plus souvent, en dehors des *règles ordinaires* de la vie.[5]

---

[1] *Ibid.*, p. 6
[2] *Ibid.*, p. 6
[3] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 13
[4] *Ibid*, p. 13
[5] Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième partie : technique, esthétique, pédagogie. 1. Tendances de la musique, technique générale*, Paris, Delagrave, 1925, p. 353

Aussi, au tournant du siècle, il est possible que les indigènes cherchant à expliquer le terme *çan'a* aux européens soient séduits par la dimension normative de la notion de « musique classique » : celle-ci fait écho au caractère réputé réglé et savant de la *nouba* et apparaît comme une traduction juste et évocatrice.

Comme le mentionnent Chirstianowitsch et Rouanet dans les extraits que nous venons de citer, les *noubat* sont situées au premier rang de la hiérarchie des genres et il en découle un sens plus général de qualité esthétique – non pas seulement technique – qui fait écho à une conception du terme musique classique repandue chez les européens : celle d'une « belle et saine musique » destinée au « gens sérieux » [1], pour reprendre les termes des fondateurs de la Lyre algérienne, qui seront à l'origine de la structuration du conservatoire. En ce sens, l'emploi du terme « chefs d'œuvres » et l'ambition d'amener la jeunesse à leur contact exprimée dans les statuts de la *Moutribia*, sont parlants[2].

c. Le second diwan de Yafil

Nous l'avons vu, Rouanet établit une synonymie entre *çan'a*, « musique andalouse » et « musique classique », mentionnant les « noms souvent redits de Cordoue de Grenade et de Séville, les souvenirs d'une époque de gloire »[3]. Pour autant, Yafil n'adhère pas pleinement à cette équation. Dans des documents peu connus, dont la lettre inédite adressée par Yafil à Saint-Saëns, le folkloriste juif distingue le *çan'a* de l'andalou, instituant le second comme une section au sein du premier. En d'autres termes, l'expression « musique andalouse » ne remplace pas le terme *çan'a*, mais s'établit comme sa frange supérieure.

Nous nous sommes demandés, jusqu'à récemment, quelle traduction Yafil avait donné du titre du recueil qu'il avait édité avec Rouanet, le *Répertoire de musique arabe et maure*, en arabe. Nous avons eu la réponse grâce à l'en-tête d'une lettre professionnelle adressée à Saint-Saëns, qui mentionne que Yafil est l'éditeur de la :

[1] Liste des membres du bureau de la Lyre algérienne datée du 30 décembre 1908. AWA [1C97/239]
[2] Statuts de l'association *El-Moutribia*, datés du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]
[3] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 329

مجموع الغنا عربي و اندلسي يباع عندنا بالموسيكة و كتب الغنا

> Collection de chants arabes et andalous vendus sous forme de musique ou de livre de chants.[1]

Un intitulé fort d'ambigüité tant il témoigne de la difficulté de traduire des concepts européens en termes indigènes : la distinction ethno-historique entre « l'arabe » et le « maure », ainsi que la difficulté à traduire la notion de partition, finalement résumée par l'expression « sous forme de musique ». Sous la plume de Rouanet, le terme « musique arabe et maure », plutôt que musique « arabe et andalouse » procède d'une logique établie :

> Notre programme […] embrasse dans une traduction fidèle et consciencieuse tous les genres de musique arabe et maure, depuis les chansons et les touchiat légères jusqu'aux graves mélopées de la grande époque des Kalifes qui porte le nom de musique andalouse ou musique de Grenade.[2]

La musique andalouse est conçue comme un aspect de la musique « arabe et maure » : « maure » étant une catégorie ethno-historique – « habitant ou originaire de l'ancienne Mauritanie, contrée de l'Afrique du Nord »[3] –, qui fait plutôt référence à une spécificité maghrébine, qu'une assimilation stricte à l'Andalousie. Quelles sont les implications du glissement opéré par la traduction de Yafil ? D'abord, on pourra arguer qu'un problème sémantique assez fondamental se pose à Yafil : il n'y a pas, en arabe, de traduction directe de la notion de « maure » ; le mot *maghrebi* (« maghrébin ») qui se traduit plus habituellement par

[1] Lettre signée Edmond Yafil, adressée à Camille Saint-Saëns et datée du 24 janvier 1919. Fonds anciens de la médiathèque de Dieppe.
[2] Jules Rouanet et Yafil, Edmond, *Répertoire de musique arabe et maure. 1 Noubat El Sultan*, Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904, n.p.
[3] Claude Augé (dir.), *Larousse universelle en deux volumes : nouveau dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1922, p. 196. Il est à noter que l'usage de la catégorie « maure » a pu connaître un mouvement d'historicisation au cours du premier quart du XXe siècle, à la faveur l'affermissement des catégorisations ethnographiques.

« marocain » n'est pas satisfaisant, pas plus que le mot *berber* (berbère), qui renvoie à une donnée linguistique non représentée dans le répertoire : toutes les pièces sont en arabe.

Cette brève phrase est un véritable défi. À notre connaissance, il s'agit de la première fois que Yafil utilise la forme adjectivale, « chant andalous ». Contrairement à l'expression « chants d'Andalousie », employée dans son premier *diwan*, « chants andalous », nous semble renvoyer plus fortement à une qualité stylistique intrinsèque, qu'à une origine géographique. Ainsi, les *noubat* et les *inqilabat* présentées dans son « premier diwan » ont une catégorie consacrée. Certes, dans l'esprit de Yafil, la notion de « musique andalouse » est dotée d'une texture historique assez précise : il assume la vision historicisée et localisée de la « musique andalouse », puisqu'en 1907 il se sent obligé de préciser, à propos de son premier diwan :

قد ظهرنا في هذا الكتاب كلام الاشغال المسمّاة بصنائع غرناطة لكنها ليست خاصة
لغرناطة حيث نشئت ايضا بقرطبه و باشبيلية وبالاندلس[1]

> « Ces dites œuvres [celles du premier *Diwan*] nous semble être de la *çena'a* de Grenade, mais elles ne sont pas spécifiquement de Grenade, puisque elles trouvent également leur origine à Cordoue, Séville et l'Andalousie ». [2]

On voit ici que Yafil opère un effort d'historicisation du terme « *çena'a* de Grenade », mais dans le même texte il lui attribue une nature stylistique propre, puisque Yafil la distingue des « chansons aimées du peuple »[3] dont détaille les catégories de genres :

فمضمونه جمع الاغانى المحبوبة عند الشّعب المشهورة بالعروبي و الحوازة
وبالقصائد وبالقدريات و بالزّنداني اما العروبي و الحوازة و القدريات و الزّنداني وقع انشاؤها
بالجزائر و توابعها الا البعض من الزّنداني الذي حدث بتونس امّا القصائد فصلها من المغرب

[1] Yafil, 1907, *op. cit*., p. 7
[2] *Ibid.*, p. 7
[3] *Ibid.*, 1907, *op. cit,* p. 7

> Ainsi [le second *diwan*] conserve un ensemble de chants populaires [littéralement : « aimés du peuple »] célèbres dans les *aroubis* et les *hawzis*, dans les *qaçidas*, dans les *qadriat* et dans les *zendanis*. Concernant les *aroubis*, les *hawzis*, les *qadrias* et les *zendani* ils trouvent leur origine à Alger et ses alentours, sauf une partie des *zendani* qui sont apparus en Tunisie. Quant au *qaçidas*, elles sont venues du Maroc.[1]

L'expression « aimé du peuple » est particulièrement intéressante puisque Yafil met le goût du peuple dos à dos avec celui d'un public plus qualifié, « les aficionados et les musiciens » (المولوعين و المطربين) qui, pour leur part, apprécient la majesté de la musique contenue dans le premier *diwan*[2]. Cependant, en utilisant le terme « *çan'a* de Grenade », Yafil établit également que le *çan'a* est une catégorie générale à laquelle appartient la variante de Grenade, dite aussi « musique andalouse ». En cela, la *çan'a*, prend, dès les premières années du XXe siècle, les allures d'un faisceau de sous-genres, que Nadir Marouf qualifiera de « nébuleuse 'Andalûs' » cent ans plus tard et dont la meilleur traduction en français à l'époque, est bel et bien, « musique arabe ».

Une dernière remarque s'impose, qui doit nourrir la réflexion que nous poursuivons dans ce chapitre et qui sera de démêler le « classique » du « populaire » dans les pratiques des musiciens indigènes de l'entre-deux-guerres. On a pu dire que la *Moutribia* s'était fixé pour objectif la sauvegarde de la « musique andalouse » et, il est vrai qu'on peut déduire cette intention des statuts de l'association, dont un des buts est : « sauver de l'oubli les traditions de l'art musical arabe qui avait créé tant de chefs d'œuvre ». Mais elle est dédiée à la pratique de la musique *çan'a* au sens large – non pas seulement le « *çan'a gharnata* » ou « chant andalou » – puisque les statuts précisent que l'association a pour second but de « permettre aux jeunes indigènes d'apprendre sans frais les chants arabes et maures » [3]. Le procès en décadence qui a pu être fait à la *Moutribia*, manque quelque peu son but, car le sens originel du projet n'était en rien la défense de la citadelle « andalouse » contre ses périphéries « populaires », mais la pratique de la musique *çan'a* dans sa forme « nébuleuse », « andalouse » et « non-andalouse », telle que

[1] *Ibid.*, p. 7
[2] *Ibid.*, p. 7
[3] Statuts de l'association *El-Moutribia* en date du 4 juillet 1912. AWA [1Z6/420]

Yafil en expose la distinction dans son « second diwan ». Une position qui participe peut-être à expliquer la malléabilité du répertoire de nombres de musiciens indigènes de la première moitié du siècle ; répertoires dont les contours internes sont loin d'être étanches et où la pratique de l'« andalou » déborde sur le « populaire » et *vis-versa*.

b. Où sectionner la « nébuleuse 'Andalûs' » : les divergences en Yafil et Rouanet

L'opération effectuée par Yafil, qui consiste à distinguer un cœur « classique » au sein de l'ensemble de la musique « arabe » ou « *çan'a* », a été bénéfique à la légitimation de la musique dite « arabe » aux yeux des Européens et, finalement, à son intégration au conservatoire[1]. Mais elle contient une part d'arbitraire. En séparant les « musiques de Grenade », dites « andalouses » – *noubat* et *inqilabat* – des « musiques du peuple » dont il établit une liste, Yafil choisit de sectionner la « nébuleuse 'Andalus' », pour reprendre le terme de Nadir Marouf. Ce dernier est d'ailleurs en désaccord avec la taxinomie de Yafil, affirmant que le terme *gharanata* ne peut être cantonné au répertoire des *noubat* et des *inqilabat* :

> [L]e terme gharnata sert à désigner l'ensemble du patrimoine (y compris *hawzi* et *'arûbi*) par rapport à la musique moderne venant du Maroc, du Proche Orient, d'Europe, voire du terroir algérien lui-même. C'est une délimitation du territoire de ce qui est désigné par la nébuleuse « Andalûs » par rapport au reste.[2]

Aussi, quand Yafil constitue un « second » *diwan* consacré aux musiques populaires et qu'il y inclut les *haouzis* et les *'arubis*[3], il opère un sectionnement de la « nébuleuse '*Andalûs*' » selon une ligne qui, encore aujourd'hui, ne fait pas l'unanimité. De fait, ce sectionnement doit être interrogé, parce que ne serait-ce qu'assimiler les *inqilabat* au répertoire des *noubat*, comme

[1] *Cf. supra*, troisième chapitre : II/3
[2] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 15
[3] Yafil, 1907, *op. cit*., p. 7

le fait Yafil dans son *diwan* de musique « andalouse »[1], ne va pas de soi. Du reste Yafil et Rouanet ne s'accordent pas tout à fait sur la ligne de démarcation du noyau andalou au sein du patrimoine musical arabe.

Si Yafil assimile les *inqilabat* aux *noubet ghernata*, Rouanet les qualifie de « chansons moins classiques, mais encore très estimés » dans sa conférence de 1905[2]. À la suite des *inqilabats*, Rouanet cite les genres *'arubi* et *haouzi* sans en mentionner un quelconque caractère populaire, se contentant de préciser que l'*'arubi* vient des « grandes villes » et le *haouzi* « des villes de moindre importance »[3]. Aussi, en 1905, il ne semble pas évident à Rouanet que *noubat* et *inqilabat* de distinguent ensemble du *haouzi* et de l'*'arubi*. Et, pour le musicographe européen, seuls les *zendanis* et les *qadriat* son univoquement rangé au rang de genre populaire[4] :

> Les *zendani* sont de courtes mélodies populaires qui se placent, dans la classification des professionnels indigènes, tout à fait en bas de l'échelle du répertoire. Ils ont par contre le mérite d'être connus de tout le monde en Algérie, d'y être chantés un peu partout et d'avoir la faveur des femmes et des enfants.
>
> Avec les *kadriat* dont nous avons déjà parlé […], les zendani constituent les véritables chansons arabes de caractère et d'essence populaires et méritaient pour cela de prendre place dans notre œuvre de conservation.[5]

Quelques années plus tard, dans sa contribution à l'encyclopédie de Lavignac, Rouanet précise sa classification. Il évoque le cas du *haouzi* et de l'*'aroubi*, qu'il inscrit dans une hiérarchie qu'il n'établit pas à titre objectif, mais telle que rapportée par les praticiens eux-mêmes :

---

[1] Edmond Nathan Yafil, *Majmou' al-aghânî ou-al-alḥân min kalâm al-andalous* (recueil des chants et des airs d'Andalousie), Alger, Ed. Yafil, 1904
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 330
[3] *Ibid.*, pp. 330
[4] Rouanet, Jules, « Premier recueil de *zendani* », in Rounaet, Jules et Yafil, Edmond, *Répertoire de musique arabe et maure. 15 : Premier recueil de* zendani, Alger, éd Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.
[5] *Ibid..*, n.p.

> Tout en haut de l'échelle considérées comme le summum de l'art, comme la musique cena'â ou musique classique, les noubet, qui se réclament encore de Grenade, la musique d'Andalousie.
>
> Tout en bas, le zendani, le petit couplet populaire qui souvent est éphémère et dure quelque jour à peine pour faire place à un nouveau favori, qui parfois cependant entre dans la tradition et peux dès lors être assuré une durée relative.
>
> Entre ces deux extrêmes, une infinité de mélodies encloses dans des catégories déterminées par leurs origines ou par la valeur musicale que leur attribuent chanteurs et auditeurs.[1]

Aussi, toujours en se référant aux critères établis par les musiciens indigènes, Rouanet développe-t-il la liste des genres par ordre de majesté : « [i]mmédiatement après les noubet ghernata viennent, dans la classification indigène, les *neqlabat* et leurs *noubet* »[2]. Vient ensuite la musique « *'arbi* »:

> Les virtuoses de la musique ont rangé dans cette catégorie [*aarbi*] un certain nombre de mélodies d'ordre moins élevé que les *neklabat* et qui sont l'ordinaire répertoire des musiciens arabes des petites villes. C'est une distinction qui semble reposer sur une moindre élégance de formes et sur des origines moins aristocratiques.
>
> La musique *aarbi* est celle des Arabes de l'intérieur, des *fellah* et des paysans, tandis que la *çenaâ* et les *neklabat* sont la musique des Maures. L'infériorité de la musique *aarbi* apparaît d'ailleurs dans sa pauvreté de moyen et de répertoire.[3]

Puis le « *haouzi* » :

> Le genre haouzi, « celui des environs des villes », des campagnards, représente pour les praticiens d'Alger, un degré encore inférieur.
>
> Les poésies, comme celle du genre *aarbi*, sont encore assez riches, mais la musique tend à une simplification évidente. Elle resserre ses formules et ses motifs ; elle devient rustique et perd la tournure élégante et apprêtée des citadins […]

---

[1] Rouanet, 1922, *op. cit.*, p.2845
[2] *Ibid.*, p.2862
[3] *Ibid.*, p.2865

> Dans les réunions musicales et les fêtes de famille il arrive souvent que l'auditoire, pour faire diversion à la musique sérieuse, demande aux musiciens un peu de *aarbi* ou de haouzi.
>
> Cette éventualité se produit plus souvent dans les cafés, en raison du recrutement très varié de la clientèle, en raison aussi de ce que ces genres sont « plus faciles à comprendre » par tous les assistants.[1]

Dans la hiérarchie de Rouanet, viennent ensuite les « *qaçaïd* », que le musicographe assimile à « notre 'complainte'. Comme elle, elle a des couplets excessivement nombreux ; comme elle, elle se chante sur une musique très simple, à ambitus court et par distique »[2]. À la suite des *qaçaïd*, Rouanet range les *qadriat*, « chant des dames », au sein duquel il établit la ligne de démarcation entre le classique et le populaire :

> Comme œuvres musicales, les *qadriat* se distinguent en deux classes : les *qadriat çenaa* et les *qadriat zendani*, les premières se rattachent par leur distinction la musique classique, les autres étant d'origine plus populaire, nous dirons « du peuple ».[3]

Enfin, Rouanet cite les *zendanis*, qu'il estime être le genre populaire :

> Tout à fait au bas de l'échelle musicale des indigènes, peu estimée des virtuoses, mais par compensation, très en vogue dans tout le peuple, voici la musique populaire, les *qadriat zendani* et les *zendani*.
>
> Le *qadriat zendani*, inférieur au *qadriat çenaa* comme valeur musicale, est reconnu supérieur au *zendani*. Il est mieux construit, d'une période plus longue et plus orné, et il est plus apparenté avec les modes classiques.
>
> Le *zendani*, au contraire, est toujours un enfant de père inconnu, un fils de la rue, un vagabond sans éducation ; aussi trouve-t-on en lui toute sorte d'influences : il y a le *zendani* pur

[1] *Ibid.*, p.2866
[2] *Ibid.*, p.2866
[3] *Ibid.*, p.2868

sang, le *zendani spagnouli*, le *zendani tounsi*, le zendani egyptien, le *zendani grigui*, le *kesentini* et le refrain de musique populaire traduit par le maghrébin.[1]

Ainsi donc, on voit que pour Rouanet, le classique repose dans l'andalou, c'est-à-dire la *noubat ghernata*. *Inqilabat*, *'arbi*, *haouzi*, *qaçidas* et *qadritas çen'a*, en sont plus où moins distantes en fonction de leur degré de « sérieux ». Aussi, ces genres, s'ils sont plus accessibles que la *nouba ghernata* ne sont pas pour autant populaire au sens où le sont les *zendani* selon la nomenclature restitué par Rouanet.

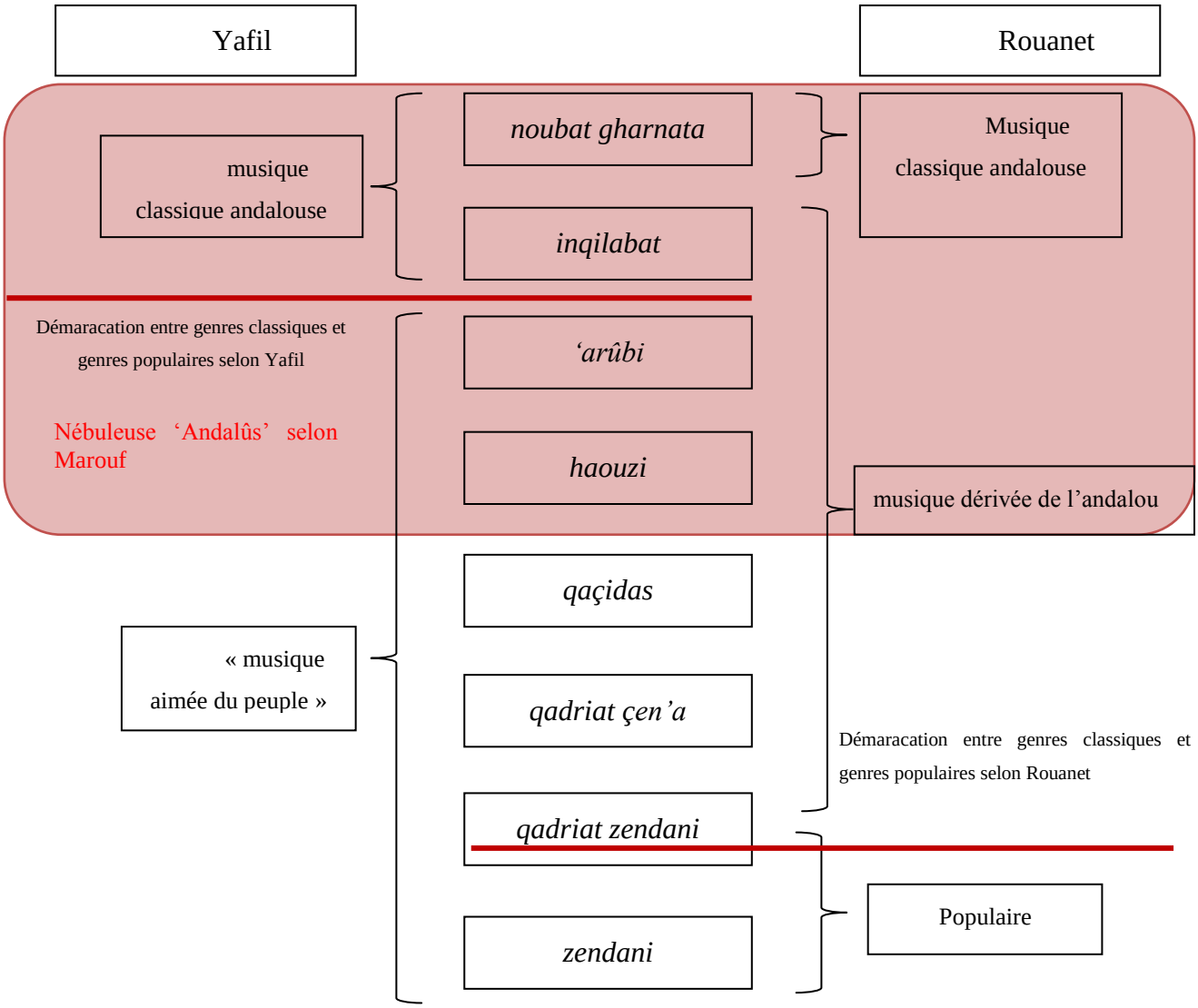
Si Rouanet fait une distinction entre les *noubet gharnata* et les *inqilabat* – la musique des maures – et les *'arbis*, *haouzis* et *qaçidas*, issu d'espaces périphériques, il ne confond pas pour autant *noubet gharnata* et *inqilabat*, les premières étant « andalouses » tandis que les secondes sont seulement « assez semblables au plan de composition des mélodies des *noubet* andalouses »[2]. On voit assez clairement l'effet qu'a eu la traduction du terme « maure » par « andalusi » chez Yafil[3] : il a rendu cohérent les *noubet gharanta* et les *inqilabat* dans un même ensemble andalou alors que Rouanet maintient la distinction. Par conséquent la ligne de démarcation entre le classique et le populaire se situe à des endroits différents pour Rouanet et Yafil. Selon le premier, il y a un cœur classique – les *noubat ghernata* – qui se décline par formes dégradées dans les genres *inqilabat*, *'arbi*, *haouzi*, *qaçidat*, *qadriat çen'a* – la « nébuleuse '*Andalûs*' » en somme –, et un genre populaire sensible aux influences extérieurs et affranchi des lois de la *nouba* : le *zendani*. Quant à Yafil, la démarcation entre classique et populaire, nous l'avons vu, se situe entre le groupe constitué par les *noubat* et les *inqilabat*, qualifié « d'andalou », et l'ensemble des autres genres cités, qualifiés de « musique aimés du peuple »[4].

Afin d'avoir une vision plus claire de ces dissonances dans la classification des genres indigènes d'Alger, on pourra représenter sous forme de diagramme les conceptions de Yafil et de Rouanet, en perspective avec celle de Nadir Marouf :

---

[1] *Ibid.*, p.2862
[2] *Ibid.*, p.2862
[3] *Cf. supra*, p. 304
[4] Yafil Edmond, *Majmou'a zahou el-ânis el-moukhtas bi el-tabâssi oua el-fouâdis*, Alger, ed. Yafil, 1907, p. 7

Table n°1 : Classification des genres musicaux indigènes d'Alger selon Yafil



2. Les contours incertains de la *nouba*.

Même les divergences concernant la démarcation entre le « populaire » et « l'andalou » ne suffisent pas à rendre compte du degré de fragilité de la notion de « musique andalouse », car le contenu de son noyau même, la *nouba*, est contesté. Il a existé de nombreux recueils manuscrits, « comme en ont les chanteurs dans des cafés maures ou des fêtes arabes [qui] contiennent des chansons de toutes les époques et de tous les genres », écrit Frédéric Raisin en 1905[1]. Dans ce contexte de cohabitation des recueils, celui de Yafil fait-il l'unanimité ? Une chose est sûre : si tous les observateurs s'accordent pour dire que les *noubat* constituent le répertoire supérieur de la musique *çan'a*, ils ne parviennent pas à s'entendre sur les contours de ce répertoire.

a. La discussion atour des *noubat*

Si aujourd'hui, Mahmoud Guettat parle de douze *noubat* algériennes « complètes »[2], Salvador-Daniel n'avait pas entrepris de les compter en 1862[3]. Christianowitsch, pour sa part, en 1963, n'en avait entendu que sept :

> D'après les musiciens arabes, il y a avait autrefois quatorze Nouba qui formaient la base de la grande musique orientale. Ces quatorze Nouba servaient de modèles d'après lesquels les musiciens tâchaient de faire d'autres Nouba, en suivant, toute fois, la formule de l'une de ces quatorze. Reproduisant les sept Nouba que je possède, grâce à l'étonnante mémoire de Hamoud-ben-Mustapha, je ne puis donner que les nom des sept autres, dont la mélodie s'est presque entièrement perdue ou effacée de la mémoire des musiciens arabes. Il serait, cependant, possible

[1] Lettre de Frédéric Raisin à Monsieur Braillard, datée du 29 juin 1905 : Ms. Or. 14.169, *Majmu'at al-Nawbat*, Bibliothèque de l'Université de Leiden, Hollande. J'adresse ici mes remerciements les plus vifs à Jonathan Glasser qui m'a transmis cette archive et dont les travaux informent les miens à tants d'égards.
[2] Guettat, 1980, *op. cit*., p. 264
[3] Salvador-Daniel ne fait pas mention du fait que tous les modes existant seraient associables à une *nouba*. Salvador-Daniel, Fransisco, « La musique des arabes. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », *Revue Africaine*, n°32, 1862, 106-115, pp. 110-111

de noter par fragments, les mélodies des cinq premières Nouba : quant au deux dernières, elles ne sont connues que de nom.[1]

Contrairement à Christianowitsch, Rouanet évoque le souvenir de 24 « *noubat* grenadines », précisant que :

Comme nous l'avons évoqué plus haut, toutes ces *noubet* n'ont pas survécu.

Les meilleurs musiciens d'Alger n'en connaissent que douze […] et plusieurs sont incomplètes ; d'autre part ils connaissent des fragments seulement des *noubet* ['*irak*], [*rhaoui*] et [*djaraka*] ».[2]

En cela, même Rouanet et Yafil, pourtant collaborateurs, ne se retrouvent pas : dans son *diwan* de 1904, Yafil rapporte treize *noubat*, ne faisant pas mention des *noubat* maïa et *rhaoui*, citées par Rouanet en 1922[3].

Ces divergences ne concernent pas seulement le nombre des *noubat*, mais touche plus fondamentalement au système modal. Comme le relève Henry Georges Farmer dès 1914, les musicographes ne s'accordent pas sur le nombre et les échelles des modes :

Salvador says the Mauretanian Arabes claim to have fourteen modes (although he could only find twelve), whilst Christianowitsch and Rouanet fifteen, but only gives proof of twelve, although not the same as Salvador. At the same time, there are several modes mentioned by Salvador which are ignored by the other two writers. Christianowitsch does not mention *Djorka*, and Rouanet does not mention *Râsd-Edzeil*[4], whilst neither of them refer to *L'saïn-Sebah* nor *Absein*.[5]

---

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit* ., p.7
[2] Rouanet, 1922, *op. cit*., p.2859
[3] *Ibid*, p.2859
[4] Rouanet fait cependant état de ce mode dans sa contribution à l'Encyclopédie de Lavignac : *Ibid*., p.2859
[5] Henry George Farmer, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », *in* Francisco Salvador-Daniel, *The Music and Musical Instruments of the Arab, with introduction on how to appreciate Arab music*, éd. Henry George Farmer, London, W. Reeves, 1914, pp. 169-260, p. 252

Farmer précise bien qu'une partie de ces désaccords sont liées à des questions lexicales :

> It is, of course, not improbable that some modes may be known by several names. Let us look into this.
>
> The *Moual* mode, says Rouanet, is the same as *Meïa*, and certainly the *Mestekhber* and *Neklab Moual* called "Djar el Haoua Ouhrarek," as well as all the *Zendani Moual*, in the "Répertoire,"[1] bear him out.
>
> *Rhaoui*, says Christianoiwitsch, has been entirely lost, there being no example extant. There is however, a mode by this name in the Eastern Arabian and Persian system […] which has the features of the Rummel-Meïa.
>
> Of the *Râsd*, there is no trace of the scale, says Rouanet, yet he mentions a *Nouba Râsd*, and says the *Touchiat Mezmoum* is played with it, there being no Touchiat Râsd. From this it would appear that *Râsd* and *Mezmoum* had something like a common scale to permit their use together in a *Nouba Ghernata*. Ther is a mode Râsd in the old Eastern Arabian and Persian systems, the first tetrachord of which resembles *Mezmoum*. […]
>
> Rouanet Mentions *Medjenneba*, but does not specify its scale. Yet since he says the Touchiat Gribt Hassine (which agrees with Salvador's *L'saïn*) is played for either the Nouba Hassine or Nouba Medjenneba, these two mode may have a common scale. Chirstianowitsch gives a Nouba Medjenneba which has the caracteristics of 'Irak.[2]

Aussi, Henry George Farmer établit que *moual* et *maïa* sont deux noms d'un même mode, ainsi que *raçd* et *mezmoum*, et que le mode *medjenneba* est une autre appellation du *hseïn* ou de l'*'irak*.

Peut-être faut-il voir dans cette profusion de vocables les défauts d'un regard européen pour lequel la définition du mode se limite à l'échelle : du point de vue d'une musicologie positiviste, si deux noms recouvrent une même progression scalaire, dans laquelle les mêmes degrés ont les mêmes fonctions, il ne peut s'agir que d'une synonymie. Or, Mahmoud Guettat rappelle précisément que la notion de *tab* ʿ(mode) n'équivaut pas à la notion de « mode » au sens

[1] Il s'agit du *Répertoire de musique arabe et maure* de Rouanet et Yafil.
[2] Henry George Farmer, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », 1914, *op. cit.*, p. 253-254

« d'un squelette de notes successives »[1] : à chaque *tab'* correspond un « 'univers musical' particulier »[2] qui dépasse l'échelle. Aussi, *moual* et *maïa*, s'ils suivent la même échelle, ne peuvent être assimilé à un mode unique : il s'agit bien de deux *tubu* dotés de leur personnalité propre.

Pour autant, il ne suffirait pas de recueillir tous les modes observés par le musicographe pour avoir un aperçu complet du répertoire des *noubat*, car au-delà des « synonymies » qui n'en sont pas, des contradictions indépassables opposent Salvador-Daniel, Rouanet, Christianowitsch et Yafil. Farmer explique ainsi que :

> Of the mode *Rummel*, there is a *Nouba Rummel* (*Raml*), in Christianowitsch, and a *Touchiat Rummel* (*Remel*) in *Rouanet*. In neither of these have I been able to determine a common scale […]
>
> Rouanet also confesses his inability to grasp the scale of *Ghrib*, although he gives a *Touchiat Ghrib*, whilst Christianowitsch gives a *Nouba Ghrib*. Again, I cannot locate a common scale for this mode.[3]

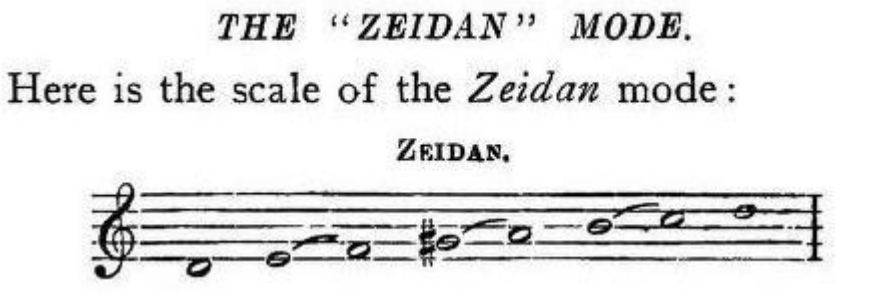
Il ne s'agit donc pas seulement d'une question d'appellation : sous le même vocable, les musicographes ont pu entendre des choses différentes. Le mode *zidane* en est une illustration exemplaire.

b. Le mode zidan semble illustrer une incertitude quant aux formes de la musique algérienne à la fin du XIXe siècle.

Si l'on considère la *nouba* du mode *zidane* transcrite par Christianowitsch et qu'on compare l'échelle employée avec le mode *zidane* exposé par Salvador Daniel, force est de constater que les deux auteurs, en parlant du *zidane*, parlent de deux choses différentes. Selon

[1] Guettat, 1980, p. 278
[2] *Ibid.*, p. 277
[3] Henry George Farmer, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », 1914, *op. cit.*, p. 254

Salvador-Daniel, qui écrit en 1862, « le mode *zeidan*, dérivé du mode *irak*, lui emprunte son second tétracorde ; mais, il modifie le premier en élevant d'un demi-ton la seconde corde [note], produisant ainsi *sol dièse*, dans une gamme qui a le *ré* pour point de départ ». Le *'irak* correspondant au mode *dorien* des grecs selon Salvador-Daniel[1], le *zidane* serait l'équivalent du mode de *ré* dont le quatrième degré ne serait pas *sol*, mais *sol dièse*. C'est cela que comprend H. G. Farmer retranscrivant ainsi le mode (illustration n°24)


THE "ZEIDAN" MODE.

Here is the scale of the *Zeidan* mode:

ZEIDAN.

Illustration n° 24 – Le mode *zidane* selon Salvador-Daniel
Salvador-Daniel, Francisco (aut), Farmer, Henry George (ed), *The Music and Musical Instruments of the Arab*, , London, W. Reeves, 1914

Pourtant, le mode employé dans la *nouba zidane*, retranscrite en 1863 par Christianowitsch, ne dérive pas du *'irak* – Christianowitsch affirme que la *nouba 'irak* a été perdue et que ses mélodies sont inconnues – et n'emprunte pas l'échelle identifié par Salvador-Daniel. En témoigne par exemple la transcription du premier mouvement – le *mosadder* – de la *nouba zidane* par Christianowitsch:

[1] Selon Guettat il s'approche plutôt du mode majeur avec un fa dièse et, couramment, un *do dièse* dans la phase ascendante. Cf. Guettat, 1980, *op. cit.*, p. 325

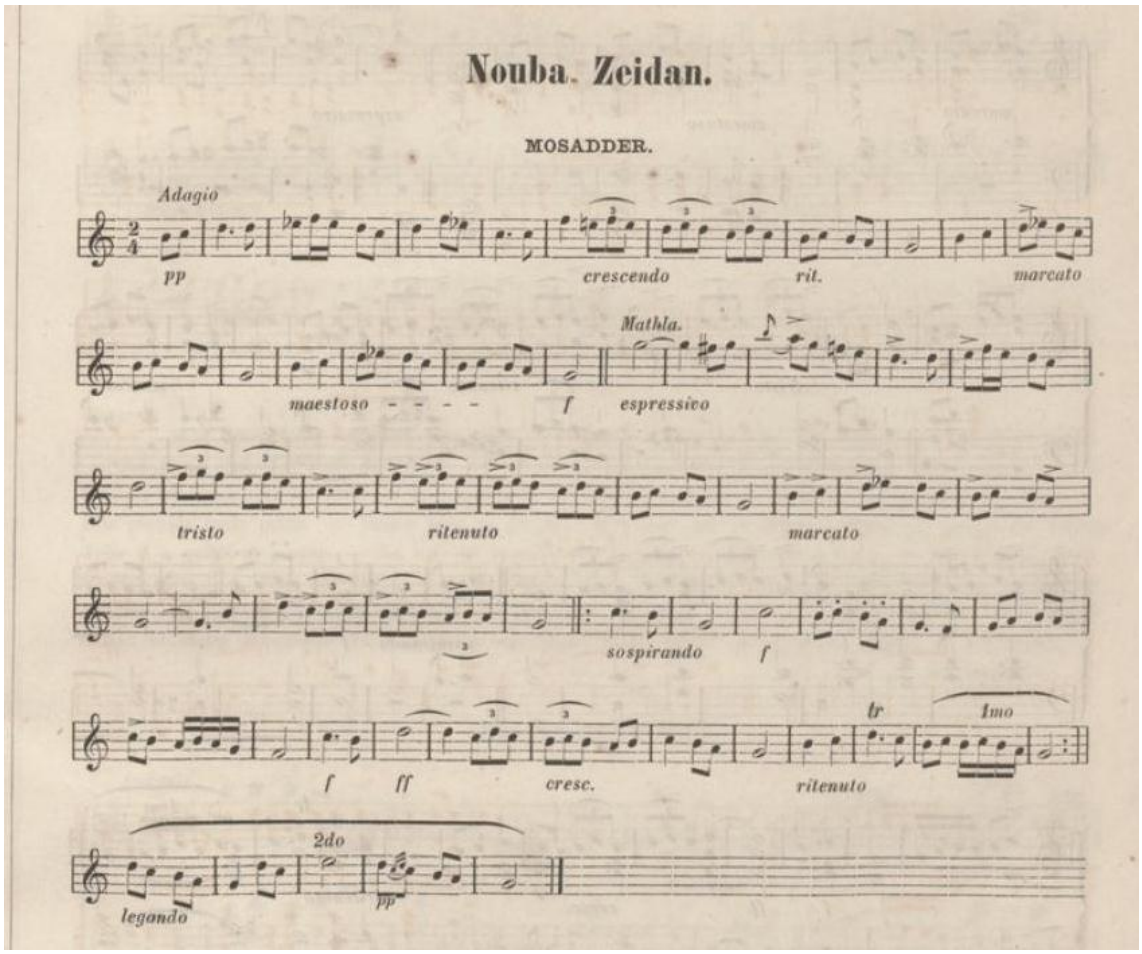


Illustration n°25 – Nouba zidane notée par Alexandre Christianowitsch
Alexandre Christianowotsch, Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, Cologne, Dumont-Schauberg, p.xxiii

Illustration n°26 : Les échelles employées dans le *mossadder* de la *nouba zidane* retranscrite par A. Christianowitsch
Christianowotsch, 1863, *op. cit.*,, p.xxiii

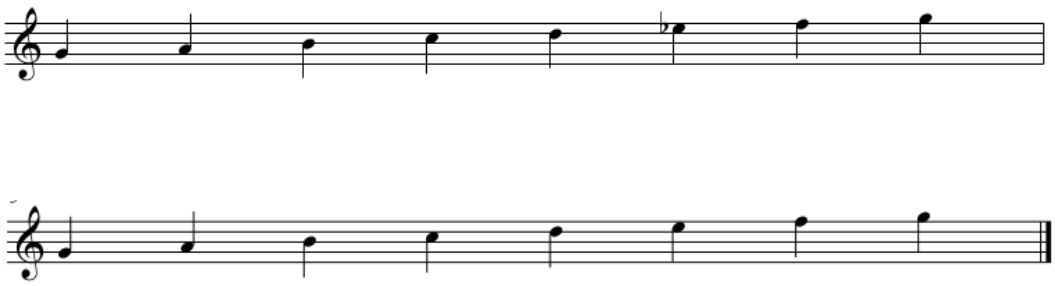
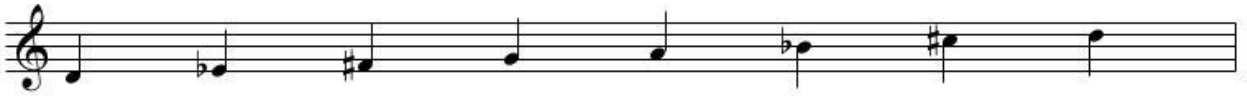


Illustration n°27 : Le mode *zidane* selon J. Rouanet et E.-N. Yafil (avec *ré* pour tonique)

Rouanet, Jules et Yafil, Edmond-Nathan, « Ya Racha El Fitane », *in Répertoire de Musique arabe et maure*, n°7, Alger, 1904-1906



Le mode qui ressort d'abord de ce *mosadder* est structuré autour d'une échelle semblable au mode de *sol* mais dont le sixième degré est diminué ; mis à part la phrase descendante des mesures 6 à 9, c'est ce mode qui domine jusqu'à la premier double barre (mesure 1 à 17). À partir de la mesure 18, l'altération du sixième degré disparaît à l'exception de la phrase allant des mesures 31 à 34 ; l'échelle est alors celle du mode de *sol*. Ainsi, deux modes se détachent (illustration n°26).

De ce point de vue, le mode de ce *mossader zidane* est très différent du mode *zidane* proposé par Salvador-Daniel (illustrationn°24). Transposer du sol au *ré*[1] ou tâcher d'identifier des phrases renvoyant à des tétracordes appartenant à des modes différents[2] ne peut changer le fait que selon Salvador-Daniel l'échelle du mode *zidane* comprend une seconde augmentée dans le premier tétracorde (fa à sol dièse), lui attribuant la couleur « chromatique oriental » absente du *mossader zeidan* de Christianowitsch.

Quand Jules Rouanet et Edmond Nathan Yafil s'engagent dans la description générale de la musique algérienne, au tournant du siècle, ce qu'ils appellent mode « *zidane* » est encore différent (illsutration n°26). Rouanet et Yafil considèrent que le mode *zidane* est l'équivalent du mode « chromatique oriental »[3] ; une interprétation qui concorde avec la Bacchanale de Saint-Saëns.

Ainsi, quand il s'agit du mode *zidane*, mais également le nombre des noubat ou la classification et la structure des modes, les descriptions datant d'avant la deuxième moitié du XIXe siècle ne s'accordent pas. À quoi ces dissonances sont-elles dues ? L'idée d'une limitation du regard européen ne nous semble pas crédible tant l'écart des observations est frappant. Peut-être faut-il se résoudre à souligner la diversité des types classifications parmi les milieux musicaux indigènes – qui expliquerait les écart considérables que Guettat identifie entre les classifications établies par les « écoles » algérienne, marocaine, tunisienne et libyenne – et de dire qu'il très probable que les musicographes transcrivaient des répertoires propres aux

[1] Farmer affirme que, dans certaines pièces, il arrive que le mode soit transposé, et ce, sans variation des intervalles de l'échelle : Henry George Farmer, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », 1914, *op. cit*., p.249

[2] Si l'on prend les mesures 2 à 5, on peut y voir une phrase dessinant le premier tétracorde d'un mode mineur.

[3] Jules Rouanet et Edmond-Nathan Yafil, « Ya Racha El Fitane », *in Répertoire de Musique arabe et maure*, n°7, Alger, 1904[-1927], p. 4. Dans la pièce présentée dans ce septième numéro du répertoire, le mode *zeidan* a pour degré fondamentale *la*. Les auteurs précisent que sur certains passage le mode est altéré, le *si* ♭ devenant *si* ♮ et et *sol#* devient *sol* ♮.

interlocuteurs qu'ils parvenaient à solliciter. Jonathan Glasser insiste sur le rôle clef des lignées de transmission[1] : chaque maître est porteur d'un patrimoine qu'il ne partage que parcimonieusement avec ses pairs. Aussi, en toute probabilité, et comme le montre les désaccords des musicographes, il n'y a pas eu d'homogénéisation d'un répertoire « andalou » au XIXe siècle, qui aurait existé au-dessus de la matérialité des acteurs. L'intermédiaire indigène de Christianowitsch, Hamoud-ben- Moustapha explique ainsi que :

> « Il [un joueur de *qanoun* juif] joue bien, me dit mon ami, mais il ne joue que les *Arbi*, les inciraf, et les chansons de la rue, et il ne connait pas, il ne peut pas *faire la Nouba* », ajouta-t-il en levant son doigt d'un geste significatif […] « En Algérie, il n'y a que trois individus : Hadj-Brahim, Sid-Ahmed-ben-Seliem et Mohamed-el-Menemmech qui peuvent *faire la Nouba*. Excepté ces trois vieillard, personne, personne ne connaît les *Nouba* ».[2]

Ces quelques lignes écrites recèlent l'essentiel de ce que l'on sait des interprètes de cette musique « ancienne » au cœur du XIXe siècle. Faute de plus, en 1914, l'ethnomusicologue britannique Henry George Farmer écrira simplement: « Christianowitsch says he knew of three musicians only, in Algiers, who knew the *Noubet* »[3]. Or, l'interlocuteur privilégié de Christianowitsch, Hamoud-ben-Moustapha ne connaissait que sept *noubat*, ce qui amène le musicographe, sûr du savoir de son informateur, à en déduire que seule la moitié des quatorze *noubat* a subsisté[4].

On voit le problème qui se pose : le *diwan* de Yafil, qui contient treize *noubat*, semble attester du fait que Hamoud-ben-Mustapha avait une connaissance du répertoire différente de celle de Sfindja, le maître consulté par Rouanet et Yafil[5]. Mais peut-on vraiment en déduire que le *diwan* de Yafil n'est pas susceptible de présenter le même défaut que l'étude de Chirstianowitsch ? Concrètement, la seule certitude est que le *diwan* de Yafil restitue les pièces recueillies par Yafil. En connaissance de l'impossibilité matérielle de collecter l'ensemble d'une

[1] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 70
[2] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*,p. 6
[3] Henry George Farmer, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », 1914, *op. cit*., p. 195
[4] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 7
[5] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, pp. 328

mémoire diffuse, il est risqué de penser que, même en l'état du champ musical de son époque réputé dégradé, le musicographe indigène ait pu produire une compilation exhaustive.

D'ailleurs, si Yafil est parvenu à élever son répertoire à la réputation de collection « complète » du patrimoine « andalou », cela n'a pas été sans susciter des critiques. En 1940, un document attribué à Salah Azrour et sur lequel nous reviendrons mentionne que :

> Il faut noter encore que peu de chanteurs (probablement un ou deux) connaissent encore tout le répertoire [de la « musique citadine d'Alger »] en sorte que tous les orchestres se contentent de rabâcher par routine les mêmes morceaux, soit environ une centaine de mélodies incomplètes incluses dans le recueil de Yafil, ouvrage très mal fait et bourré de fautes grossières. [1]

Ainsi, Arzour nous apprend que le premier *diwan* de Yafil s'est imposé comme définissant les contours de ce qu'est la « musique citadine d'Alger » en 1940, alors même que survit le souvenir d'un répertoire plus vaste : Yafil est, en somme, accusé d'avoir amputé, voire déformé par ses erreurs, le répertoire « citadin ». Ce regard rétrospectif nous informe sur la malléabilité du noyau andalou de la *çan'a*.

c. Les inquilabat, espace d'innovation

Le noyau andalou de la *çan'a* semble d'ailleurs être resté ouvert à l'innovation jusqu'au XXe siècle. En 1863, inspiré par une discussion avec son informateur indigène, Hamoud-ben-Mustapha, Alexandre Christianowitsch évoque une mémoire de l'innovation au sein de la communauté musicienne « arabe » d'Alger :

[1] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour et daté d'avril 1940 (le nom suivit de la date est manuscrit sur la première page), p. 11. ANOM [15H/32]

> D'après les musiciens arabes, il y avait autrefois quatorze Nouba qui formaient la base de la grande musique orientale. Ces quatorze Nouba servaient de modèle d'après lesquels les musiciens tâchaient de faire d'autres Nouba, en suivant, toutefois, la formule de l'une de ces quatorze.[1]

Cette pratique de l'innovation n'est d'ailleurs pas seulement inscrite dans les mémoires, elle semble admise encore au tournant du XXe siècle. Ainsi, en 1905, Rouanet cite une création de Sfindja : *El ked elladi Sabani*, « chanson récemment composée par M. Sfindja sur des paroles empruntées à un vieux diwan », selon les termes de Rouanet[2]. *El ked elladi Sabani* est publié dans le premier diwan Yafil, « recueil de chants d'Andalousie » et le *Répertoire de musique arabe et maure*. Au sein de ces publications la pièce est rangée au rang des *inqilabat*, qui emprunterait au *zadjal*. On ne sait pas de quel « vieux diwan » Sfindja a tiré le poème qu'il a mis en musique, mais cela atteste des initiatives de création dans le champ des *inqilabat*.

La contrefacture, s'est-à-dire la superposition d'un texte sur une base musicale préexistante, est habituelle dans le champ des *zadjal* – langage poétique des *inqilabat* en particulier – explique Léo Plenkers. Plenkers a étudié les contours du *zadjal* décrit les « cahiers » employé par les musiciens pour mettre sur leur papier leur répertoire, à l'image de ces « manuscrits » décrits au début du XXe siècle déjà, par Frédéric Raisin, qui contiennent « des chansons de toutes les époques et de tous les genres »[3]. Plenkers explique que :

> Les textes [du *zadjal*] se conservent en cahiers, classés suivant le mode mélodique et chacun de ces modes mélodiques étant lui-même classé suivant le mode rythmique. On trouve souvent un même texte classé suivant plusieurs modes (rythmiques ou mélodiques) ce qui indique que le texte peut-être exécuté suivant des rythmes et des mélodies différentes. En revanche, il se peut que la même mélodie soir interprétée par des textes différents.[4]

---

[1] Christianowitsch, 1863, *op. cit.*, p. 7
[2] Rouanet, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, pp. 316
[3] *Cf. supra*, p. 311
[4] Leo Plenckers, « Structure du répertoire algérien : contribution à l'analyse du « changement musical », in Marouf, Nadir (dir.), *Le chant arabo-andalou. Essai sur le Rurbain ou la typologie de la Norme et de la Marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 59-78, p. 61

Plenkers remarque que cela a des implications en termes d'adaptation, puisque dans certains cas de contrefacture, par laquelle des textes différents sont chantés sur une même mélodie, il est nécessaire d'infléchir la ligne mélodique afin de l'adapter au nombre de syllabes contenues dans les vers du poème[1]. Pour Léo Plenkers, les improvisations auxquels ont recours les musiciens pour créer ces chansons composites peuvent finir par s'ancrer, constituant une forme du « changement musical »[2].

Cependant, il semble que dans le cas de *El ked elladi sabani* nous soyons en présence d'une pièce qui dépasse la contrefacture et qui peut être assimilée à de la composition « *ex-nihilo* ». C'est ce qu'affirme Rouanet, selon qui la « version que nous publions a été donnée par Mohammed ben Ali Sfindja auteur de la musique de la chanson, l'accompagnement et les interludes par Mouzino, joueur de Kouitra et chanteur très estimé en Algérie »[3]. D'ailleurs, comparons la composition de Sfindja avec *Ghouzili sekkour nabet*, également noté par Yafil et Rouanet et qualifiée de « chanson ancienne très connue en Algérie : elle fait partie des *neklabat* ou *anklabat* classiques »[4]. Les deux partitions sont très différentes et, si l'on suppose qu'*El ghouzili sekkour nabet* est très ancienne, force est de constater qu'elle n'a pas dicté la forme de toutes les *inqilabat* et, *a fortiori*, celle de Sfindja nouvellement créée en 1905. Si l'on se penche sur les enregistrements de Serri ou ceux réalisés par Habib Guerroumi en 2005[5], on remarque que plusieurs *inqilabat sika* partagent une mélodie similaires avec *Ghouzli sekkour nabet*, moyennant parfois des variations substantielles de la mélodie au service de la forme des vers, qui font écho aux propos de Léo Plenkers. D'autres cependant, telles *El ked elladi sabani*, se jouent sur leur air propre. Malgré tout, les interprétations contemporaines des *inqilabat sika*, en particulier celles réalisées par Ahmed Serri dans le cadre du Festival de la culture islamique tenu à Tlemcen en 2011[6], attestent de l'ancrage durable de *El ked elladi sabani* encore interprétée aujourd'hui au titre du répertoire des *inqilabat* ; patrimonialisée, alors même qu'elle est une création de la fin du XIXe siècle.

---

[1] Plenckers, 1995, *op. cit.*, p. 75
[2] *Ibid.*, p. 76
[3] Jules Rouanet et Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°16 : El ked Elladi Sabani : Neklab du mode sika* [musique notée], Alger, éd Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.
[4] Jules Rouanet et Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N° 20 : Ghouzili sekkour nabet : neklab du mode sika* [musique notée], Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.
[5] Guerroumi Habbib (int.), « El ghouzili sekkour nabet », *Chant arabo-andalou* [disque compact], Believe/Air mail music, 2005
[6] Ahmed Serri, 2011, *op. cit.*¸ disque 42, piste 9

Ainsi, le répertoire des *inqilabat* semble de composition diverse et, surtout, en renouvellement constant à l'époque où Yafil les couche sur le papier. Si l'on se rapporte à l'anthologie produite par Ahmed Serri, citée précédemment, on constate que le répertoire des *inqilabat* ne correspond pas tout à fait à celui restitué par Yafil. Il est remarquable, notamment, que *Ghouzili sekkour nabet*, interprétée par Ahmed Serri sous le titre *Ghouzaïli* et publiée dans le *Répertoire de musique arabe et maure*, ne figure pas dans le premier *diwan* de Yafil, alors même qu'il s'agirait « d'une chanson très connue en Algérie » selon Rouanet – venait-elle d'être découverte par les deux collaborateurs ? On pourra également relever que Rouanet fait état de huit *inqilabat sika* connues en Algérie[1], alors que Yafil n'en cite neuf dans son premier *diwan*. En d'autre termes, on constate que, jusqu'aux années 1910 au moins, la création, le renouvellement, les apports nouveaux secouent le cœur même de ce que Mohamed-Souleih Dib appelle la « norme *çan'a* », c'est à dire les *noubat* et les *inqilabat*.

d. Les premier pas vers la fermeture du répertoire andalou

En ce début de siècle, pourtant, Rouanet et Yafil s'emploient à contester l'idée que la musique andalouse serait un champ ouvert. En classant *El ked elladi sabani* dans son premier diwan, Yafil le range au côté des œuvres de la « musique non seulement de grenade, mais également Cordoue, Séville et l'Andalousie »[2]. Quant à Rouanet, devant les orientalistes du congrès de 1905, il justifie l'intégration de l'*ibdâ* de Sfindja au sein du répertoire « ancien » en évoquant le principe d'imitation. Selon le musicographe orientaliste, rappelons-le, l'esprit indigène se caractériserait par une « formidable puissance de la tradition »[3]

> Cela est tellement vrai que les musiciens indigènes qui se livrent à la composition restent fidèles aux lois de leurs théoriciens du IXe siècle et ne peuvent concevoir ni comprendre d'autre musique tellement celle-ci est en eux, dans leur façon de sentir, de s'exprimer et de faire œuvre

[1] Rouanet, 1922, *op. cit.*, p.2863
[2] Yafil Edmond, 1907, *op. cit.*, p. 7
[3] Rouanet, Jules, « La musique arabe », 1905, *op. cit.*, p. 316

d'art. Vous allez en juger par la chanson *El ked elladi Sabani* qui est due à M. Mohammed ben Ali Sfindja, le premier chateur de l'Algérie, bach-kiatri de notre orchestre de ce soir.[1]

Dans son introduction au fascicule du *Répertoire de musique arabe et maure*, Rouanet ajoute que :

> À côté des chansons anciennes que nous avons déjà publiées et qui représentent ce genre de composition musicale dans le passé, il nous a paru intéressant de placer une chanson arabe moderne. Elle est due à Mohammed ben Ali Sfindja le chanteur le plus réputé de l'Algérie, celui qui possède le répertoire le plus considérable (environ un millier de mélodies) et dont l'opinion en la matière fait autorité.
>
> On y verra comment une musicien indigène, qui n'a pas la moindre notion théorique de la musique (au sens européen du mot), traduit son inspiration et compose ; on constatera surtout combien le sens musical de nos professionnels indigènes est resté imprégné des formes primitives, simples, unilinéaires de l'art très ancien des peuples orientaux.[2]

Nous avons dit que Yafil militait pour une pratique vivante de la musique indigène : enseignements, exécutions publiques, adaptations pour l'opéra et l'orchestre européen[3]. Nous avons vu qu'il communique cette conception à Rouanet également. Cependant, les deux collaborateurs œuvrent à la fermeture du répertoire andalou. Pourquoi ? Il nous semble que la raison nous renvoie à la création d'une classe de musique arabe au conservatoire, et donc à la patrimonialisation d'un répertoire classique, aussi fixe que s'il était couché sur des partitions. Rappelons les termes de Léo Plenkers qui parle des délimitations du répertoire :

> En principe, on a deux possibilités pour décrire le répertoire. Tout d'abord, on peut partir de l'idée, déjà enfermée dans le mot de « répertoire », que le matériel d'étude se compose d'une collection d'objets (de compositions de pièces de musique), avec chacune une spécificité, mais

[1] *Ibid.*, p. 316
[2] Jules Rouanet et Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°16 : El ked Elladi Sabani : Neklab du mode sika* [musique notée], Alger, éd Edmond Yafil, 1904, n.p.
[3] *Cf.* Chapitre 3

aussi des caractéristiques communes. S'il s'agissait ici d'un répertoire européen de pièces notées, cette conception serait bonne, parce qu'on a alors à faire à une notation, un donné fixé une fois pour toutes, qui forme le point de départ invariable pour les différentes exécutions de la composition […]

En ce qui concerne le répertoire des [*zadjals*], dont il s'agit ici, il est pourtant difficile d'indiquer des objets plus ou moins fixes, comparables à une notation. C'est qu'il s'agit d'objets purement mentaux, qui figurent seulement dans la conscience des musiciens (éventuellement dans celle des auditeurs) concrétisés seulement au moyen de l'exécution. De tels objets sont difficiles à définir.[1]

Dans le processus de patrimonialisation entrepris par les promoteurs de la musique indigène, la présentation aux observateurs européens d'une musique ancienne et dont les pièces sont rigoureusement conservées et respectées, semblait la condition d'une analogie crédible avec la musique dite « classique ». *L'Écho d'Alger* témoigne de l'ancrage de l'idée selon laquelle existerait un répertoire arabe « classique » fixe, distinct de la musique « moderne ». Ainsi, en 1931, un journaliste, évoquant une représentation de la *Moutribia*, explique que :

El Moutribia nous donnera à entendre une ouverture arabe qu'on n'a pas entendue depuis un demi-siècle et d'autres morceaux classiques. A côté de cette musique antique le cœur d'El Moutribia a tenu à nous faire entendre quelques morceaux de musique arabe moderne.[2]

Ou encore que :

L'orchestre d' « El Moutribia » sous la direction de son jeune chef, M. Kespi, executera les plus belles ouvertures maures, son merveilleux chœur, accompagné par l'orchestre de l'Opéra, se fera entendre dans les morceaux de pur classique arabe.[3]

[1] Plenker, Leo, 1995, *op. cit.*, p. 59-60
[2] « El Moutribia au square de la République », *L'Écho d'Alger*, A20, n°7930, 26 juin 1931, p. 5
[3] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 20e année, n°8025, 29 septembre 1931, p. 5

On voit ici de surcroît une instance de collaboration avec l'orchestre dirigé par Georges Riva – nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent – et qui appuie l'acception du répertoire andalou comme d'une musique à la hauteur du qualificatif « classique ». On pourra citer d'autres exemples encore. En 1932, *L'Écho d'Alger* met dos à dos les « morceaux classiques » et les « grands succès du jour » :

> M. Lili Labassi nous donna, accompagné du violon, les chansons les plus en vogue et auxquelles il sait donner le charme qu'il convient.
>
> […]Lorsque M. Mahieddine apparaît sur la scène, une chaleureuse ovation lui est faite. Cet artiste nous fit entendre quelques morceaux classiques et, à la demande générale, en leva d'une admirable façon « Ya Aamrek Aal Zine », le grand succès du jour.[1]

Ou encore, en 1933 :

> [O]utre M. Mahhieddine, le prestigieux ténor arabe qui se fera entendre dans les meilleurs œuvres anciennes et modernes de son répertoire, nous aurons l'occasion d'applaudir M. Sassi, le chanteur et virtuose mandoliniste le plus goûté des amateurs du classique andalou.
>
> M. Lili Labassi, le populaire chanteur oranais, nous charmera par ses nouvelles compositions et par son jeu de violon qui est unique.[2]

Nous avons vu dans le précédent chapitre dans quelle mesure le vocable « andalou » s'était introduit dans les textes administratifs des sociétés de musique indigènes : nous proposions qu'il s'agissait de légitimer l'activité culturelle de la société, encourageant le conseil municipal a consentir à des subventions. Ce que nous n'avions pas évoqué, et que nous voyons ici, ce sont les implications que la mise en « musique classique » d'un certain nombre de pièces du répertoire indigène et, par exclusion, la création d'un champ périphérique classé par défaut : « populaire », « en vogue », « moderne » ou « nouveau ». L'exercice était nécessaire pour justifier l'intégration de la musique arabe au conservatoire : rappelons les termes de Kaïd Hamoud qui défend la

[1] « Les Galas du Ramadhan à l'opéra d'Alger », *L'Écho d'Alger*, A21, n°8132, 14 janvier 1932, p. 3
[2] « Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, A22, n°8508, 24 janvier 1933, p. 5

musique arabe devant le conseil municipal[1] : « [l]a musique arabe ne peut être assimilée aux sons discordants que vous entendez dans la rue ; elle a ses principes »[2]. En d'autres termes l'entre-deux-guerres a vu se figer le champ de la musique « andalouse » à la faveur de la définition de « ses principes » et des contours du répertoire. Il y a quelque chose d'artificiel à cette fermeture, nous l'avons vu, et donc, le champ de la création se trouve rejetée aux confins de la « nébuleuse Al-Andalûs » : le *haouzi* et l'*'arubi*.

3. Les représentations du « populaire » avant le « *cha'bi* ».

Depuis les années 1920 et le sectionnement de la « nébuleuse *Andalûs* » au niveau des *inqilabat*, se pose la question de ses confins : les genres *'aroubi* (« *'arbi* » chez Rouanet) et *haouzi* qui, depuis Yafil et son expression « des musiques aimées du peuple » ont une place ambiguë dans les taxinomies musicographiques. Il semble que l'idée qu'il y aurait une cohérence particulière du couple *noubat* et *inqilabat*, distinctes d'autres genres avoisinant, tels le *haouzi* et l'*aroubi* se soit ancrée durablement, ayant trouvé des formes. Formulé en termes approximatifs par Yafil et Rouanet, elle trouve aujourd'hui sa justification chez certains dans un double argument, de l'ordre du jugement esthétique – il y a des degrés de beauté et de noblesse différents selon les pièces qui autorise leur classification et leur hiérarchisation – et de l'observation objective : d'une part les *inqilabat* et les *noubat* tire leur spécificité de formes poétiques particulières – le *mouwashshah* qui est au cœur de la *nouba* et le *zadjal* qui l'affleure et nourri le répertoire des *inqilabat* – et, d'autre part, la structure en plusieurs mouvement – les *noubat* auxquelles manquerait un mouvement seraient, dès lors, « incomplètes »[3].

[1] *Cf. supra,* p.
[2] « Beaux- Arts – Projet de transformation de l'école de musique en conservatoire », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, 17 juillet 1925, pp. 187-190, p. 190
[3] Mohammed-Souheil Dib, « typologie du patrimoine *hawzi* et non *hawzi*. Poésie et rythmes », in Marouf, Nadir (dir.), *Le chant arabo-andalou. Essai sur le Rurbain ou la typologie de la Norme et de la Marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 95

a. Définition de la marge : le cas du haouzi

Pour Nadir Marouf, l'isolation du *haouzi* par rapport à la « musique andalouse » tient essentiellement aux représentations qui pèsent sur ce « générique » :

> [A]u plan culturel et plus spécialement au plan folklorique, le générique « *hawzi* » veut dire : musique et chant populaires, folklore local (spécifique de Tlemcen[1]), etc… À ce titre, le *hawzi* se distingue, de part son caractère local, du genre « andalou », qui est plus académique, et qui, comme son nom l'indique, provient de l'Andalousie. Or il se trouve que la structure mélodique du *hawzi* est apparentée à celle de l'andalou.
>
> Le point de vue qui prévaut alors est que ce fonds local est issu du contact culturel qui s'est produit entre les émigrés andalous de condition modeste et les populations autochtones de la périphérie urbaine : le *hawzi* serait le produit d'une synthèse entre la culture citadine charriée par les artisans andalous et une culture paysanne locale.[2]

Aussi, selon cette interprétation dit N. Marouf, le *haouzi* serait le produit d'un « *ethos* ruralo-citadin ». Or, tout autant que le degré de connexion entre des *noubat* telles qu'on les connaît aujourd'hui et l'Andalousie médiévale, cette lecture du genre *haouzi* tient de la conjecture. Comme l'explique N. Marouf, l'hypothèse historique selon laquelle le genre se serait constitué dans des espaces géographiques et sociaux en marge de l'espace citadin, et donc du champ andalou, est dérivée de la sémantique du mot *hawz*, « référent spatial d'extériorité » qui renvoie aux notions de banlieue, de périphérie urbaine[3] ; les données historiques ne permettent pas de consolider cette hypothèse et la connotation normative du terme *haouzi* « dans le sens de 'genre de bas étage' », se justifie d'autant moins, selon Nadir Marouf[4].

---

[1] Si le *haouzi* est associé à Tlemcen, il s'est profondément ancré dans le contexte algérois, ce qui explique que Rouanet intègre le *haouzi* dans sa revue des genres algérois. « Le *hawzi* est un genre musical spécifiquement algérien originaire de Tlemcen, mais largement adopté par l'école d'Agler » : Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.*, p. 25
[2] Nadir Marouf (dir.), Omar Carlier (collab.), Espaces Maghrébins ; la force du local ? hommage à Jacques Berque, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 152
[3] *Ibid.*, p. 152-153
[4] *Ibid*., p. 153

Selon Mohammed-Souheil Dib, ce n'est pas tant la dimension spatiale – citadinité/ruralité – qui donne son sens au terme *haouzi*, mais plutôt la notion abstraite de dépendance que le terme *haouz* induit :

> À notre sens, *hawz* ne peut être enfermé dans une sémantique « statique », assignée de façon définitive à un référent unique. Ce terme a une fonction : celle d'exprimer un rapport. Il relève plus de la logique relationnelle que de la catégorie lexicale arrêtée. Aussi contient-il cette fonction de démarcation qui fait que la cité se nomme par différence avec sa banlieue, le village avec sa périphérie, la plaine avec une autre espace. Fonction qui se manifeste aussi bien dans le sens géographique du terme que dans sa signification culturelle.
>
> Dans une approche poético-musicale qui se voudrait globale, le générique « hawzi » aura une double tendance :
>
> - insister sur la démarcation : ce qu'est le genre par rapport à ce qu'il n'est pas (l'andalûs, la san'a),
>
> - marquer en même temps la liaison : ce que doit être ce genre à ce qu'il n'est pas. C'est ce rapport d'inclusion et d'exclusion qui permet de rendre compte de l'existence de genres et de « types » différents – une différence relative et progressive – dans la musique dite traditionnelle, d'expliquer l'influence qu'un palier peut exercer sur l'autre et de saisir l'équilibre qui s'établit en fin de compte dans l'univers poético-musical.[1]

Aussi, pour Mohammed-Souheil Bid le terme *haouzi* ne caractérise pas le genre au sens socio-historique du terme : son sens figuré – dépendance – dérivé du sens premier – périphérie urbaine – caractérise la position du genre par rapport à l'andalou au point de vue « poético-musicale ». En d'autres termes, *haouzi* ne renvoie pas à des rapports sociaux, mais à des rapports entre répertoires. Dès lors, la catégorie *haouzi* prend son sens dans des données musicologiques objectives qui révèlent une relation à « l'*Andalûs* », mais également une spécificité démarcative. Ces données objectives sont linguistiques : les textes des *noubat* sont écrits dans les genres littéraires anciens, *muwashshah* ou *zadjal*, tandis que les poèmes du genre *haouzi* sont en kangue vernaculaire.

[1] Dib, 1995, *op. cit.*, p. 93

Mahmoud-Souheil Dib établit une hiérarchie, comme s'y était attaché Rouanet en 1922, au sommet de laquelle se tiennent les *noubat*, cœur de la norme. Les *inqilabat* tiennent leur place au côté des *noubat* dans ce que S.-M. Dib qualifie « niveau I »[1]. Dans cette démarche de hiérarchisation, le *haouzi* appartient au « niveau II », ou « marge 1»[2]. Une classification interne est établie avec à sa tête le « *hawzi metsenna'* » – « *haouzi* sen'aïsé » – dont la structure des pièces se rapproche de celle des *noubat*.

> Le passage d'un niveau à un autre n'est jamais brusque. Il y a encore en IIa [le *hawzi metsenna*'] persistance d'une zone commune, d'un espace interstitiel avec I dont la fonction est doublement déterminée :
>
> - recherche d'une forme relativement inédite d'expression par rapport à I,
>
> - maintient de certains caractères de I pour ne pas consommer la rupture.
>
> Le qualifiant « *metsenna'* » […] indique que ce genre de *hawzi* a été « canonisé » en quelque sorte par la norme (la *san'a*). De cette manière, le *hawzi* prendra soin de ne pas s'écarte brusquement de la *san'a*, et la *san'a* de ne pas refuser de façon catégorique la tendance au nouveau. Tel est le rôle de la zone interstitielle.[3]

Ainsi, il y a une continuité sur le plan du système musical entre l'andalou et le *haouzi*. Dès lors les *inqilabat* échappent à la « marge » que constitue le *haouzi* sur la base de critères textuels : elles sont écrites dans le genre *zadjal* propre au *noubat* et en acquièrent un prestige supérieur. La question se pose donc encore aujourd'hui, si continuité il y a, pourquoi établir une distinction entre le répertoire combiné des *noubat* et *inqilabat,* à la manière de Yafil, et les autres répertoires affiliés sur le plan musical ? Cette question est d'autant plus pertinente qu'il n'est pas sûr que les données littéraires soient un motif indiscutable de distinction.

[1] *Ibid.*, p. 94
[2] *Ibid.*, p. 94
[3] *Ibid.*, p. 96

b. Zadjal et muwashshah : justification a posteriori de la taxinomie du tournant du XXe siècle

Jonathan Glasser rappelle que la discussion autour de « l'andalousité » de la musique est indissociable d'un débat sur les origines andalouses du *muwashashah* et du *zadjal* eux même[1] :

> Although it is common today to assert that the *nuba* is an import from Al-Andalus, some scholars seek to qualify or reduce the Iberian connection. The polemic that has grown up around what is sometimes called the Andalusiness of the *nuba* […] is cousin to a broader debate among literary historians concerning the Andalusiness of the *muwashshah* and *zajal* strophic poetic forms that provide the textual basis of the *nuba* practice.[2]

Cette polémique autour du *muwashshah* et du *zadjal* est nourrie par les implications quant à la noblesse du répertoire andalou. Rappelons ce qui fonde la supériorité qualitative des *noubat* sur les *inqilabat* selon Mohammed-.Souleih Dib et M. Guettat : les *inqilabat* sont de « constitution plus récente, de composition moins importante et de caractère poétique et musical moins noble que les grandes *nawbât* »[3]. De la même manière qu'il motive la distinction entre *noubat* et *inqilabat*, il nous semble que cet idéal d'ancienneté est central pour comprendre l'établissement de la division qui sépare *musique andalouse* et *haouzi*. Comme le précise Rachid Brahim-Djelloul, *haouzi* et *'aroubi* « peuvent être rattaché à la période moderne (XIX-XXème siècles) » et, si l'on consulte les biographies de poètes écrites par Mohammed-Souleih Dib dans le livret de *L'anthologie du chant* 'arûbi *et* haouzi[4], on constate que les poètes les plus anciens sont nés au XVIIIe siècle et que presque tous ont écrit au XIXe siècle. Surtout, l'on est frappé par une remarque de M.-S. Dib à propos de cette « langue du hawzi » :

[1] Glasser, 2008, *op. cit.*, p. 93
[2] *Ibid.*, p. 93
[3] Mahmoud Guettat cité dans *ibid.*, p. 93
[4] Mohammed-Souheil Dib, Nadir Marouf, *Anthologie du chant 'arûbi et hawzi* [livret de disque compact], Paris, El-Ouns, 2003

> La langue du *hawzi*, contrairement à celle de la *san'a*, ne véhicule pas une expérience du vécu par époque interposée. Elle parle de ceux qui la parlent, qui la vivent réellement. La *san'a* parle d'une époque qui n'est plus et d'hommes qui ne sont plus. Elle est d'autant plus détachée d'un présent réel qu'elle se réfugie dans une strate [le niveau la *nouba*] pratiquement a-temporelle.[1]

Si l'on observe les *inqilabat* proposées par Yafil et Rouanet dans le *Répertoire de musique arabe et maure*, on est en effet frappé par l'a-temporalité des thèmes traités, ce qui implique en fait qu'elles ne sont pas localisables dans un contexte passé particulier. Certes dans *El ked elladi sabani*, composé par Sfindja, le narrateur parle d'avoir « obéi comme au sultan » à l'être aimé tandis que, dans *Mahma Iekhter Fel Moudelel*[2], Putiphar serait la narratrice évoquant « la beauté de Joseph le gracieux, qui est de la race des rois ». Aussi les références anciennes ont une fonction métaphorique qu'il semble difficile à rattacher particulièrement au contexte intellectuel et poétique du temps de Zyrieb. Rouanet souligne d'ailleurs qu'il est difficile de qualifier la forme poétique qui serait propre aux *inqilabat* :

> Un neqlab est une romance, généralement chanson d'amour sur des poésies plus légères de forme et de pensée que celle des mélodies grenadines, quelquefois chansons bachiques. Le texte ne présente pas toujours une suite de pensées enchaînées et développant un même sentiment ; il est souvent formé d'une sorte de bouts-rimés alignés suivant la fantaisie du poète ou les nécessité de la consonance finale.[3]

Certainement, Rouanet rappelle-t-il leur caractère ancien, que ce soit la *Mahma iekhter fel moudelel*, « que les indigènes disent excessivement anncienne »[4], *Ghouzili sekkour nabet*, « chanson très ancienne »[5], ou même le texte de *El ked elladi sabani* tiré des « vieux diwan de

[1] Dib, 1995, *op. cit.*, p. 98
[2] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°10 : Mahme iekhter fel moudelel : neklab du mode djorka* [musique notée], Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.
[3] Rouanet, 1922, *op. cit.*, pp. 2861-2862
[4] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°10 : Mahme iekhter fel moudelel : neklab du mode djorka* [musique notée], Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.
[5] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°20 : Ghouzili sekkour nabet : neklab du mode sika* [musique notée], Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904[-1927], n.p.

nos bibliothèques publiques »[1]. Comme nous l'avons dit, pour Rouanet, insister sur l'ancienneté, ou la conformation stricte à la tradition dans le cas de la création de Sfindja, est une manière de donner cohérence au corpus « andalou »[2]. Cependant, Rouanet se contente d'évoquer le caractère strophique des textes des *inqilabat*. Il ne détaille pas l'origine littéraire et linguistique du texte et, surtout, n'évoque pas la notion de « *zadjal* », aujourd'hui considérée comme centrale :

> [T]rois *ghessen* formés chacun de un, deux ou trois vers, puis un *metlaâ* formé de un ou deux vers puis un *redjou* (retour) qui est la répétition d'un motif de *ghessen*.
>
> Dans certains neqlabat, il y a un metlaâ au commencement, trois ghessen, un 2e metlaâ et un redjou.
>
> Les *ghessen*, le *metlaâ* et le *redjou* composent une *beit* (une tente, une masion), et la romance contient une ou plusieurs maisons.[3]

Rouanet ne nomme pas la forme poétique qu'il décrit, dont il se contente de détailler la structure strophique et ne l'établit d'ailleurs pas comme un trait déterminent du répertoire des *inqilabat* : « l'*aarbi* » qui, dans l'ordre hiérarchique suivrait directement les *inqilabat*, se distingue par « une moindre élégance de formes et sur des origines moins aristocratiques » [4] et que « les poésies [du haouzi], comme celles du genre *aarbi*, sont encore assez riches, mais la musique tend à une simplification évidente » [5].

Ce silence concernant la spécificité poétique des *inqilabat* peut paraître surprenant en comparaison avec l'importance que Mohammed Souleih-Dib, pour sa part, attribue au *zadjal*. Mais cela attire notre attention sur les incertitudes taxinomique persistantes. Le fait, par exemple, que selon Rachid Brahim-Djelloul, le *zadjal* serve de « support poétique » dans le genre *'aroubi*, aux côtés du « parlé algérois »[6], brouillant ce qui semble fonder la distinction entre « norme » et « marge ». Surtout, il semble que Mohamed Souleih-Dib lui-même ne s'appuie pas tant sur le

---

[1] Rouanet, Jules et Yafil, Edmond, *Répertoire de musique arabe et maure. N°16 El ked Elladi Sabani : Neklab du mode sika* [musique notée], Alger, Ed. Edmond Yafil, 1904, n.p.
[2] *Cf. supra*, p. 321
[3] Rouanet, 1922, *op. cit.*, pp. 2862
[4] *Ibid*., p.2865
[5] *Ibid*, p.2866
[6] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.*, p. 26

zadjal comme forme strophique, mais plutôt comme niveau de langage, pour justifier son appartenance à la norme. Plus précisément, la marginalité du *haouzi* procède du caractère dialectal de son langage poétique – le parlé tlemcénien –, moins ancien que le *zadjal* qui puise dans l'arabe vernaculaire d'andalousie[1]. Pour le reste – rythme, mélodies, structure poétiques – M.-S. Dib reconnaît que le *haouzi* est assimilable à la « norme » andalouse[2]. Surtout, les différents niveaux au sein de la marge que constituerait le *haouzi* selon M.-S.Dib ne se distinguent pas fondamentalement par les formes musicales, mais par le caractère plus récent des textes servant de support poétique[3]. Ainsi, en définitive, sous la plume d'un Rouanet et d'un Yafil, comme encore dans la musicologie contemporaine le critère déterminent entre norme et marge serait l'ancienneté perçue d'un répertoire et cette coupure héritée du tournant du XXe siècle entre une musique classique « andalouse » et une musique populaire « non-andalouse ».

c. Qu'est-ce que le haouzi ?

Dans ce contexte le *haouzi* acquiert une double fonction que lui donnait déjà Yafil en 1907 : il est le champ de l'innovation et de l'accessible. Le fait que Yafil associe le *haouzi* aux « musiques célèbres et aimées du peuple »[4] et que ces chansons, se propageant par le disque, soient le support de poèmes contemporains – ou du moins écrit dans un langage contemporain –, tout en respectant les formes du « système *çan'a* », place le *haouzi* comme champ ouvert de la « musique andalouse » ; une invitation « à ne pas refuser de façon catégorique la tendance au nouveau», pour reprendre les termes de Mohammed Souleih-Dib[5].

Rachid Brahim-Djelloul spécifie que le haouzi est « originaire de Tlemcen, mais largement adopté par l'école d'Alger »[6]. Cela est attribuable au fait que les membres des sociétés de musique indigène s'illustrent, dans l'entre-deux-guerres, par des compositions assimilées à ce genre. Cette catégorie de musiciens, qui occupe l'ensemble du spectre allant des noubat jusqu'au

[1] Poché, 1995, *op. cit.,* p.152
[2] Dib, 1995, *op. cit.*, p. 97-107
[3] *Ibid.*, p. 97-107
[4] Yafil, 1907, *op. cit*., p. 7
[5] *Cf. supra*, p. 327
[6] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.,* p. 25

haouzi, souligne le caractère artificiel de la distinction établie par Yafil entre « musique andalouse » et « musique aimées du peuple », et va investir le vaste champ des musiques « populaires algéroise » qui se cristallisera par distinction avec l'andalou plutôt que par cohérence sociale ou musicale interne. D'où un certain paradoxe : alors que la catégorie andalouse est pensée comme normative par la musicologie contemporaine, son succès serait précisément lié à la malléabilité de ses contours et la flexibilité qu'elle permettait dans la définition du domaine « classique ».

II. Le champ contesté du populaire : historicisation du cha'bi.

À mesure que les contours de la musique « classique » se confirment, le « populaire », le « folklorique », sont redéfinis à partir des années 1930. Mais l'interprétation que l'on en a aujourd'hui, c'est-à-dire d'un genre « populaire » constitué et homogène, qui serait proche, mais distinct, des *haouzi* et *'arubi*[1], n'apparaît pas dans les sources de l'époque. De fait, la ténuité des lignes qui sépareraient le *haouzi*, du *çan'a* et du *cha'bi* reflète certainement l'impossibilité de retrouver ces distinctions catégorielles dans l'entre-deux-guerres pour cause d'entrelacement des milieux musicaux et d'indistinction des genres.

Cette invisibilité du *cha'bi* à l'heure de son émergence ne peut-être attribué à l'indigence du regard français, car les sources que l'on détient à ce sujet, si elles sont écrites en français, le sont par des indigènes, musulmans ou juifs. Dès 1907, nous l'avons vu, Yafil donne sa propre définition des musiques populaires, qu'il présente comme un faisceau de genres, plutôt que comme corps unique. D'ailleurs, si Yafil distingue ces genres populaires de la *çan'a gharnata*, il n'en exclut pas la pratique du musicien andalou, comme nous l'avons vu à la lecture des buts de la Moutribia. Là réside peut-être un malentendu fondamental qui parcourt le travail de Nadia Bouzar-Kasbadji : de fait, les sociétés de musique indigène de l'entre-deux-guerres sont le cœur de création du répertoire retenu aujourd'hui sous le nom « *cha'bi* ».

1. « *cha'bi* » : la marque de Hadj M'Hamed El Anka

Il s'agit de préciser à titre préliminaire que, si « *cha'bi* » est la traduction littérale de « populaire », le terme ne désigne pas, *a priori*, les genres « aimés du peuple » que nous avons évoqués précédemment. En Algérie, on entend par « *cha'bi* » un genre d'origine algéroise, qu'une acception assez ancienne et partagée dans la bibliographie musicologique et socio-historique attribue à une figure centrale : Hadj Mohammed El Anka, chansonnier d'ascendance kabyle, issu des milieux immigrés de la haute Casbah. Omar Carlier propose ainsi que :

[1] *Ibid.*, p. 26

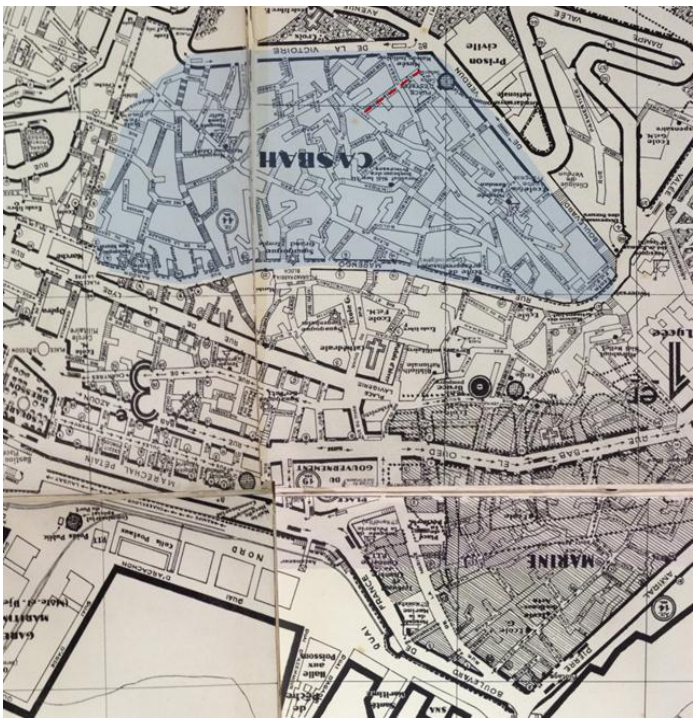
> Out of the crisis came another musical genre, *sha'bi* (*chaâbi* ; "of the people"), that would gradually leave its mark on the old city. Sha'bi is derived from the Maghreb. Sha'bi developed outside the orthodox Andalusian tradition, with subtle layering that might well have been understood as the unadulterated product of first generation residents of Algiers. It was a simplified linguistic and musical mode that expressed the emotions and the expectations of a generation beset by poverty and humiliation.[1]

À propos de la paternité du genre, O. Carlier reprend l'idée dominante selon laquelle :

> In the 1930s, El Anka and Mrizek were the pillars of this novel musical expression. Both were from Kabyle families newly arrived in the capital; they quickly became leading figures of the Casbah, inventing what might be called the Algiers blues.[2]

On voit donc que le, *cha'bi*, le « populaire » se distinguerait par son caractère hétérodoxe et son extraction d'un milieu pauvre et serait, de ce point de vue, symétriquement opposé à l'« andalou », qui, pour sa part, est classique et propre à une classe moyenne indigène, anciennement établie à Alger et « citadine » de goûts et de manières, dite *beldiya* ou « maure »[3].

[1] Carlier, « Medina and Modernity… », 2009, *op. cit*., pp. 70-71
[2] Carlier, « Medina and Modernity… », *op. cit*., 2009, p. 71
[3] Charles-Robert Ageron, « Les classes moyennes dans l'Algérie coloniale », *in* Charles Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchene, 2005, pp.369-387, p. 371

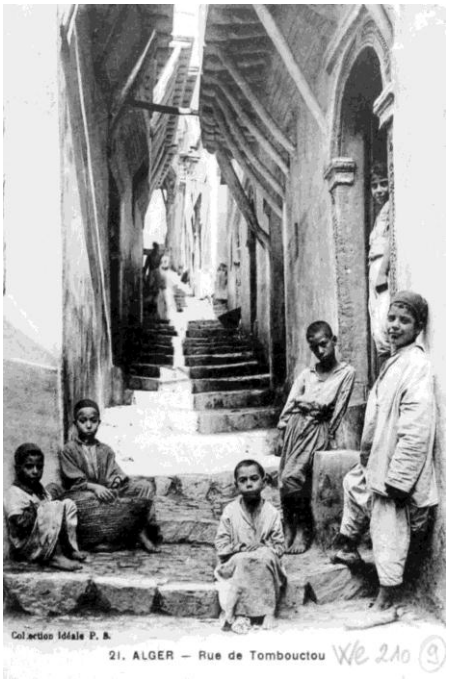


Croquis n°4 : La rue de Tombouctou, au cœur de la haute Casbah, où est né Hadj M'hamed El Anka.

Illsutration n° 28 : Cliché de la rue de Tombouctou en 1921

Source : 17 cartes postales d'Alger avec lettre d'envoi, en date du 7 mai 1921, du donateur A. L. Leroy (BnF)

accessible sur Gallica.fr



a. Une définition sociale de la musique populaire

En attribuant la paternité du genre à Hadj Mohammed El Anka, Omar Carlier fait écho à la bibliographie musicologique des années 1990, qui a repris à son compte un discours à tendance hagiographique à propos de ce « génie créateur » du genre *cha'bi*[1]. La description de l'extraction prolétarienne et casbahouia d'El-Anka, par dérivation, sert à définir la nature même du genre et le distinguer de cet autre répertoire indigène, l'« andalou ». Ainsi, Sadek Aïssat écrit :

> Casbah d'Alger, début de siècle. Dans les rumeurs actives du port, les odeurs de sacs en toile de jute qui courbent l'échine des portefaix, les relents des sardines fraîches trainées dans des casiers ruisselants de glace fracassée. Dans les cafés maures les senteurs de thé à la menthe fraîche que l'on sirote assis sur des nattes de « doum », feuilles de palmes tressées ; les pêcheurs, la tête pleine de vapeurs intelligentes y fredonnent des airs de musique.
>
> Leur musique ressemble à celle des « aladjia », (ceux qui jouent d'un instrument), descendant de marchands juifs ou arabes chassés d'Andalousie, qui égayent les patios des maisons bourgeoises des artisans aisés qui font fondre le cuivre et l'argent des riches Kouroughli. Elle ravive le souvenir ardent des amours clandestines, du bruit des étoffes de soie froissées et des yeux noirs sous des cils qui assassinent, quand du mode « raml maya » au djarka nostalgique, la voix comme lorsqu'elle prend des accents de Reinette l'oranaise, se fait pathétique pour psalmodier les regrets du temps passé ; « ya assafi al ma madha »[2].
>
> Les chansons des pêcheurs et des portefaix, pourtant même quand elles sont chantées sur les mêmes modes, n'ont pas les mêmes accents.
>
> Casbah d'Alger début du siècle. Un jeune garçon descend de bouzerreah, quartier haut perché sur les hauteurs de la ville, tous les soirs pendant le Ramadan, porter le f'tour à son oncle, dans un café du port.
>
> Tous les soirs dans ce café du port, blotti dans un coin de peur d'être chassé par un adulte, l'enfant écoute les chansons de Cheikh Nador. Il est atteint. Et sa mémoire prodigieuse enregistre les mots, les airs et les rythmes.

[1] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.*, p. 15
[2] Traduction : « Ô ! mon regret de ce qui est passé »

> En l'absence d'un de ses musiciens. Le cheikh un soir lui confie le tambourin, et lorsqu'une fois l'enfant trébuche sur le « mizan », la balance qui pèse le rythme, le cheikh le transperce du regard avant de lui assener un coup de son luth. Mais l'enfant est tellement opiniâtre et persévérant que son maître le surnomme « El alka », la sangsue.
>
> Ainsi parle la légende du mythe. Ainsi aujourd'hui au café Malakof, dans une ruelle de la basse Casbah, les anciens content aux plus jeunes la légende d'El-Anka ; ainsi aujourd'hui encore se perpétue ce geste de l'honneur dont les codes et les signes se transmettent comme une mémoire vide.[1]

Ainsi, à l'image de son initiateur, le *cha'bi* serait la musique du peuple défini en termes socio-économiques. En effet, né au 4 rue de Tombouctou en 1907[2], d'un père maçon et d'une mère sans profession, soupçonné d'être proche du « milieu »[3], Hadj Mohammed El Anka incarne la haute Casbah et sa population déshéritée, dont François Lespès fait une description alarmée en 1930 :

> Le deuxième [arrondissement], qui comprend le quartier de la Casbah, est celui de toute la ville où l'on note la plus forte densité de population. En 1881, elle était de 1.436 habitants à l'hectare, chiffre déjà considérable ; en 1921, elle atteignait 2.028 habitants, en 1926, elle s'élevait jusqu'à 2.255. Or le peuplement de cet arrondissement est en grande quantité constitué par les indigènes musulmans dont la proportion n'a pas cessé d'augmenter dans les dernières années ; elle était de 80% au dernier recensement. Cet à cet élément seul que l'on peut attribuer l'accroissement de 4.086 unités qu'on observe en 1926 ; et l'énorme mortalité (36,3 pour 1000) que ne suffit nullement à compenser la forte natalité (33) autorise à expliquer ce gain de population exclusivement par des apports extérieurs. C'est évidemment le quartier de la ville qui attire le plus l'immigrant indigène musulman. C'est là qu'il se sent le moins dépaysé. Indépendamment des autres circonstances du milieu, il y retrouve des parents et des amis de son douar et de son village. On peut estimer à près de 3.000 le nombre de ceux qui vivent en célibataires, généralement par

[1] Sadek Aïssat, *in Musique populaire algérienne : soirée privée avec El Hadj M'Hamed El Anka* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1995, n.p.
[2] Hachelaf, Mohammed El-Habib, in *La chanson populaire algérienne : le chaâbi – Vol II. Hadj M'Hamed Elanka* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1991, n.p.
[3] Notice de renseignement dressée par Commissaire principal chargé du service de renseignement du commissariat d'Alger, le 10 décembre 1953. ANOM [1K/295]

> petits groupes ; ils s'entassent dans les logis les plus divers et les moins salubres, et couchent dans des chambres où ils se contentent d'une place aussi restreinte qu'au café maure.[1]

En note, Lespès suppose que :

> Sans doute d'ailleurs, beaucoup de maisons de la haute ville étaient-elles, au XVIIe siècle, des maisons de riches où l'espace était plus largement dispensé, les quartiers bas d'Alger étant les plus encombrés. C'est l'inverse aujourd'hui par suite du refoulement de la population indigène qui a suivi notre arrivée et a fait de la haute ville son domicile plus particulier.[2]

L'immigration qui vient nourrir la démographie de la vieille ville et en aggraver la densité est le résultat de l'exode rural, kabyle en particulier. Selon René Lespès, en 1926, la haute Casbah compte « 14.463 kabyles contre 17.396 arabes »[3], ce qui lui vaut le surnom de « Tizi Ouzou » auprès des descendants des vieilles familles d'Alger[4].

> Il y a dans la Casbah des rues dont [les Kabyles] se sont littéralement emparés : rue d'Annibal, de l'Atlas, de la Bombe, Gariba, de la Gazelle, des Janissaires, Marmol, des Pithyuses, des Sarrazins, de Thèbes, de Tombouctou, des Vandales. Devant cette invasion, les descendants des Maures d'Alger ont souvent cédé la place, pour éviter un contact qui leur est désagréable et aussi pour fuir le voisinage de la prostitution.[5]

Les origines de Hadj Mohammed El Anka, « nouveau type de citadin »[6], pèse considérablement dans le récit élaboré à propos du *cha'bi*, tant et si bien que Bachir Hadj Ali

---

[1] Lespès, 1930, *op. cit.*, pp. 523-524
[2] *Ibid.*, p. 524
[3] *Ibid.*, p. 549
[4] *Ibid.*,, p. 548
[5] *Ibid.*,, p. 549
[6] Bachir Hadj Ali, « El Anka et la tradition 'chaâbi' », *in Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol 17, 1979, pp. 905-911, p. 906

affirme que « [p]ar « chaâbi », [il] entend beaucoup plus l'auditoire d'El Anka que le caractère populaire de son riche répertoire musical »[1] :

> [L]es nouveaux habitants, dont l'ancien héritage culturel survivait de façon archaïque, s'ouvrirent difficilement à la musique élaborée.
>
> C'est principalement avec El Anka (dont le père venu de Kabylie et d'origine sociale très modeste, était algérois de fraîche date) que s'opéra réellement la mutation (dans le sillage de son maître Nador) : il adopta un répertoire intermédiaire, au rythme vif, se situant toujours dans la mouvance des modes andalou, plus précisément dans la tradition des houaza et des aroubi.
>
> C'est à partir de là que s'impose progressivement le genre dit « chaâbi ». La jeunesse algéroise issue des familles récemment installées dans la cité, se reconnaît dans cette musique, dans ces rythmes. Désormais, préludes, chants et danses algérois sont adoptés par les néo-citadins.[2]

Ainsi, pour Bachir Hadj Ali, si la musique de El Anka puise ses formes dans ce que Jonathan Glasser appelle « *the nûba complex* »[3], elle n'en demeure pas moins « populaire » au regard de l'extraction sociale de l'artiste et de son auditoire, cette « jeunesse de la Casbah » qui « se retrouvera en bonne partie dans la 'Bataille d'Alger' en 1957, face aux paras de Massu »[4].

b. Un rhapsode kabyle d'expression arabe.

Ainsi, par assimilation à sa figure tutélaire, le genre qui viendra à être qualifié de « *cha'bi* » et qui émerge dans les années 1930, est la musique du peuple au sens socio-économique du terme. Cependant, les origines sociales du compositeur sont en tension avec le répertoire qu'il s'approprie dans les années 1930. Et, comme le soulignent tous les auteurs que nous avons cités, la musique d'El Anak puise directement dans la « nébuleuse '*Andalûs*' » et, en

[1] *Ibid.*, p. 905
[2] *Ibid.*, p. 907
[3] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 103
[4] Hadj Ali, 1979, *op. cit.*, p. 908

particulier, le répertoire du *haouzi* et du *'aroubi*. À ce sujet, Jonathan Glasser rapporte un quiproquo qu'il n'est pas rare de rencontrer aujourd'hui en Algérie :

> One musician in Oujda, for example, in responding to my question about who he felt to be the most important figure in *gharnati*, named the great Algerois *chaâbi* artist Hadj El Anka, only to be corrected by the nearby head of his ensemble, who asserted that El Anka performed *qsayid* [pluriel de *qacida*] rather than *gharnati*. This comment left the musician in disbelief: didn't El Anka do *btayhi* and *msaddar* [mouvements de la nouba] ? The ensemble leader responded with an emphatic no.[1]

De fait, la bibliographie situe systématiquement El Anka dans les parages de la musique andalouse : « grâce à lui, écrit Bachir Hadj Ali, la musique '*cha'bi*' vit dans le classique et le classique se reflète dans le '*cha'bi*' »[2]. En effet, B. Hadj Ali rappelle que l'éventail du répertoire d'El Anka « englobe plusieurs mouvements classiques, dont au moins trois de chacune des *noubats* : ouverture, prélude, final »[3], et il ajoute que : « El Anka était surtout l'interprète talentueux de la musique du terroir maghrébin, issue du mariage entre l'héritage classique andalou et le patrimoine des villes traditionnelles : Tlemcen, Nédromah, Alger, Blida, Médéa, Béjaïa, Constantine : *haouzi*, *aroubi*, *mâlouf* »[4].

Au regard des déterminants sociaux avancés par les analystes du *cha'bi* pour en expliquer la particularité, la proximité de Hadj El Anka avec le répertoire dit « andalou » demande a être expliquée. Si El Anka est un enfant déshérité de la Casbah, par quelle logique est-il venu se frotter à cette musique de tenue aristocratique, qui vit principalement dans la basse Casbah. D'autant qu'il s'agit d'une musique dont le langage poétique est réputé ancien et difficile à pénétrer, étranger au parlé des ruelles de la haute Casbah. À ce titre, une annonce du journal arabophone *Sidi Hennini*, traduite et conservée par le Gouvernement général, reteindra notre attention :

---

[1] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 102-103
[2] Hadj Ali, 1979, *op. cit*., p. 911
[3] *Ibid.*, p. 905
[4] *Ibid.*, p. 905

Sidi Henini informe ses lecteurs des tournées effectuées dans les trois départements par le rapsode kabyle Mohammed El Anka, qui fait entendre de nouvelles *qacidas* à la louange du Prophète.[1]

Si l'on suit la définition européenne du rapsode élaborée au XIXe siècle[2], le propos semblerait contradictoire, puisque la notion de « rapsode kabyle » impliquerait l'engagement auprès du « folklore » de Kabylie – la poésie kabyle que décrit à la même époque Jean Amrouche[3] –, alors que la *qacida* de louange au Prophète est d'expression arabe. Certainement, le terme *qacida* – قصيدة – a été emprunté tel quel au journal en langue arabe, ce qui rend l'emploi du terme rapsode étonnant[4]. Il illustre le rapport ambigu d'El Anka à la langue de ses poèmes, qui n'est pas sa langue d'origine, ni la langue de ses parents, mais une langue apprise. Certes, il a chanté en kabyle, mais l'enregistrement qui nous est resté, *Ammi Azizen* (« mon fils chéri »), est un témoignage ambivalant et tardif – les années 1950 – quant au rapport d'El Anka à ses « origines ». Si l'on se rapporte au propos de Rachid Aous, cette chanson en langue kabyle constituerait une meilleure illustration de l'essence populaire de l'œuvre d'El Anka au sens social du terme, eu égard à la « prédominance dans la chanson kabyle de thèmes sociaux et explicitement politiques. Cette différence de thématique résulte essentiellement de considérations historiques liées au phénomènes d'émigration »[5]. Pourtant, si R. Aous attribue le texte de la chanson à El Anka[6], Kamal Hamadi en a revendiqué la paternité dans une interview accordée à *El Watan* en 2012[7]. Revendication largement crédible à l'observation du patrimoine enregistré d'El Anka, qui est d'expression arabe exclusivement. Au regard de sa discographie, El Anka semble avoir renoncé à la langue de ses parents comme langue d'écriture poétique[8].

---

[1] *Bulletin de presse indigène d'Algérie* publié par le Gouvernement général, décembre-janvier 1936-1937. ANOM [15H/1]
[2] Didier Francfort parle de « l'heure du rapsode ». Francfort, 2004, *op. cit.*, p. 219
[3] Jean Amrouche, *Chants berbères de Kabylie. Poésie et théâtre*, Tunis, Monomotapa, 1939
[4] À notre grand regret, il nous a été impossible de mettre la main sur ce numéro de *Sidi Hanini* en date du 23 décembre 1936.
[5] Aous, 1996, *op. cit.*, p. 12
[6] *Ibid.*, pp. 314-315
[7] Rémi Yacine, « Mmi Azizen (mon fils chéri), Hadj El Anka », *El Watan*, 5 août 2012 : http://www.elwatan.com/culture/mmi-azizen-mon-fils-cheri-hadj-el-anka-05-08-2012-180885_113.php (consulté le 12 mai 2016)
[8] A. Hachlef , M.-E. Hachlef, 1993, *op. cit.*, p. 294

De fait, la formation musicale d'El Anka ne s'est pas faite au contact de la poésie en langue kabyle, mais auprès d'interprètes du répertoire associé à la « nébuleuse '*Andalûs*' ». Les récits biographiques situent la rencontre d'El Anka avec la musique auprès du Cheikh Moustapha Nador, tantôt dans un café situé « près de la gare centrale »[1], tantôt dans un « café du port »[2], c'est-à-dire en dehors de la haute Casbah et de l'environnement prolétarien et berbérophone de la rue de Tombouctou. Le répertoire de Chaikh Nador auprès duquel se forme El Anka appartient à ces genres d'expression arabe, dérivés de la *nouba* :

> Ces maîtres avaient la plus grande connaissance dans les genres connus à l'époque, tous dérivés de la musique arabo-andalouse, sur des poèmes du *malhoun*. Ils pratiquaient surtout le *madih* (chant religieux) ou le *hawzi* et l'*aroubi*, genre englobant tout ce qui n'était pas la musique citadine.[3]

Nous l'avons vu, à partir des années 1900, la distinction n'est pas neutre : tandis que les *noubat* et les *inqilabat* sont rangées dans le champ du « classique », *haouzi* et *'aroubi* sont relégués au statut de musique populaires. À une époque où le *cha'bi* n'est pas encore identifié en tant que tel, c'est en vertu de ce statut « non-savant », « non-classique » du *haouzi* et de l'*'aroubi* que le répertoire auquel se forme El Anka est qualifié de populaire.

Le schéma est similaire si l'on suit le profil de Hadj M'rizek, camarade d'El Anka. Né au cœur de la Casbah lui-aussi, au 4 rue de Thèbes[4], d'une famille originaire de la région d'Azeffoun en grande Kabylie[5,6]. Membre du club sportif *El Mouloudia*[7], M'rizek est au contact de la *Djazaïria*, société musicale fondée en 1930, dont nous avons longuement discuté[8]. Ce contact se fait d'une part parce que les deux sociétés ont leur siège social au Cercle du progrès[9,1],

---

[1] M.-E. Hachelaf, *Chanson populaire algérienne : le chaâbi – vol II…*, 1991, *op. cit.*, n.p.
[2] Aïssat, 1995, *op. cit.*, n.p.
[3] M.-E.Hachelaf, *Chanson populaire algérienne : le chaâbi – vol II…, op. cit*., 1991, n.p.
[4] Achour Cheurfi, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger, ANEP, 1997, p. 263
[5] Mohammed Elhabib Hachelaf, *La chanson populaire algérienne. Le Chaâbi – vol III : El Hadj Mrizek* [disque compact], Paris, Club du disque arabe, 1991, n.p.
[6] Rachid Aous mentionne que « la plupart » des maîtres du chaâbi en langue kabyle sont originaire d'Azeffoun : Aous, 1996, *op. cit.*, p. 12
[7] Cheurfi, 1997, *op. cit.* p. 263
[8] *Cf. Chapitre 2*
[9] M.-E. Hachelaf, *La chanson populaire algérienne. Le Chaâbi – vol III...*, 1991, *op. cit.*, n.p.

situé sur la place du Gouvernement, et d'autre part parce qu'elles organisent fréquemment des sorties communes. Formé au *haouzi* par des musiciens fréquentant le cercle à la fin des années 1920[2], M'rizek reçoit la consécration – inattendue compte tenu de ses origines kabyles[3] – quand il est invité à jouer dans l'orchestre du président de la *Dajzaïria*[4], Mohammed Ben Teffahi[5]. Aussi, c'est dans les lieux et les milieux des sociétés de musique « andalouse », « orthodoxes »[6], que M'rizek se forme à la musique, hors de la Casbah, dans ces quartiers « mi-européens » où il s'établira durablement en devenant propriétaire du Café Malakoff[7].

Aussi, on serait tenté de dire que le *cha'bi* d'El Anka et M'rizek, est un genre populaire en trompe l'œil, puisqu'il puise aux sources de la *çan'a*, au même titre que les divers genres « aimés du peuple » décrits dès le début du siècle par Yafil. Le parcours musical d'El Anka et M'rizek souligne, par ailleurs, la diffusion de la musique « andalouse » à travers un espace social algérois divisé par une cloison interne, séparant vieux citadins et nouveau arrivants, « fils de la montagne »[8] : la légitimité et la visibilité de la musique « andalouse » appuient sa position dominante dans l'espace urbain, au point de « détourner » les nouveaux citadins de la culture musicale de leur parents.

c. Le *medh*

Cependant, certains auteurs affirment que le *cha'bi* est dérivé du *medh*, et ne le lient pas au *haouzi* et le *'aroubi*. Ainsi, Omar Carlier écrit que « *sh'abi* is derived from the *madh* (*medh*), a religious chant of Moroccan origin practiced throughout the Maghreb »[9], tandis que Rabah

---

[1] Statuts de l'association *El-Djazaïria* du 27 janvier 1930. AWA [114/1625].
[2] Cheurfi, 1997, *op. cit.*, p. 263
[3] En effet, dans les années 1930, Abdallah Belhocine se voit refuser l'entrée à la *Djazaïria* au motif de l'origine kabyle de son prénom. *Cf. infra*, p. 519
[4] Liste des membres du bureau de l'association *El-Djazaïria* du 27 janvier 1930. AWA [114/1625].
[5] M.-E. Hachelaf, *La chanson populaire algérienne. Le Chaâbi – vol III...*, 1991, *op. cit.*, n.p.
[6] Carlier, « Medina and Modernity… », 2009, *op. cit*., p. 70
[7] Carlier, « Medina and Modernity… », 2009, *op. cit*., p. 71
[8] Expression que nous empruntons à Omar Carlier : *Djbel* veut dire montagne en arabe. Omar Carlier nous rappelle qu'il s'agit d'un nom familier donné à la haute Casbah par ses habitants. Carlier, « Médina et modernité.. », 2009, *op. cit*., p. 207
[9] Carlier, « Medina and Modernity… », 2009, *op. cit*., pp. 70

Saadallah affirme qu'au début de la formation d'El Anka auprès de Moustapha Nador, ce dernier revient d'un séjour de trois ans au Maroc[1]. Au contact des milieux musicaux et poétiques marocains, Nador enrichit son répertoire algérois de poèmes marocains « qu'il retranscrit, adapte et transforme, tant au niveau du style que des images et du goût musical, pour les mettre à la portée du public algérien »[2]. Il s'agit de poèmes appartenant au *medh,* répertoire de chants religieux que Nador a « révolutionné en y introduisant, comme un de ses illustres prédécesseurs l'a fait avant lui, un nouvel instrument : la mandoline »[3]. Pourtant, chez certains auteurs, il n'est pas fait mention du *medh*. Sadek Aïssat[4], Bachir Hadj Ali, à propos de El Anka, ou Mohamed Elhabib Hachelaf à propos de M'rizek, ne mentionnent pas le *medh* dans les inspirations musicales de l'artiste. Rachid Brahim-Djelloul, dans son introduction au *cha'bi*, n'établit d'ailleurs pas de lien entre le *cha'bi* et le *medh*, mentionnant, en revanche le *haouzi*, l'*'aroubi* et le *melhoun*, ce dernier étant un genre dérivée de la musique andalouse de tradition marocaine[5].

Il ne s'agit pas d'un désaccord, mais plutôt de l'usage simultané de catégories littéraires et musicales. Le *medh* correspond à une forme de poème religieux : il s'agit de textes versifiés en langue arabe, isométriques et longs, qui sont rangés dans la catégorie de la *qacida* plutôt que du *zadjal*, qui est de forme strophique. La musique qui est utilisée pour porter ces textes est empruntée aux champs périphériques à la nouba encore ouverts à la composition. En cela le *haouzi* et le *'aroubi* semblent être des écoles particulièrement appropriées pour qui voudrait mettre des *qacidat* de *medh* en musique. Dans le processus de contrefacture, les textes peuvent subir des adaptations, telles que l'introduction d'un *beït* – strophe, ou couplet – que l'on trouve dans le genre poétique *zadjal* et qui se matérialise musicalement par l'usage de thèmes mélodiques récurrents.

> La *qaçîda*, poème chanté particulièrement long (ex : les 150 vers de la meknessiya), demande à l'auditeur une grande capacité d'écoute. Pour rendre l'écoute plus facile et agréable, et éviter la lassitude et la monotonie, le compositeur utilise le procédé du *bayt w çiyâH* qui

[1] Saadallah, Rabah, *Le chaâbi d'El-Hadj M'Hamed El-Anka*, Alger, Maison des livres, 1981, p. 36
[2] *Ibid.*, p. 36
[3] *Ibid.*, p. 38
[4] Aïssat, 1995, *op. cit*., n.p.
[5] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit*., p. 15

repose sur le choix de plusieurs thèmes mélodiques et rythmiques qui viennent soutenir et accompagner le chant conté dont la durée varie généralement entre 15 et 40 mn.[1]

L'exécution d'un *istikhbar*, prélude improvisé qui introduit la *noubat*, est un autre emprunt à la « nébuleuse 'Andalûs' » qui vient agrémenter la *qacida*. Plus généralement, l'utilisation des instruments des orchestres associatifs – la mandoline et le mandole par exemple – montre que la mise en chansons du *medh* s'approche d'autant plus des formes musicales cultivées à Alger depuis le tournant du XXe siècle. Du reste, l'emprunt de la *qacida* venue du Maroc avait été mentionné par Yafil en 1907, dans son second *diwan*, attestant de son usage dans les milieux de la musique indigène algéroise[2]. Aussi, le *medh* ne se démarquerait pas franchement de la tradition algéroise préexistante, se greffant assez naturellement aux formes musicales mises à disposition par le milieu des sociétés de musique indigène, ouvertes au format de la *qacida*. On sera donc perplexe face à la remarque de Rabah Saadallah selon laquelle « le medh est florissant, il est cette sublimation du mutisme du peuple, l'expression de sa résistance et de sa puissance bafouée »[3], une vision par trop militante, qui n'estime pas à sa juste valeur le syncrétisme que s'autorisaient nombre des membres du milieu musical indigène de la basse Casbah.

2. Basse Casbah, réseau associatif et tradition judéo-arabe : les racines du *cha'bi*.

On voit que les données objectives pour inscrire El Anka et M'rizek dans un genre propre, par lequel il se distinguerait des autres vedettes du *haouzi* et de l'*'aroubi* de leur temps, nous manquent : bien qu'on les distingue ajourd'hui comme les têtes de proue du *cha'bi* algérois, l'un et l'autre étaient partie prenante des tendances musicales de l'entre-deux-guerres. Ceci attire notre attention sur le caractère diffus des origines du cha'bi, qui doit être pensé comme émanant d'un terreau, plutôt que comme la manifestation d'un génie créateur.

[1] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.*, pp. 16-17
[2] Yafil, 1907, *op. cit.*, p. 7
[3] Saadallah, 1981, *op. cit.*, p. 25

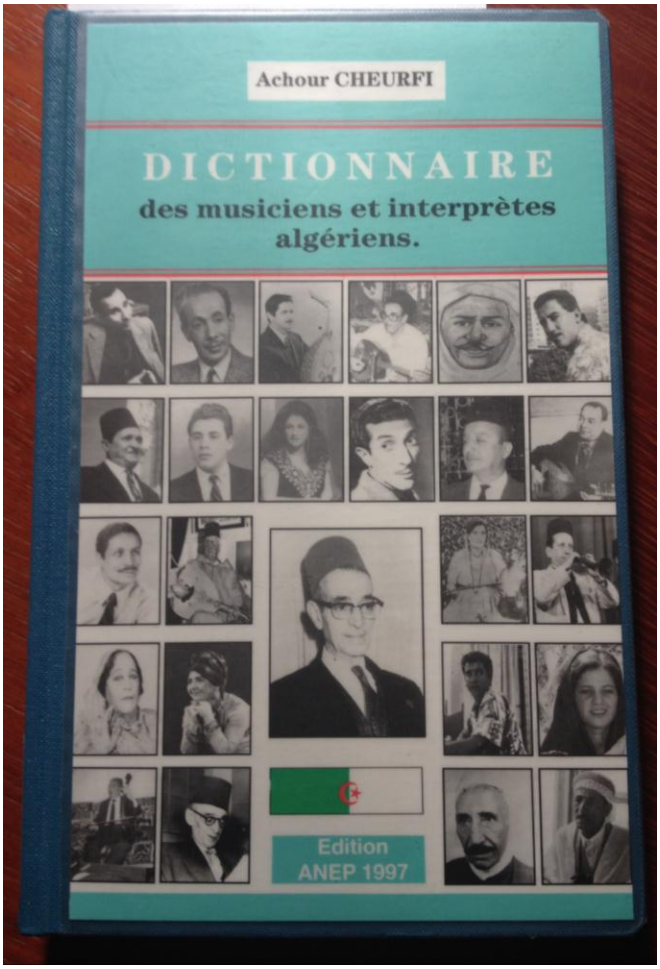
Les dimensions légendaires qu'a prises la figure d'El Anka n'a pas été sans susciter des contestations quant à la paternité du *cha'bi*. En 1995, Robert Castel, fils du compositeur israélite d'ascendance indigène, Elie Moyal – *alias* Lili Labassi – charge contre les hagiographes de Hadj M'Hamed El Anka :

> [Lili Labassi] est le maître du Hawzi, du Beghouali et du Melhoun.
>
> Alors voici venu le temps de remettre définitivement les pendules à l'heure.
>
> Hadj El Anka, entre autres, aimait tellement, tellement Lili Labassi qu'il allait l'écouter tous les soirs au café-chantant « Chez Chinois », rue Vialar. Il aimait tellement, tellement Lili Labassi qu'il lui a emprunté les mélodies de *Ya Bechar*, *Ouine Skhabi Ouine* (qui devint *Ouine Saadi Ouine*), le motif et l'idée de *El Hbib Elli Ouna Leftou* (qui devint *El Haman Elli Oua Leftou*), la mélodie et la versification de *Shakjek Ya Cherif*. Par ailleurs, *Ghir Ana Ouyak* fut plagié par divers interprètes. *Ghir Ajini Oua Jini* est interprété notamment par Reinette l'Oranaise, Abdel Kader Chaou et d'autres.
>
> *Ouahran El Bahia* est interprété par tous les chanteurs algériens. *Ana Elli N'Habek* est enregistré par Nadia Ben Youcef, qui a « oublié » de déclarer l'auteur. Ederhem fît plagié en totalité par Tahar Fergani. *Ya Rebbi* fût plagié par Mohammed Ghaffour. *Lellah Ya Ghadi Essahra* est enregistré, loyalement par Nasser Edine Chaouli. *Mazal Haye Mazal* est enregistrée par Melle Ababssa. Je m'arrête. La liste est interminable.
>
> […] Si j'écris ces lignes, c'est par rectitude et pour servir la vérité. Il se trouve que la vérité a un témoin. Ce sont les disques et l'antériorité datée et incontestable.
>
> Si j'écris ces lignes c'est parce que les choses n'ont pas été dites, ni écrites, et qu'il était urgent, impérieux de rendre à l'Empereur ce qui revient à l'Empereur.
>
> En ce qui concerne l'absence de Lili Labassi sur les ondes et les postes maghrébins, la première raison fut la petite quantité de disques disponibles. Voilà pourquoi les quelques essayistes de musique chââbi et andalouse ignorent, volontairement ou pas, Lili Labassi. La deuxième raison est plus grave et moins honorable : le fait qu'il soit juif. Au moment où le conflit arabo-israélien perdurait, au moment où un sentiment quasi-général d'antisémitisme se rallumait violemment, il était impossible à un animateur musulman, soit à la radio, soit à la télévision, ou par parti pris ou par incompétence, il était impossible ou suicidaire de proclamer que Lili Labassi était le MAÎTRE DU CHÂÂBI.
>
> À mon avis ce fut la raison fondamentale. Mais les imitateurs chantaient ses œuvres, soit sans savoir qu'elles étaient de lui, soit – pire encore – en s'en attribuant la paternité.

Voilà pourquoi je maintiens qu'il faudra beaucoup de courage et d'honnêteté à un quelconque musicologue algérien ou maghrébin pour affirmer que, quoique juif, Lili Labassi est le maître incontesté, et de loin, du chââbi algérien.[1]

Illustration n°29 : Couverture du *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens* d'Achour Cheufri (1981).
Source : Cheufri, Achour, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger, ANEP, 1997

La taille et la disposition du portrait d'El Anka (au centre) soulignent le poids qu'a acquis l'artiste dans la bibliographie musicographique algérienne.



[1] Robert Castel, *Lili Labassi, le génie du Chââbi. Vol. 1 : 1932-1939* [livret disque compact], Paris, Blue Silver, 1995, n.p.

Que cette charge puisse être teintée de l'amertume laissée par le « troisième exil » des juifs d'Algérie, pour reprendre les termes de Benjamin Stora[1], ne change pas qu'il est effectivement frappant qu'Achour Cheufri, par exemple, n'accorde pas d'article au compositeur de *Mazal Haï Mazal*[2], pourtant régulièrement reprise, comme le souligne R. Castel.

a. Les lieux du cha'bi dans l'entre deux-guerres

Il est difficile de suivre le cheminement des influences musicales s'étant exercées sur El Anka et qui lui auraient permis de « secou[er] la poussière des *haouaza* [pluriel de *haouzi*] et des *aroubi* ou *haoufi* »[3], car les instances de transmissions rendues invisibles à l'œil de l'historien sont nombreuses en cette époque du disque, de la T.S.F. et de l'accroissement des circulations : « El Anka était ouvert aux musiques du monde par la radio et les orchestres étrangers de passage à Alger »[4]. Cependant, Robert Castel nous invite à penser l'émergence du *cha'bi* dans un tissu d'acteurs, ancrés dans l'espace algérois. R. Castel évoque *Chez Chinois*, café chantant situé rue Vialar ou El Anka serait venu puiser une partie de son inspiration auprès de Lili Labassi, « fondamentalement un créateur, un auteur et un compositeur ». Ce café-chantant, au même titre que ceux que pouvait fréquenter le Cheikh Nador, est un des nombreux foyers de genèse du genre créatif qui viendra à être qualifié de « *cha'bi* ». Ainsi s'ébauche un aperçu du terreau réticulaire du cha'bi, dont les racines suivent le dédale des rues adjacentes à la place du Gouvernement. Il s'agit de ces « cafés maures » métamorphosés, devenus « cafés des dockers » ou « cafés des sports » et dont Omar Carlier fait la description suivante :

> Le gramophone et le disque sonorisent l'établissement, sinon la rue et le quartier. La musique savante andalouse amorce sa mue et relance une vieille complicité judéo-musulmane. En 1926, le premier théâtre populaire en arabe dialectal fait ses premiers pas avec succès, bientôt suivi par un genre musical populaire (*chaâbi*), qui installe son quartier général au café Malakoff.

[1] Benjamin Stora, *Les trois exils juifs d'Algérie*, Paris, Fayard, 2012, p. 127
[2] Cheurfi, 1997, *op. cit.*
[3] Hadj Ali, 1979, *op. cit.*, p. 911
[4] Hadj Ali, 1979, *op. cit.*, p. 911

> […] Mais peut-on encore parler de « café maure » ? Au temps du Front populaire, l'endroit s'est transformé de l'intérieur, par l'effervescence qu'il a contribué à faire advenir. Les objets, la gestuelle, les usages et le tempo qui exprimait en lui l'art de vivre propre à la médina d'autrefois sont renouvelés au point de provoquer une vraie métamorphose.[1]

Nous nous permettrons de faire deux remarques à propos de l'affirmation selon laquelle la musique *cha'bi* « installe son quartier générale au café Malakoff ». D'une part, parce que, si l'on parle de la période de l'entre-deux-guerres, le vocable *cha'bi* n'existe pas, pas plus que le genre en tant que tel. D'autre part, parce que, si l'on suit le propos de Robert Castel, *Chez Chinois* de la rue Vialar pourrait tout autant revendiquer le statut de quartier général de la musique *cha'bi* pour cette période. Le propos d'Omar Carlier concernant le café Malakoff semble en fait directement inspiré du récit hagiographique à propos d'El Anka et de son camarade M'rizek, propriétaire de cet établissement. Le Malakoff est le quartier général d'El Anka et de M'rizek, mais il n'est en aucun cas le centre de la création musicale dérivée de la « nébuleuse 'Andalûs' », qui constitue la base musicale du genre qualifié de *cha'bi* aujourd'hui.

Ainsi, il faut penser l'émergence des premières formes du *cha'bi* comme procédant d'un réseau d'établissements : les chansonniers issus des sociétés de musique indigène, s'y meuvent et s'y rencontrent, composant plus particulièrement dans les genres dits « populaires » par Yafil ou de « léger » par Rouanet – le *haouzi* et l'*aroubi* notamment –, confins du répertoire « andalou » où la création est encore acceptée[2]. Cette nouvelle générationd e cafés[3], se caractérisent par une ouverture sur une clientèle bigarrée, issue de différents milieux confessionnels et professionnels. En ce sens, ils reflètent la nature composite des quartiers de la basse Casbah, contrastant avec l'homogénéité sociale de la haute Casbah. Certains de ces cafés, à l'image du Café Malakoff sont d'ailleurs tenus par des musiciens. Ainsi, au détour d'un ouvrage sur la Casbah, on apprend que le compositeur[4], chanteur et mandoliniste israélite célèbre, Alfred Lebrati, *alias* Sassi, possède et

---

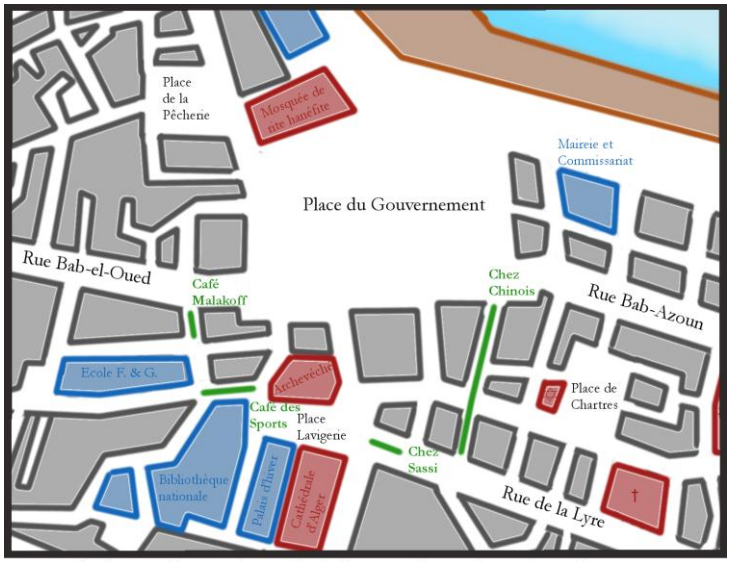
[1] Omar Carlier, « Le café maure, lieu de sociabilité et instance politique », in Histoire de l'Algérie à la période coloniale, Bouchène, Abderahman et al. (dir.), Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 412-415, p. 414

[2] Dib, 1995, *op. cit.*, p. 96

[3] Carlier, 2012, *op. cit.*, p. 414

[4] Le terme « compositeur » est employé dans la description professionnelle de Sassi renseignée par la société *El Andalousia* dans la liste des membres de son bureau en date du 4 décembre 1943, adressée à la préfecture d'Alger. AWA [113/1510]. Nous verrons par la suite que Sassi s'illustre publiquement par l'exécution de ses propres créations, notamment ses *istikhbar*. *Cf. infra*, p. 353

Croquis n°5 (avec vue aérienne) : Emplacement des cafés Chez Chinois, Chez Sassi, Café Malakoff, Café des Sports à la fin des années 1930



Les cafés-chantant, lieux de naissance du *chaabi*, au cœur des quartiers « mi-européens » (environs de place du Gouvernement , vers 1930)

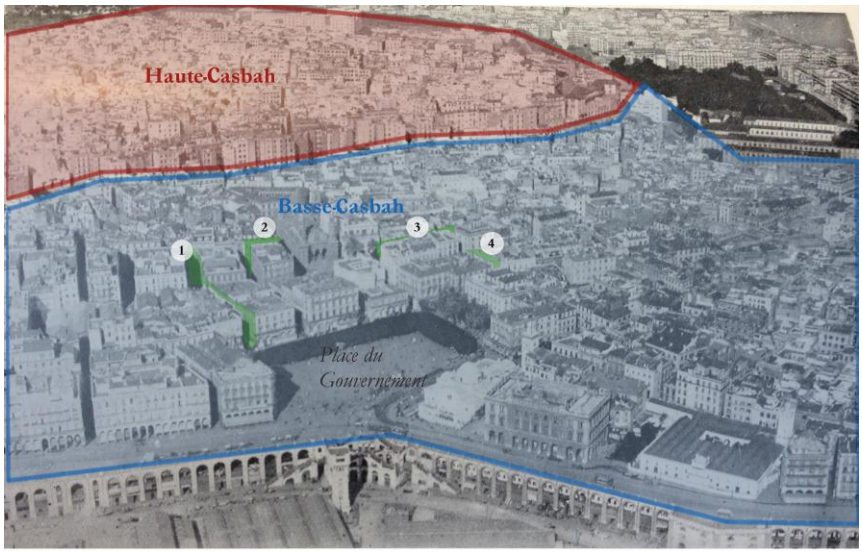
Edifices religieux

Administrations et services publics

Installations portuaires

Espace bâti

Chez Chinois — Voie ou se situe un établissements de type café-concert ayant une programmation de musique indigène.



1 Rue Viala où se situe *Chez Chinois*
2 Section de la rue de la Lyre où se situe *Chez Sassi* (au n°2)
3 Section de la rue où se situe le *Café des Sports* de Hadj Mahfoud (au n°23)
4 Gallerie Malakoff où se situe le *Café Malakoff* de Mrizek

anime son propre café-chantant, rue de la Lyre, très probablement au n°2[1]. La description succincte qu'en fait Lucienne Favre en 1933, nous donne une impression de l'atmosphère qui règne dans l'établissement :

> Au bas de la Casbah, le bar Sassi, dans la rue de la Lyre, rassemble les amateurs de musique et de brochettes de viande. Sassi est un juif de Tlemcen qui possède une belle voix de baryton, un répertoire qui va du chant guerrier andalou à la chansonnette tunisienne narquoise.
>
> On trouve chez Sassi, à partir de six heures du soir, des juives ornées de foulards mis en turbans, de châles de soie brodés ou de cachemire…de jeunes soldats, des arabes marchands de bestiaux, des nègres soutiers de bateaux qui font escale, des individus de toutes autres races dans les costumes les plus variés.[2]

Nous reviendrons plus loin sur le fait que le bar de Sassi rompt avec l'image du café maure comme « espace fondamentalement masculin »[3], puisqu'il y accueille des femmes. Pour l'heure, notons que, si la mixité des genres est variable d'un café-chantant à un autre, selon les lignes confessionnelles, il semblerait en revanche que la mixité sociale soit une caractéristique partagée, conformément à la diversité des populations qui se fréquentent aux abords de la place du Gouvernement. Car là, dans les rues adjacentes, on peut se rendre en une poignée de minutes au Café Malakoff, Chez Chinois, Chez Sassi ou encore au Café des sports, tenu par un autre chanteur *cha'bi*, Hadj Mahfoud[4].

b. La radio : recréation en microcosme du milieu de la musique indigène d'Alger.

[1] Adresse de Sassi renseignée par la société *El Andalousia* dans la liste des membres de son bureau en date du 9 mai 1939, adressée à la préfecture d'Alger. AWA [113/1510]
[2] Favre, Lucienne, *Tout l'inconnu de la Casbah d'Alger*, Alger, Baconnier, 1933, p. 83
[3] Carlier, 2012, *op. cit.*, p. 412
[4] Cheurfi, 1997, *op. cit.*

Alors qu'El Anka gagne en célébrité au cours des années 1930, il devient une figure majeure des émissions de « musique orientale variée » [1]. Cependant, il n'occupe pas (encore) en maître le genre dit « algérois populaire ». À la radio, il s'intègre à un espace déjà largement marqué par le milieu musical israélite, identifié à la foi au répertoire « classique » et aux nouvelles formes musicales « non-classiques » dérivées de la « nébuleuse '*Andalûs*' » : Lili Labassi[2], Sassi[3], Laho Seror et son élève Charles Sonigo[4], Louisa Tounsia[5], Marie Soussan[6], puis, vers la fin des années 1930, Saoud l'Oranais et son élève Reinette[7], Lili Boniche[8], ou Alice Kadji – *alias* Alice Fitoussi – et son père Rahmim[9]. En outre, ces vedettes partagent le temps d'émission arabe avec les orchestres des grandes sociétés de musique indigène d'Alger : la *Moutribia*, sous la direction de Joseph Kespi[10] ; l'*Andalousia* sous la direction de Brehoum[11] ; la *Mossilia* sous la direction de Mahieddine Lekhal[12] ; et la *Djazaïria* qui, ayant fusionné avec la *Ghernatia* en 1935, reprend les concerts à la radio, sous la co-direction de Ben Teffahi et Abderrazak Fakhardji[13,14].

On sera frappé par l'éclectisme des répertoires interprétés par ces musiciens qui se consacrent à « l'andalou » et aux genres plus « légers » : *haouzi* et *arubi*, mais également *tounsi* et *maghrebi*, à la faveur des circulations d'artistes et de disques. De ce creuset, il émerge d'ailleurs une catégorie nouvelle, qualifié de « *'asri* » (moderne)[15]. Cependant, du point de vue des acteurs investis, il s'agit d'une diversité en trompe l'œil. Ce répertoire kaléidoscopique est porté par un milieu homogène, au sein duquel El Anka fait figure d'*outsider*. Néanmoins, c'est

---

[1] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°8985, 12 mars 1935, p. 7
[2] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n° 8074, 17 novembre 1931, p.5
[3] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8081, 24 novembre 1931, p. 4
[4] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8462, 5 octobre 1933, p. 6
[5] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8102, 15 décembre 1931, p. 5
[6] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8532, 14 décembre 1933, p. 7
[7] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 27, n°10352, 9 décembre 1938, p. 6
[8] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 27, n° 10020, 11 janvier 1938, p. 7
[9] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 26, n°9653, 8 janvier 1937, p. 7
[10] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9015, 11 avril 1935, p. 6
[11] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9020, 16 avril 1935, p .6
[12] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9022, 18 avril 1935, p. 7
[13] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 25, n°9636, 22 décembre 1935, p. 7
[14] On notera que c'est donc assez tardivement dans les années 1930 que le « trio Ben Tefahi, Mohamed et Abderrazak Fakhardji » (Marouf), acquière une visibilité sur les ondes ; ce n'est qu'à la suite de la guerre que leur école s'imposera. *Cf. infra*, p. 393
[15] *'asri* veut dire « moderne ». Il désigne les compositions nouvelles.

ce milieu qui est à l'origine du *cha'bi*, qui émerge de l'extension des potentialités de « l'andalou », permise par l'exploration de ses marges et une activité intense de création.

De fait, le cœur légitime de la musique andalouse, tel que défini par Yafil – *noubat* et *inqilabat* – tiennent une place modeste dans la programmation de la radio au cours des années 1930. Cela n'est pourtant pas impossible matériellement, car, en 1931, Laho Seror interprète la *nouba* du mode *dil*, à l'occasion d'un « concert de musique orientale et andalouse » à la radio.

> Concert de musique orientale et andalouse avec le concours du compositeur de musique arabe Laho-Séror, chevalier de la Légion d'honneur : Laïla Essoud [*messeder*] ; Ouahesnek kadi Chtahar [*messeder*], Btaïhi dil ; Kodoumou lmassa [*btaïhi*] ; Ked Kountou Khatir [*btaïhi*] ; Kadhou Elmasa [*derdj*] ; Enni kohil [*derdj*] ; Kalbi yahoua moeichek [*insiraf*] ; La Kitouha fitaoua [*insiraf*] ; Chozelli Sekor [*insiraf*] ; Khals : Rimoum Ramtni [*khlas*][1].

Il s'agit d'une version courte de la *nouba dil* notée par Yafil[2,3], mais qui respecte l'ordre des mouvements – *messeder, btaïhi, derdj, insiraf, khlas* – et qui, par conséquent, mérite pleinement le titre de concert de musique « andalouse », puisque l'ensemble des pièces appartient au champ restreint de la *nouba*. Mais il s'agit d'un événement rare pour Radio-Alger dans les années 1930, qui va préférer la diffusion de l'actualité musicale indigène algéroise sous un intitulé aux contours indistincts : « musique orientale variée ». En matière de musique européenne, la catégorie est utilisée par facilité dans la rediffusion de programmes composites, où se mêleraient divers styles, ou simplement des œuvres appartenant à divers compositeurs. Le vocable « oriental varié », ou simplement « oriental », permet à l'Amicale sans-filiste qui anime la radio jusqu'en 1937[4] de qualifier le répertoire panaché des vedettes et orchestres algérois qu'elle accueille. Il en va ainsi des concerts de Lili Labassi qui, aux côtés de Sassi, est une des

---

[1] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8060, 3 novembre 1931, p. 2
[2] Yafil, *Majmou' al-aghânî…, 1904, op. cit.*
[3] On pourra noter que contrairement à Yafil, Ahmed Serri, dans son anthologie, situe *Enni Kahil* (disque 32, piste 2) et *Chozelli Sekor* (disque 32, piste 8) dans la *Nouba rasd dil*. On ne sera pas choqué à l'audition, puisque les modes *rasd* et *rasd dil* sont identiques – Guettat, Mahmoud, *La musique classique du maghreb, Paris, Sindbad*, 1980, pp. 268-269 –, mais cela nous invite à une historicisation du processus de classement du répertoire que nous avons abordé dans la première partie de ce chapitre.
[4] Voir les « repères chronologiques » qui introduisent le dossier intitulé « La radiodiffusion de l'Algérie française (1924-1962) », dans les *Cahiers de l'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, p.2

figures indigènes principales de la station au début des années 1930. Labassi, « fondamentalement un créateur »[1], mêle les répertoires établis – *noubat, inqilab, haouzi, qacidat, mâlouf constantinois* – avec ses propres compositions et ses propres textes :

> Concert de musique orientale, avec le concours du réputé Lili Labassi et de sa troupe, accompagné par le pianiste virtuose Mimoun : 1° Touchiat et Hessine [ouverture de la *Nouba hsine*] ; 2° Ya badiée el Houmi – Inklab Rem-el-Maya ; 3° A Morselle ; 4° El Houb ma Attani Fetra ; 5° Achkoun Achkoun, auteur Lili Labassi ; 6° Niran Challa ; 7° Ma Kan Emtilha ya Nasse, auteur Lili Labassi, retrait, chant d'adieu.[2]

L'intégration dans le programme de Lili Labassi d'une pièce d'origine constantinoise, dans le genre *mâlouf* – El houb maattani fetra – doit attirer notre attention sur les influences musicales extérieures qui s'exercent sur le milieu de la musique « andalouse » algérois. On a souligné les origines tlemceniennes du genre *haouzi,* « largement adopté par l'école d'Alger »[3], ainsi que les origines marocaines de certaines *qacidas* dans le genre *melhoun*[4]. Il faut y ajouter l'influence exercée par l'Est algérien et la Tunisie, que l'on retrouve chez Sassi, « amateur de chanson tunisienne narquoise » selon Lucienne Favre[5]. Dès les années 1930, Alger agrège des musiciens issus des trois départements d'Algérie et du Maghreb plus généralement. Ces artistes sont détenteurs de répertoires propres et contribueront à nourrir le creuset musical algérois. La semaine précédant le concert de Lili Labassi, un « concert de musique orientale [est] offert par l'Amicale de Radio-Alger, avec le concours de la troupe tunisienne de Mlle Djemila »[6]. Cette dernière, en plus d'interpréter des « chansons populaires tunisiennes », propose l'audition d'un morceau égyptien intitulé *Alameni Eloud*, d'une chanson syrienne, *Baladi*, ou encore d'une « chanson tripolitaine ». Deux semaines plus tard, Sassi se fait entendre à la radio dans un programme très varié :

---

[1] Castel, 1995, *op. cit.* n.p.
[2] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n° 8074, 17 novembre 1931, p.5
[3] Brahim-Djelloul, 1996, *op. cit.*, p. 25
[4] *Cf. supra*, p. 341
[5] Favre, 1933, *op. cit.*, p. 83
[6] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8067, 10 novembre 1931, p. 2

> Concert de musique orientale et andalouse par M. Sassi et sa troupe : Touchiat Sica, ouverture [de la *nouba sika*] ; Koulaïoume bachaïere, chant andalous (Msederre Hassine)[1], El Heb ma Ataani Fetra, chant constantinois (Hozi) ; Gheder Quassèque ya ndime. Chant marocain (Mgherbi) ; Zarani Mahboube à Kelbi, chant algérien (Neklabe) ; Ana bnia zaaboulia, chant tunisien (Aoubi) ; Anaïa berrani ghribe. Chant oranais (Hozi) ; Bkaque à la khire, chant d'adieu.[2]

Le programme du concert radiophonique de Sassi appelle plusieurs remarques. D'abord, l'apparition de ce que l'on pourrait qualifier de « tube » : la chanson constantinoise *El heb ma ataani fetra*. Ensuite la catégorisation de cette chanson du Constantinois dans la catégorie *haouzi* – plutôt que malouf – qui semble indiquer que le terme a pris un sens générique et n'est pas tenu à son origine tlemcenienne. En outre, nous sommes confrontés à un terme étrange, « aoubi », qui est certainement la translitération erronée de « *aroubi* ». Si un « chant tunisien » est qualifié ici de « *aroubi* », cela induirait que le terme ne se limitait pas à l'espace algérien dans les années 1930, contrairement à ce qu'affirme Mohammed-Souleih Dib : rappemmins que, selon qui, « si hors de Tlemcen, l'aire de constitution demeure dans l'espace national, nous avons affaire au genre dit *'Aroubi* »[3]. Enfin, et de manière plus générale, on constate que Sassi mêle indifféremment des pièces situées de part et d'autre de la ligne « classique-populaire » fixée par Yafil au début du siècle et située, rappelons-le, entre les *inqilabat* et les *haouzis* et *'aroubis*[4].

Au-delà des artistes invités, l'Amicale des sans-filistes qui anime Radio-Alger diffuse des concerts de musique enregistrée, à l'occasion desquels sont notamment sélectionnés des disques sur demande des adhérents de l'Amicale[5]. Les programmes de ces concerts de musique enregistrée peuvent se révéler étonnamment éclectiques :

> Concert varié de musique orientale enregistrée : Essaguia couteha lahyni et Ouaala bali (Ali Soufi) ; prélude Remel maya et Ya quouma , classique algérois (Maalama Yamina) ; Qalbi

[1] Ici *Koula youm bachayer* est classé en tant que premier mouvement de la *nouba hsine* : le *messeder*. Cependant, Yafil classe cet air dans les *derdj* (mouvement intermédiaire) : Yafil, *Majmou' al-aghâni*…, 1904, *op. cit.,n.p.* .De même, Ahmed Serri joue cette pièce en milieu de *nouba*, en tant que *derdj* : Serri, 2011, *op. cit.*, disque 9, piste 1
[2] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8081, 24 novembre 1931, p. 4
[3] Dib, 1995, *op. cit.*, p. 108
[4] *Cf. supra, p.* 311
[5] Voir, par exemple, « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8116, 29 décembre 1931, p. 6

Leikoum, tunisien (Louis Tounsia) ; Qoum ya Habibi, classique algérois (Sassi) ; Ouahed el Ghozal reit Elyoum, algérois populaire (Louisa Tounsia).[1]

Au sein de ce programme, l'Amicale de Radio-Alger emploie les termes « classique algérois » et « populaire algérois », le second servant à qualifier la chanson *Ouahed ghozal reit Elyoum*. Celle-ci révèle toute l'ambigüité de la notion de « populaire algérois », qui ne permet pas de prendre la mesure des circulations géographiques, sociales et stylistiques qu'a connues *Ouahed ghozal reit Elyoum*. En effet, il s'agit d'une chanson célèbre, entrée dans le répertoire dit *cha'bi*, en particulier grâce à l'interprétation qu'en a fait El Hachemi Guerouâbi (1938-2006)[2], dont la carrière commence dans les années 1950. Ici pourtant, la chanson est interprétée par la chanteuse juive tunisienne, Louisa Tounsia, et semble donc déjà sujette à des emprunts multiples au tournant des années 1930. De fait, Louisa Tounsia n'est pas la première à populariser *Ouahed ghezeyel reit Elyoum*, puisque ce poème de Bensallah (XVIIIe) avait déjà été chanté et enregistré par Mouzino durant le premier quart du siècle (†1928) et a été, à ce titre, associé au répertoire *haouzi*[3].

La variété et la fluidité des répertoires que l'on entend à la radio sont d'ailleurs le reflet de l'éclectisme qui caractérise les concerts organisés par les sociétés de musique dite « andalouse » dans les années 1930. Il s'agit de la raison principale pour laquelle nous avons préféré employer l'expression « sociétés de musique indigènes », refusant de préjuger de la nature de leur répertoire. Cet ecclesctisme est attesté depuis la naissance des sociétés musicales en question : à l'heure où il fonde la *Moutribia*, Yafil est impliqué dans l'enregistrement et la diffusion phonographique de pièces qu'il dit lui-même « populaires »[4]. Nous avons évoqué au second chapitre la participation des chanteurs comiques Mohamed El Kamal et Rachid Ksentini et la combinaison de musique et de théâtre qui caractérise nombre des spectacles de la *Moutribia*[5], mais le mélange des genres ne se limite pas à une rencontre avec le théâtre, et

[1] « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8102, 15 décembre 1931, p. 5
[2] Aous, 1996, *op. cit.,* p. 124
[3] Ahmed Hachelaf,, *La chanson populaire algérienne. Le Hawzi – 3* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1993
[4] Yafil, 1907, *op. cit*., p. 7
[5] *Cf. supra,* p. 177

caractérise le cœur de la pratique des musiciens de la *Moutribia* dont le répertoire comprend œuvres « classiques » et œuvres « populaires ».

> Plus qu'un jour nous sépare du grand concert oriental que la populaire société de musique arabe, « El-Moutribia » organise au square de la République.
>
> […] Parmi les purs chefs-d'œuvre de cette musique qui ont pu supporter les atteintes des siècles, « El-Moutribia » nous donnera à entendre « Quad Djoummiâa », complainte du 13e siècle, « Laquitou Habibi » et « Ellah Yah'dick » deux superbes mélodies qui se chantent dans les « Ziarate » et ce sera pour la première fois que des morceaux de ce genres seront chantés en public ; l'exécution confiée au chœur d'El-Moutribia de ces trois morceaux sous la direction de M. Kespi, nous garantit leur succès. M. Lili Labassi, qui a bien voulu chanter pour la première fois en plein air, nous charmera par les plus belles chansonnettes de sa composition « La Moda », « Ettiliphone », et « Mammak ».
>
> Mme. Ghazal, la réputée chanteuse de Blida, se fera également entendre pour la première fois au square, dans des morceaux d'un genre bien nouveau, « El-Aassphour », « Youp » et « Lalla fel'hammam », qui nous donneront une idée de la musique arabe tunisienne.
>
> M. Sassi, le très populaire chanteur arabe dont on connaît la virtuosité qui lui donne le sobriquet du « Roi de la mandoline » se fera entendre accompagné par lui-même dans un « Medjenba » (chant du génie) et dans des préludes chantés.
>
> Les morceaux de pur classique, « Sika » le dernier chant que les Maures ont chanté en Espagne, « Mesmoum », la seule mélodie arabe qui se chante en mode mineur, « Louraque », chant des berceuses mauresques, et le « Zidane », sur lequel se chante l'ai du muezzen, ont été confié et c'est justice, au célèbre ténor Mahieddine, dont l'éloge n'est plus à faire, et au non moins célèbre baryton de Tlemcen M. Bensaïd, qui vient de triompher à Paris devant des salles archicombles d'un public composé de l'élite algéro-parisienne, et qui lui ont fait une ovation dont jamais un artiste n'a vu de pareille.[1]

On le voit, à travers cet extrait que les membres des associations de musique indigène algéroises, en l'occurrence Alfred Lebrati, dit Sassi, et Elie Moyal, dit Lili Labassi[2], sont des figures centrales de l'émergence d'un nouveau genre, que les journalistes de *l'Écho d'Alger*,

[1] « El-Moutribia au square de la République », *l'Écho d'Alger*, année 19, n°7599, 30 juillet 1930, p. 4
[2] Lili Labassi, littéralement « Lili de Sidi-Bel-Abbès », est membre de *l'Andaloussia*.

peut-être informé directement par les responsables de la *Moutribia*, distingue des pièces de « pur classique ». Bien qu'il accueille des nouveaux artistes qui font figure d'*outsider* en raison de leur statut social – El Anka, M'rizek, Hadj Mahfoud… –, il s'agit bien d'un seul et même milieu qui cultive les genres qualifiés de populaires par Yafil dans le terreau que constitue la basse Casbah : le milieu des sociétés de musique dite « andalouse ».

c. Un objet de la basse-Casbah.

Sur cette photographie, prise en 1936, El Anka siège au milieu de son orchestre. Au vu des guirlandes, il pourrait s'agir d'une soirée de Ramadan, mais l'orchestre ne porte pas le costume et les plafonds son bas : rue Annibal, le *standing* ne saurait égaler celui de la villa Lekhal. Le poste T.S.F. qui diffusera probablement des émissions spéciales pour les fêtes, est posé ostensiblement au premier plan ; il faut dire que dans cette rue « kabyle » au sommet de la haute Casbah, les postes sont rares et nourrissent le prestige social de leur propriétaire[1]. Plus que pour quiconque à Alger, la radio est une nouveauté culturelle pour l'entourage d'El Anka ; aux yeux des « fils de a montagne »[2], elle symbolise la ville riche et cosmopolite qui s'étend au-delà de la rue Marengo.

Depuis le Centenaire, le studio de l'Amicale de Radio-Alger est situé dans les locaux du Gouvernement général, rue Berthézène[3]. Pour s'y rendre, un musicien situé dans la vieille ville doit prendre la rue d'Isly et traverser le IVe arrondissement. Aussi, l'émission de musique « orientale » et de causeries en arabe, « L'heure arabe », a des airs de microcosme musical « indigène » au cœur d'une programmation et d'un quartier essentiellement européens. La variété des musiciens sollicités pour les quelques heures d'émission à destination des indigènes est relativement réduite, et puise essentiellement dans le vivier algérois des sociétés de musique indigène, dont la majorité des vedettes radiophoniques sont israélites. En ce sens, les émissions de musique arabe sont une recréation de la vie musicale de la basse Casbah. Les artistes de la

[1] Entretien avec Mohamed Rachid à son domicile, Alger, le 20 janvier 2013
[2] *Cf. supra*, p. 340
[3] « Repères chronologique » pour le dossier intitulé « La radiodiffusion de l'Algérie française », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, p. 2

Illustration n°30 : Réunion chez Mohamed El-Anka, 1936
Source : Archives privées de Mohamed Rachid

radio sont les mêmes qui se produisent en ville, lors d'événements typiques du monde associatif que nous avons décrit dans les chapitres précédents.

Ce phénomène est accentué par le fait que, jusqu'à la prise en main par les autorités françaises à des fins de propagande en 1937, Radio-Alger, animée par une Amicale, a des ambitions relativement modestes et s'adresse à un public indigène restreint. Les raisons sont matérielles : l'émetteur de 12kw permet théoriquement d'être entendu dans la plupart du département. Mais deux conditions doivent être réunies : l'auditeur doit avoir accès à un poste T.S.F. d'une part, et, d'autre part, ce poste doit être équipé d'un récepteur de suffisamment bonne qualité pour assurer une audition satisfaisante. Or, même à Alger, l'accès à la radio est inégal. En 1934, les Services des postes, des télégraphes et des téléphones du Gouvernement général mènent une enquête dans les cafés maures de la Casbah, sur demande des Affaires indigènes qui s'inquiètent que l'on écoute les stations étrangères en langue arabe dans les « quartiers indigènes ». L'enquête a de quoi dissiper les inquiétudes des autorités :

> Au cours des visites effectuées dans la plupart des cafés maures et autres lieux publics fréquentés par l'élément indigène, il n'a pas été entendu de station diffusant en langue arabe. D'ailleurs les possibilités de réception, sur les appareils installés dans les cafés maures, apparaissent comme insignifiantes. Les récepteurs sont d'un modèle ancien ; ils comportent presque tous un système pick up pour la reproduction de disques et c'est ce dispositif qui est le plus souvent utilisé, la partie T.S.F. proprement dite fonctionnant généralement très mal.[1]

D'une part, le service des P.T.T. souligne les problèmes de réception liés à l'obsolescence des postes, qui les rendent innofensifs, pourrait-on dire, sur le plan radiophonique. D'autres part, l'écoute indigène est relativement aisée à surveiller, parce qu'elle se concentre largement autour des postes des cafés maures. Et, pour cause, si les établissements peuvent posséder un poste, « les prolétaires n'en ont pas en général », comme le regrette un membre de l'association Radio-Liberté, proche du parti communiste[2]. Le service des P.T.T. du Gouvernement général note, en

[1] Note du Service des P.T.T. du Gouvernement général en date du 18 décembre 1934, adressée au Directeur général des Affaires indigènes et des Territoires du Sud. ANOM [15H/32]
[2] Rapport de la Sûreté départementale d'Alger sur un meeting organisé par Radio- liberté, en date du 15 mars 1937. ANOM [1K/2]

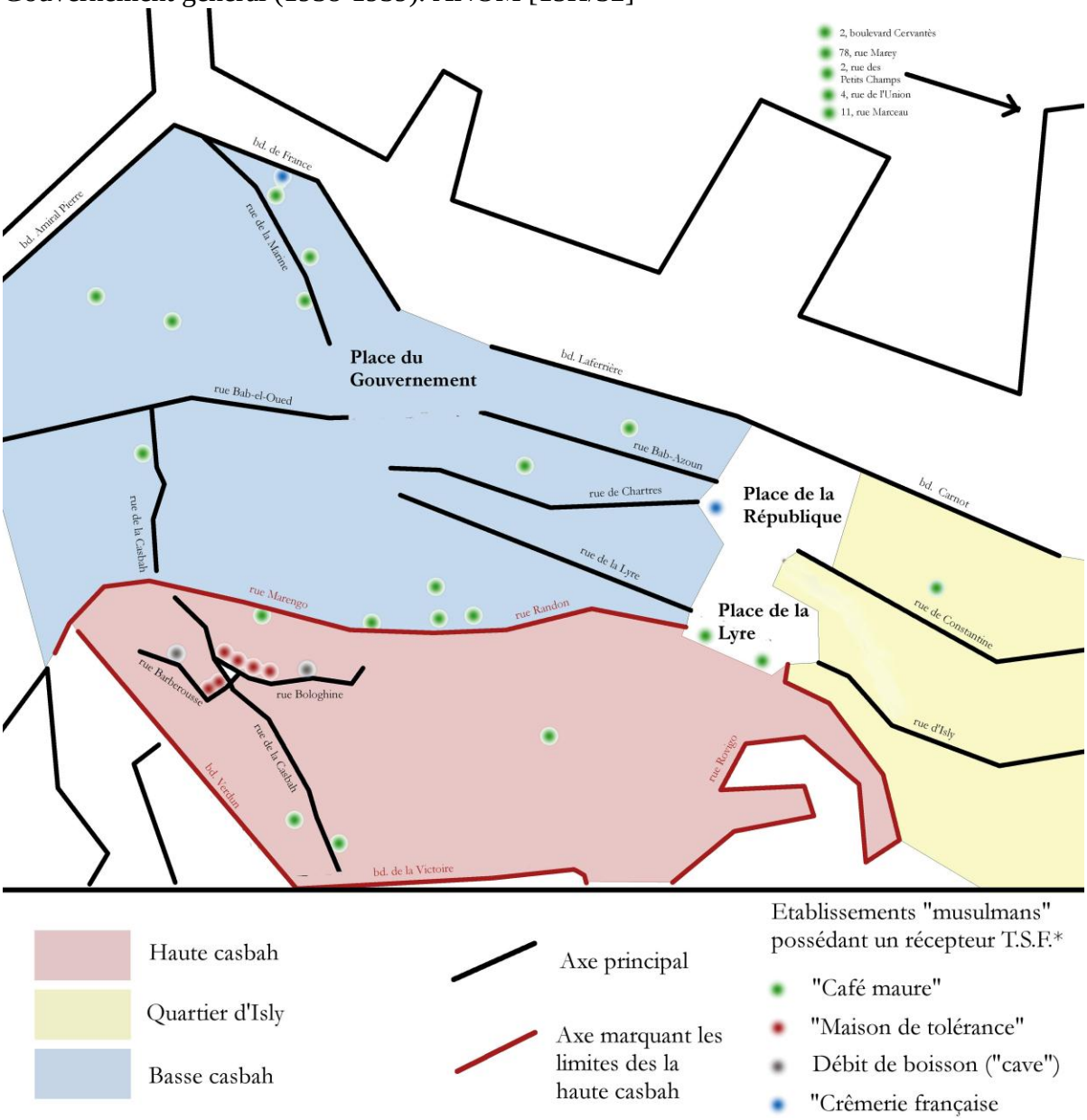
1939, que l'on ne compte que 2.842 récepteurs aux mains des indigènes[1], alors que plus de 66.000 postes étaient déjà déclaré dans l'ensemble de l'Algérie en 1937[2]. À Alger, la possession d'un poste T.S.F. par un « auditeur musulman » reste rare. Le bureau P.T.T. d'Alger Bourse, située sur le boulevard de France, au coin de la place du gouvernement, décompte 124 postes déclarés par des « auditeurs musulmans » dans son secteur en 1938. C'est le chiffre le plus élevé de la ville, puisqu'il s'agit des 1er, 2e et 3e arrondissements, mais qui est près de dix fois inférieur au nombre de postes détenus par les « autres auditeurs »[3] : européens, israélites et étrangers. Notons que ce chiffre est en rapide augmentation, peut-être en partie liée, aux rappels concernant l'obligation de déclaration[4]. Cependant, jusqu'à la guerre, la possession d'un poste T.S.F. à titre privé par les musulmans est rare.

Quant à l'audition collective que permettrait la présence de postes T.S.F. dans des établissements de type « café maure », il faut porter une attention particulière la répartition géographique de l'auditoire. Il est vrai qu'en 1937, les analystes des P.T.T. chargés de constituer des rapports en vue de la réforme de la radiodiffusion en Algérie, semblent considérer que les indigènes fréquentant les « cafés maures » constituent une base d'auditeurs substantielle. Cependant une observation de la répartition spatiale de ces postes pointe vers une concentration de cette pratique dans les quartiers de la basse Casbah. Il apparaît en effet que la quasi-totalité des établissements de la haute Casbah possédant un récepteur déclaré sont des maisons closes, concentrées sur les rues Barberousse et Bogholine, et les débits de boisson qui les jouxtent. Certes, on notera la présence de deux cafés maures équipés en haut de la rue de la Casbah, là où sont établies de nombreuses familles d'origine kabyle[5], mais le constat qui se dégage de cette répartition est que, pour la haute Casbah, l'écoute collective sur le modèle ouvert du café maure est limitée. Cette concerntration de l'écoute radiophonique indigène dans la basse Casbah est d'autant plus forte que nombre de cafés rediffusant de la musique « arabe » sont tenus par des juifs. Situés dans le quadrilatère Randon-Marago-Bab-el-Oued-Bab-Azoun, ils n'apparaisent pas

[1] Note du service des P.T.T. adressée au Gouverneur général, en date du 21 avril 1939. ANOM [15H/32]
[2] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p. 1. ANOM [15H/32]
[3] « Déclarations d'appareils récepteurs de radiodiffusion relevée par les bureaux de poste, des auditeurs indigènes et européens au 31 mars 1938 », p. 2, Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[4] Ne serait-ce qu'entre le 31 décembre 1937 et le mois de mai 1938, le Gouvernement général enregistre près de 6500 nouvelles déclarations. « Déclaration de postes récepteurs de radiodiffusion », *La Dépêche algérienne*, 7 mai 1938. Coupure de presse conservée par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[5] Lespès, 1930, *op. cit.*, p. 549

Croquis n°6 : Carte des établissements tenus par des musulmans possédant un poste T.S.F. (1938)

Croquis réalisé à partir de la liste des « cafés maures, associations ou cercles musulmans du département [d'Alger] possédant un poste récepteur de radiodiffusion », établie à l'intention du Gouvernement général (1938-1939). ANOM [15H/32]



* Bien que le document n'apporte pas de précision en la matière, on peut penser qu'il s'agit des postes T.S.F. déclarés uniquement. Cependant, dans la mesure où les cafés sont strictement surveillés il semblerait que les postes clandestins soient essentiellement un problème dans le cadre fermé du foyer familial.

dans les documents que nous avons cités, parce qu'ils sont tenus par des « européens ». Rappelons, à toutes fins utiles, que depuis le décret Crémieux, juifs et musulmans n'appartiennent pas à la même catégorie administrative, quand bien même ils tiendraient des établissements relayant un contenu culturel similaire, à l'image du « bar Sassi » mentionné précédemment[1]. Ainsi, une note adressée par les P.T.T. au Gouvernement général évoque « nombre de cafés israélites de grandes villes telles qu'Alger ou Constantine, dont la clientèle est exclusivement israélite, maltaise et musulmane »[2].

Par conséquent, dans les années 1930, la radio consolide doublement le milieu musical algérois : d'une part, autour de « l'élite » du milieu des sociétés de musique andalouse et tout particulièrement les vedettes israélites qui tiennent la première place dans la programmation jusqu'à la fin des années 1930 et, d'autre part, un auditoire qui se concentre dans les milieux de la basse Casbah où se retrouve et se produit cette élite musicale « andalouse ». Du reste, les liens entre Radio-Alger et l'espace des sociétés musicales sont renforcés par l'organisation d'enregistrements hors studio, à l'occasion desquels le personnel de l'Amicale se rend dans les locaux des associations de musique indigène :

> Pendant le Ramadan il a pu être organisé, au siège de sociétés musicales, quelques soirées ouvertes au public, qui ont fait l'objet de retransmission. Au cours de ces soirées, ses sont produites des manifestations d'amitié franco-musulmane, marquées notamment par des allocutions prononcées par les dirigeants de Radio-Alger et par ceux des sociétés ayant organisé ces soirées.[3]

On peut dire que, dans les années 1930, les émissions musicales « orientales » de Radio-Alger sont fortement connectées au milieu musical indigène de la basse Casbah.

Dans une note remise au Gouvernment général par M. Delahay, en février 1938, il est préconisé « l'organisation, chaque semaine, d'un concert régional (tour à tour bédouin et kabyle), de façon à répondre aux légitimes désirs de certains groupements ethniques négligés jusqu'ici »[4].

---

[1] *Cf. supra*, p. 348

[2] « Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938. Gouvernement général de l'Algérie, p. 2. ANOM [15H/32]

[3] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p. 6. ANOM [15H/32]

[4] « Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938. Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

Il transparaît de cette remarque que les concerts que donne régulièrement à la radio le « rhapsode kabyle », Hadj M'Hamed El Anka, ne satisfont pas la notion de musique régionale kabyle. Pour cause, à la fois sur le plan linguistique et musical, l'expression d'El Anka est celle de ce milieu algérois dominé par la *çan'a*, dans ses registres « classique » et « populaires » selon la définition de Yafil. De toute évidence, M'Hamed El Anka est un transfuge du monde musical. Il a certes un profil original en comparaison avec les grandes figures du milieu des sociétés de musique andalouse, israélites en particulier. Mais en s'intégrant dans ce milieu il prend le train en marche : la base du *cha'bi*, tel que pensé par les commentateurs d'après-guerre est déjà constituée par ces représentants de la tradition andalouse, moins « orthodoxes » qu'on a pu le dire[1].

En ce sens, l'émergence du *cha'bi* ne saurait être réduite à une manifestation de l'âme prolétarienne algérienne. Pour les « fils du djbel »[2] que sont El Anka et M'rizek, l'entrée en musique correspond à une migration et à une acculturation, de la haute Casbah vers la basse Casbah où les deux camarades animent le Café Malakoff ; de la langue des parents, le kabyle, à l'arabe comme langue d'expression poétique ; d'un milieu traditionnaliste où la musique est considérée avec suspicion[3], à un milieu où elle fait des vedettes.

3. L'islahisme et les appels à l'assainissement de la scène musicale algéroise.

La scène algéroise de l'entre-deux-guerres, dans manifestations diverse que nous avons abordées – cafés, associations, radio, etc… –, semble avoir entretenu l'unité de la « nébuleuse 'Andalûs' » : les différents faisceaux « andalous » et « populaires » de cet ensemble poétique et musical partageaient nombre de lieux, étaient interprétés indifféremment dans nombres de programmes radiodiffusés, et étaient également représentés dans les répertoires de nombres d'artistes, juifs notamment.

[1] Carlier, « Medina and Modernity… », 2009, *op. cit.*, p. 70
[2] Expression que nous empruntons à Omar Carlier : *Djbel* veut dire montagne en arabe. Omar Carlier nous rappelle qu'il s'agit d'un nom familier donné à la haute-Casbah par ses habitants. Carlier, Omar, « Médina et modernité… », 2009, *op. cit.*, p. 207
[3] Saadallah, 1981, *op. cit.* p. 34

Cependant, la distinction entre les registres « andalous » et « populaires » de la « nébuleuse '*Andalûs*' » est appelée des vœux des observateurs les plus conservateurs, en particulier au sein des milieux islahistes, dès les années 1930. Cela fait peut-être écho aux « dissension au sein du milieu musical arabo-juif, ayant pour objet la sauvegarde de patrimoine » qu'évoque Nadia Bouzar-Kasbadji[1]. Au cœur des reproches adressés à la scène musicale algéroise se trouve les atteintes à l'*âdab*, idéal islamique qui combine des exigences de bienséance et d'élévation culturelle.

a. Les atteintes contre les bonnes mœurs et le modernisme : critiques d'entre-deux-guerres

L'espace musical indigène algérois se caractérise donc par des registres dont le degré de « noblesse » perçu peut être variable, mais qui sont pratiqués par un même milieu de musiciens et d'orchestres. Dans les années 1930, une nouvelle ligne de division émerge autour de ces lignes de distinction internes à la *çan'a*. Il s'agit d'une véritable polémique qui, loin de s'en tenir à un débat musicologique, donne lieu à des protestations parfois véhémentes, opposant schématiquement les lettrés en arabe, proches des Oulémas, d'un côté, et l'élite franco-musulmane et les israélites, de l'autre. Nous avons vu au chapitre 2 que les sociétés de musique indigène, y compris celles qui comptaient des membres israélites, étaient proches du milieu des Ouléma représenté, à Alger, par le Cheikh Tayeb El Okbi et son Cercle du progrès. En réalité, au sujet des répertoires musicaux, l'entente entre l'association des Oulémas et les sociétés de musique indigène se lézarde. Il faut noter qu'en termes généraux, la musique n'était pas une activité tenue en grande estime par certains traditionalistes. À vrai dire, Nadir Marouf dit qu'elle fut « méprisée », et que ce mépris explique l'emploi du terme *çan'a*, relatif au monde de l'artisanat[2]. Dans les années 1930, les détracteurs de la programmation musicale de la radio précisent la teneur de leurs récriminations : en cause, le registre dialectal et l'atteinte contre les bonnes mœurs, deux causes des islahistes, que la *çan'a*, dans ses formes variées, contrarient.

[1] Bouzar-Kasbadji, 1988, *op. cit.*, p. 84
[2] Marouf, 2002, *op. cit.*, pp. 8-24, p. 15

En ce qui concerne la langue, les Oulémas œuvrent à raviver la pratique de l'arabe *fuçha* (فصحى), ou « arabe littéraire », dans l'esprit du slogan attribué à la société : « l'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue, l'islam est ma religion ». Gilbert Grandguillaume rappelle que « dans le sillage de ce mouvement de nombreuses écoles – dites médresas – furent créées, qui enseignaient la langue arabe en dehors des heures scolaires »[1] ; il explique que :

> Ce retour de la langue arabe et de sa culture était le bienvenu et représentait une introduction culturelle à l'indépendance. S'il est vrai que celle-ci fut vécue par la population de base comme un retour de la terre aux musulmans et l'expulsion des infidèles, le message réformiste en fut l'expression théorique par le lien qu'il a institué entre Algérie, islam et langue arabe, lien qui demeure profondément ancré aujourd'hui.[2]

Mais les implications d'un retour à un arabe littéraire dépasse le rapport « au colonisateur », il structure aussi les rapports à l'environnement linguistique indigène :

> [L]a survalorisation de l'arabe classique par rapport aux langues parlées – la de la rue, du *sûq*, disait Ben Badis [chef de file de Oulémas] – devait marquer la politique linguistique ultérieure : une hostilité irraisonnée aux langues parlées, arabes et encore plus berbères. Ce mépris du peuple se retrouve dans l'hostilité aux confréries […] Ce qui se voulait une renaissance de l'islam s'est en fait traduit par l'éradication de la culture populaire algérienne.[3]

Dans l'entre-deux-guerres ce programme de purification de la langue prôné par les Oulémas s'exprime dans les commentaires des journeaux *El-Bassaïr* ou *En-Nadjah* à propos de la programmation radiophonique. Ainsi, en 1936, *En-Nadjah*, journal constantinois critique à l'égard des milieux assimilationnistes et défendant l'idée du « caractère distinctif du peuple

---

[1] Grandguillaume, Gilbert, « Pour une histoire critique et citoyenne », Abécassis, Frédéric *et al*., *La France et l'Algérie : leçons d'histoire*. *De l'école en situation coloniale à l'enseignement du fait colonial.* Lyon, ENS, 2007, pp. 55-64, p. 56

[2] *Ibid.*, p. 56

[3] Grandguillaume, Gilbert, « Pour une histoire critique et citoyenne », Abécassis, Frédéric *et al*., *La France et l'Algérie : leçons d'histoire*. *De l'école en situation coloniale à l'enseignement du fait colonial.* Lyon, ENS, 2007, pp. 55-64, p. 57

algérien » et le maintien de ses liens avec l'Orient »[1], fait part de ses remarques à propos des émissions en langue arabe de Radio-Alger :

> La Direction de Radio-Alger a réservé une heure dans ses programmes quotidiens, aux émissions arabes, à dix-sept heures trente, et parfois à vingt-deux heures.
>
> […] Étant donné que cette heure quotidienne a un cachet arabe, il était du devoir du speaker de parler la langue arabe pure, sans y mêler des mots que ne peut comprendre celui qui ne comprend pas le français. La phrase par laquelle il annonce n'est pas comprise par de nombreuses personnes ; et, d'autre part, les mots de ce genre donnent à l'Algérie une mauvaise réputation à l'extérieur, car il y sont considérés comme la preuve de notre insuffisance dans la connaissance de l'arabe et aussi que cette dernière n'est pas en honneur dans ce pays de musulmans.[2]

En 1936, en écho à cette critique énoncée par *En-Nadjah*, l'organe de diffusion de l'association des Oulémas, *El-Bassaïr*, se réjouit de l'embauche d'un speaker irakien : « la voix du speaker irakien produit sur nous une profonde impression par sa diction parfaite, l'arabisme de ses expressions, sa sollicitude pour les autres patries arabes »[3].

La musique ne manque pas d'être affectée par ces revendications. *En-Nadjah* regrette ainsi que :

> بعضا من المنشدين في الجمعيات الموسيقية ينشدون اشعارا صريحة في عشق تنافى
> الادب سيما ان هذه الاشعار ملحونة مفهومة للاميين و فيها الفاظ يندى منها جبين الادب فيا ليتهم
> انشدوا الشعر المعرب و تحروا منها ما يناسب المقام
>
> Certains chanteurs des sociétés musicales chantent des poèmes explicites au sujet de l'amour contraires aux bonnes manières, d'autant que ces poèmes sont chantés en langue vulgaire comprise des illettrés et contiennent des grossièretés qui sont honteuses. Si seulement ils

[1] *Bulletin mensuel de presse indigène* du Gouvernement général, en date de mai 1937, p. 11. ANOM [15H/1]
[2] « À Radio-Alger », article paru dans Ennadjah en date du 9 octobre 1936, traduit et conservé par le Gouvernement générale de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[3] *Analyse de Presse indigène d'Algérie*, 1ère quinzaine d'octobre 1936, p. 15. Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/1]

chantaient de la poésie en bon arabe et y cherchaient ce qui convient au mode. [1]

Ce commentaire d'En-Nadjah mérite notre attention, ne serait-ce que par l'emploi du terme *maqâm*, qui est un emprunt à la terminologie musicale « orientale » : le terme « mode », ou « gamme », se dit *tab* dans la tradition maghrébine, ce sur quoi Mahmoud Guettat insiste[2]. L'emploi du terme *maqâm*, pourrait être une revendication arabiste implicite. Surtout, ce texte révèle que les critiques d'*En-Nadjah* mêlent les registres spirituels et musicaux, puisque le journaliste fait ici référence à une exigence d'ordre cosmologique selon laquelle les thèmes et registres de langues on des modes correspondant. « Respecter le mode », veut dire ne pas s'engager dans des associations « fantaisistes »[3], et se garder de la création intempestive au nom du religieusement acceptable. Cette critique d'En-Nadjah se double d'une attaque contre la dégradation du registre de langue ; un combat qu'on a évoqué et qui dépasse largement le champ musical.

Les critiques d'*En-Nadjah* et d'*El-Bassaïr*, qu'elles touchent à la tenue du registre de langue ou au respect de combinaisons thémes-modes « appropriées », se situent dans le champ moral et religieux, tout autant qu'esthétique. Considéreons le terme *al-âdab* (الادب), qu'à la faveur de sa polysémie, *En-Nadjah* emploie pour exprimer l'idée de « haute culture », mais également de bienséance, de bonne tenue, de morale. Aussi, quand *En-Nadjah* écrit que « ces poèmes sont en langue vulgaire comprise des illettrés et contiennent des grossièretés qui sont un affront au raffinement [*al-âdab*] », il peut s'agir d'exprimer l'affront au raffinement des mœurs ou au raffinement de la langue. Dès 1936, le Gouvernement général de l'Algérie relève les critiques d'*En-Nadjah*, selon lesquelles « les chants enregistrés appellent à une certaine sélection » afin de « préserver les bonne mœurs des enfants [des auditeurs 'honnêtes'], par

[1] « راديو الجزائر (Radio Alger) », *En-Nadjah*, 15e année, n° 1911, 14 octobre 1936, n.p.
[2] Guettat, 1980, *op. cit.*, pp. 264 et 372
[3] Par exemple, le m'çadder *Tahhia bikoum* ne peut être chanté que dans trois modes: zidane, dhil, hsin. Entretien avec Bilel Bestani, au domicile de l'auteur, Paris, le 13 mars 2016

crainte de voir l'amour du plaisir s'insinuer dans leur esprit »[1]. En 1937, *En-Nadjah* cible plus précisément le chanteur juif Sassi et son orchestre. Après avoir souligné l'habitude fâcheuse qu'ont les artistes algérois de chanter des airs tristes et oppressants[2], *En-Nadjah* revient à la charge sur la question des mœurs :

> ثم ان النشيد الذي يعتبر في اعلى طبقة التاثير لدى بعض من يستملحون هذا الذوق هو
> ما كان صريحا في العشق بذكر ما لا يتفق مع الحشمة بين العائلات و هكذا مما يعتبر نقدا هاما
> اجواق الطرب الجزائرية و لعلنا سنفرد بحثا في هذا الصدد[3]

> D'autre part, les chansons qui sont rangées au plus haut degré de prestige par les amateurs de cet art, sont celles qui parlent explicitement de passion amoureuse, par des évocations qui ne s'accordent pas avec les mœurs familiales [littéralement : 'la décence entre la famille'] et ainsi de suite, ce qui a valu des reproches substantiels aux orchestres de musique algéroise.[4,]

Ainsi les colonnes du *Bassaïr* et d'*En-Nadjah* contiennent des attaques répétées contre la diffusion de chansons ayant pour thème l'amour et le désir pour l'aimé du sexe opposé, assimilées à des « leçons de libertinage » [5].

Quels répertoires sont visés par les critiques d'*En-Nadjah* et du *Bassaïr* ? Le cœur du corpus des *noubat* y échappe en partie. Si « dans la masse » du répertoire, « le dialectal l'emporte »[6], il contient néanmoins des textes poètes anciens et connu, du Mashrek et du Maghreb, ayant écrit en langue classique[7]. En ce qui concerne les « bonnes mœurs », si les *noubat* relayent massivement le thème de l'attente de l'être aimé, celui-ci n'est jamais exprimé

---

[1] Article intitulé à Radio-Alger, paru dans En-Nadjah du 9 octobre 1936, traduit et conservé par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[2] « راديو الجزائر (Radio Alger) », *En-Nadjah*, 16e année, n° 2009, 25 juin 1937, n.p.
[3] *Ibid.*, n.p.
[4] *Ibid.*, n.p.
[5] Article intitulé à Radio-Alger, paru dans *En-Nadjah* du 9 octobre 1936, traduit et conservé par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[6] Poché, 1995, *op. cit.*, p. 117
[7] *Ibid.*, p. 117

au féminin[1]. En ce sens, la traduction de l'*inqilab* du mode *zidane*, *Ya Racha El Fitane*, par Yafil et Rouanet, qu'ils intitulent « Ô gazelle séductrice » est une interprétation trompeuse[2]. En effet, *racha* – رشأ – ne veut pas dire « gazelle », mais « faon » et, surtout, le terme est masculin. L'usage de termes masculins tend à neutraliser les accusations d'indécence puisque les sexes opposés ne sont pas mis en scène et, qu'en outre, ils ouvrent à une lecture spirituelle des textes : Christian Poché explique que le texte poétique de la *noubat* offre un « double niveau de signification et peut être interprété selon une conception mystique. L'attente de l'aimé deviendrait ainsi l'attente de Dieu »[3]. D'ailleurs, en 1942, *En-Nadjah* publie un article enthousiaste à l'égard de la programmation à Radio-Alger, célébrant « le charme ensorceleur des mélodies andalouses » qu'il fut donné d'écouter[4].

Aussi, le corpus qui semble plus directement visé par les critiques des Oulémas et de la frange conservatrice des lettrés en arabe est celui des *haouzi* et des *'aroubi*, dont les pièces sont composées sur des poèmes en langue dialectale, *melhouna* (ملحونة) pour reprendre les termes *d'En-Nadjah*, et dont les thèmes sont plus explicitement amoureux, mettant en scène l'aimant et l'aimée. Les œuvres qualifiées de « modernes » sont particulièrement visées, soulignant le scepticisme de certains observateurs face aux évolutions de la musique indigène, que ce soit son alliance au théâtre naissant, dont le « modernisme » est qualifié de « pornographique » par le *Bassaïr*[5], ou les œuvres enregistrées sur disque et diffusées à la radio[6].

Les revendications en faveur d'un contrôle plus strict de la tenue littéraire et morale de la chanson radiodiffusée introduisent une certaine tension dans l'espace musical algérois. En effet, la position défendue par *El-Bassaïr* et *En-Nadjah* va dans le sens d'une séparation plus stricte entre le répertoire « noble » et le répertoire « léger », alors même que le milieu algérois de la musique indigène se caractérise précisément par la collusion des registres musicaux et par les pratiques créatrices syncrétiques, portées par les représentants de la musique « andalouse » eux-

[1] *Ibid.*, p. 123
[2] Jules Rouanet, Edmond Yafil, *Répertoire de Musique arabe et maure*, n°7 *: Ya Racha El Fitane : Mestekhber et neklab (mode zidane)* , Alger, Éd. Yafil, 1904[-1927]
[3] Poché, 1995, *op. cit.*, p. 123
[4] Article intitulé à Radio-Alger, paru dans *En-Nadjah* du 12 février 1942, traduit et conservé par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[5] *Analyse de Presse indigène d'Algérie*, 1ère quinzaine de février 1936, p. 10. Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/1]
[6] *Ibid.*, p. 15.

mêmes. Cette séparation ne tient pas seulement de la taxinomie musicologique : les genres doivent être séparés matériellement et les chansons filtrées, car les « chansonnettes » ne sauraient être entendues dans le domicile familial.

b. Les musiciens israélites face à la normativité religieuse et littéraire des Oulémas et des « lettrés en arabe ».

Comme nous l'avons vu, les musiciens israélites jouent un rôle important dans le maintien de la mixité des registres, qu'*El-Bassaïr* et *En-Nadjah* réprouvent. Il est vrai que « certains élus algérois, issus de l'école française » sont engagés contre les islahistes dans le bras de fer autour de l'identité linguistique et morale des émissions arabes[1], les critiques des traditionalistes lettrés en arabe pèsent plus fortement sur les musiciens israélites. D'ailleurs, il arrive que la communauté des musiciens juifs soient explicitement accusée et tenue pour responsable de la décadence que connaît la musique algéroise radiodiffusée. Ainsi, les P.T.T. relèvent-t-ils la publication d'un article particulièrement véhément dans le *Bassaïr*, écrit par El Fatah El Maghrebi et intitulé « La radio : une calamité pour les bonnes mœurs »[2] :

> Cet article […] proclamait le désir unanime des Orientaux de « préserver leurs mœurs et de les mettre à l'abri des atteintes de l'artificiel de la civilisation occidentale licencieuse et amorale, qui ne respecte ni les règles du Chraa, ni les institutions. » […]
>
> La même feuille réclamait également l'éviction totale des artistes israélites, l'emploi de la pure langue littéraire dans les émissions et enfin, la liberté complète de parole aux conférenciers – sous la seule réserve du contrôle des Oulémas.[3]

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p.9. ANOM [15H/32]

[2] Les numéros des mois de janvier et de février 1936 manquant aux collections de la Bibliothèque nationale France et le *Bassaïr* étant introuvable dans les autres bibliothèques de l'hexagone, nous nous sommes contentés du compte rendu fait dans cette note de juin 1937.

[3] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p. 8. ANOM [15H/32]

Pourquoi les musiciens israélites sont-ils particulièrement visés par El Fatah El Maghrebi ? Il ne s'agit peut-être pas d'antisémitisme « primaire », cette « seule grande idéologie de masse qui eut cours parmi les Européens d'Algérie »[1]. D'autant que Tayeb El Okbi, figure de proue des Oulémas à Alger et figure tutélaire du *Bassaïr*, milite en faveur du rapprochement interconfessionnel à l'heure où l'antisémitisme fait rage[2]. Il semble qu'il faille explorer les singularités des pratiques musicales israélites pour expliquer les réticences de certains observateurs musulmans, et ne pas résumer cette hostilité à du mépris racial. De fait, les musiciens et mélomanes juifs, s'ils sont très proches des musiciens et mélomanes musulmans, se distinguent par certains traits qui procèdent de leur statut civique et de leurs pratiques confessionnelles particuliers et qui peuvent contrarier les exigences morales et littéraires de la frange la plus conservatrice de l'auditoire musulman.

Pour El Fatah El Maghrebi, qui semble accorder beaucoup d'importance au respect des prescriptions religieuses dans le cadre des pratiques musicales, le rapport différencié des musiciens israélites aux relations de genre aura pu paraître décadent. En effet, dans les milieux musulmans traditionnels, lors des événements majeurs justifiant la présence de musiciens – mariages, baptêmes, célébrations du Ramadan – une division entre orchestres d'hommes et de femmes est généralement observée. La séparation entre invitées et invités qui caractérisent ces célébrations justifie la constitution d'orchestres exclusivement féminins, dit *m'samaâ*, qui puissent divertir les femmes dans les espaces qui leur sont réservés. Rouanet décrit ainsi la participation de *m'samaât* à une célébration de naissance :

> [A]u jour convenu elles arrivent dès le matin au domicile de l'accouchée et chantent *Rana djinak* avec accompagnement de *kamendja*, de *tar*, de derbouka. Puis jusqu'à la nuit elles chantent des *zendanis*, des *kadriat*, rarement un *qaçida*. Elles dansent et font danser les assistantes sur des airs de *zendani*, sur *Bane Cheraff* et la *Touchiat* du mode *Ghribt hassine*. […]
>
> Les *messemaât* se tiennent au premier étage de la maison, dans la partie réservée aux femmes.

[1] Abitbol, 2008, *op. cit.*, p. 21

[2] Charles-Robert Ageron, « Les juifs d'Algérie de l'abrogation du décret Crémieux à son rétablissement », *in* Charles-Robert Ageron, *De l'Algérie française à l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005, pp. 417-429, p. 420

> D'autre part, un orchestre d'hommes, les *haladjiat*, se tient dans la cour et, alternant avec les *messemaât*, fait entendre les *noubet*, les *neklabat*, des airs de *h'aouzi* et de *aârbi*, suivant l'état social des hôtes et des invités.[1]

Cette division semble s'être étendue à l'espace des cafés-maures, où les artistes musulmanes sont également rares. Rouanet évoque bien des cafés-concerts musulmans admettant des artistes femmes, mais qui « ont été supprimés, à cause des scènes de désordre et de scandale auxquelles donnait lieu la prostitution des femmes »[2].

D'autant que le répertoire des *m'samaât* est habituellement distingué de celui des orchestres d'hommes, en particulier parce qu'il n'inclut pas les *noubats* et ne font qu'approcher le cœur de la « nébuleuse 'Andalûs' ». Après avoir décrit les genres *nouba*, *inqilabat*, *haouzi* et *aroubi*, Rouanet explique que :

> Les genres que nous avons examinés jusqu'ici constituent le répertoire des chanteurs et des musiciens hommes. Avec les *qadriat çenaa* nous abordons le *ghena nessaoui*, « le chant des dames », reservé d'ordinaire aux *messemaât*, « chanteuse femmes » et rarement interprétés par leurs confrères des sexe masculin.
>
> Les *qadriat* sont des mélodies gracieuses, à mesure ternaire, de tournure élégante, qui servent à chanter des quatrains de poésies amoureuses. Ils sont en grande faveur auprès des dames musulmanes, qui, dans les fêtes de familles, pendant que les hommes entendent la grande musique, se contentent de ces pièces légères, qu'elles accompagnent de battements rapides sur la peau de leur derbouka.[3]

Aussi, dans le panorama des artistes musulmans enregistrés dans le premier quart du siècle, Yamina, véritable vedette dont le répertoire mêle des pièces de tous les registres, fait figure d'exception. Caractère exceptionnel que le producteur de l'artiste, la maison Pathé-Marconi, s'évertue à souligner :

---

[1] Rouanet, 1922, *op. cit.*, p.2838
[2] *Ibid.*, p.2829
[3] *Ibid.*, p.2869

> Mlle Yamina ben El Hadj Mahdi, la première des chanteuses et des instrumentistes de l'Algérie, est une Meaâlma (chef de musique) très recherchée et très répandue dans les familles indigènes ; elle dirige un groupe de dames chanteuses et musiciennes qu'on nomme Messamaât qui se font entendre dans les réunions d'où sont exclus les hommes.
>
> Mlle Yamina possède un vaste répertoire qui se compose de Zendani et de Kadriat, airs populaires qui sont très goûtés par les femmes et qu'on appelle d'ailleurs Ghena nessaoui (chants des dames). Elle possède en outre un grand nombre de chants classiques et elle est la seule chanteuse qui soit versée dans ce genre.[1]

De fait, dans les années 1930, rare sont les chanteuses algéroises musulmanes qui s'aventurent en dehors du répertoire assigné des *messamaât*. Du reste, même assignées à cette fonction, les femmes musiciennes jouissent d'une mauvaise réputation auprès des traditionalistes, passant pour des femmes de mauvaise vie[2].

De ce point de vue, le milieu israélite tendrait à se distinguer par la plus grande mixité de la pratique et des sociabilités musicales. On pourrait partir de l'exemple du bar Sassi, qui n'est pas un « espace fondamentalement masculin »[3], puisqu'on peut y rencontrer « des juives ornées de foulards mis en turbans, de châles de soie brodés ou de cachemire »[4]. À en croire la description que Lucienne Favre, l'établissement de Sassi, « bar » qui « rassemble les amateurs de musique et de brochettes de viande », n'est pas une maison de tolérance, comme il peut en exister rue Barberousse et Bologhine.

Il en va ainsi des milieux musicaux juifs, où l'implication des femmes va au-delà des « rôles contrôlés de la dérogeance festive accordée aux danseuses et autres courtisanes, ou dans le registre du chant religieux des soirées du ramadan »[5]. Les célébrations juives d'Alger ne séparent pas les sexes, comme dans les milieux musulmans traditionnels[6] : les auditoires et les

---

[1] [Pathé (éd.)], *Répertoire algérien des disques Pathé : 1924*, Paris, Pathéphone, 1924, p. 32
[2] Bilel Bestani ajoute que les *messam'at* ne pouvaient être issues que de milieux familiaux éclatés, du contrôle desquelles elles pouvaient se soustraire. Car, aucune famille n'admettrait qu'une de leures filles s'adonne à cette profession. Entretien avec Bilel Bestani au domicile de l'auteur, Paris, le 13 mars 2016
[3] Carlier, 2012, *op. cit.*, p. 413
[4] Favre, 1933, *op. cit.*, p. 83
[5] Carlier, 2012, *op. cit.*, p. 412
[6] Entretien avec Mammad Ben Chaouch au Conservatoire d'Alger, Alger, le 20 janvier 2013

orchestres sont mixtes. Dans l'espace musical indigène algérois, les musiciennes juives qui se produisent à Alger, comme Alice Fitoussi, Reinette l'Oranaise, Marie Soussan, jouent dans des formations masculines et ne sont pas systématiquement associées à la catégorie des *musam'at*[1]. L'Algéroise, Marie Soussan par exemple, connues pour son duo comique avec Ksentini, siège au Conseil d'administration de l'*Enchirah*, association qui a pour but « de développer et intensifier l'art musical indigène dit « Andalous », dans ses principes, ses formes classiques et populaires » et de « créer des cours pratiques de musique et de former des élèves »[2]. L'intégration d'une femme dans un conseil d'administration, toutes confessions confondues, est un fait rare, mais le cas de Marie Soussan souligne le cloisonnement moins strict de la pratique musicale chez les israélites, dans les années 1930.

Écouter piste 5 : Marie Soussan, *Naachequ Lebnat*, V.S.M., n°4264, s.d. (années 1920)

D'ailleurs, le cas de Marie Soussan qui navigue d'un registre musical à un autre, tend à renforcer l'idée selon laquelle les musiciens israélites engloberaient volontiers dans un même regard la « chansonnette », les *haouzi*, et la *nouba*[3]. Ce phénomène paraît manifeste dans l'activité compositionnelle de Lili Labassi dans les années 1930, qui enregistre une série de « chansonnettes »[4] chez Columbia, dont les thèmes se rapportent au quotidien ou à l'amour : *La Moda*, *Qassa fetelefoun* (« une histoire au téléphone »), ou *Djaraat Felhoub* (« j'ai été dévoré par l'amour »)[5]. Ce dernier, pressé sur la deuxième face du disque, est précédé d'un *istikhbar moual*, ou prélude improvisé dans le mode *moual*. Ce procédé qui consiste à annoncer le mode de la chansonnette par un prélude improvisé dans la tradition « andalouse », comme on annonce le mode d'une *nouba*, souligne le lien ininterrompu que Labassi entretien entre sa formation « classique » et la constitution d'un répertoire créatif « populaire ». Le ton passionnel se retrouve dans les chansons de Sassi, qui s'exclame « si je te quitte, le temps est une affliction

[1] *Ibid.*
[2] Satuts de l'association *El-Enchirah*, en date du 20 février 1938. AWA [1Z139/2799]
[3] Entretien avec Mamad Ben Chaouch et les membres de sa classe de musique, au conservatoire d'Alger,Alger, le 20 janvier 2013
[4] « El-Moutribia au square de la République », *l'Écho d'Alger*, année 19, n°7599, 30 juillet 1930, p. 4
[5] Fiches de production de la compagnie Columbia, conservées aux archives d'*EMI Records* (Saint-Ouen l'Aumône). N^os^ de disques : GF260, GF261, GF270

quotidienne », exaspérant ainsi les rédacteurs *d'En-Nadjah*[1]. Dans les milieux musulmans traditionnels, au même titre que les relations entre les sexes, la nature des répertoires doit être réglée en fonction des circonstances – ramadan, cérémonies religieuses, temps de la journée… –, tandis que l'exécution pure et simple de certaines chansons peut constituer un affront à la morale, comme l'ont montré les extraits d'*En-Nadjah*. Or, pour des raisons confessionnelles, les chanteurs et chanteuses israélites ne semblent pas pratiquer la musique selon le même ensemble de normes que celui défendu par la presse islahiste.

Enfin, la maîtrise de l'arabe *fuçha* peut poser un problème à des musiciens israélites passés par l'école française en vertu de leur statut civique. Il est important de ne pas omettre de citer des juifs ayant œuvré en faveur du maintien de la tenue littéraire dans la musique – on citera à l'appui de cette remarque l'exemple de Makhlouf Bouchara qui anime la société musicale *et* littéraire, El-Mossilia, aux côtés de Mahieddine Lakehal[2] –, mais d'une manière générale les juifs d'Alger, y compris les musiciens, sont restés en marge du mouvement de « renaissance de la langue arabe » impulsé par les Oulémas, dans la mesure où elle est intimement liée à l'idée de réforme de l'islam[3] et touche essentiellement la population algérienne musulmane[4]. En 1949 encore, Mohammed Zerrouki critiquera la prononciation de l'arabe des chanteurs israélites, regrettant que :

> Les fautes grammaticales sont, chez la plupart des musiciens orientaux, nombreuses et graves. Se présente à mon esprit un exemple plus malheureux encore. L'expression « Mon cœur » revient fréquemment dans nos mélodies. Les chanteurs de confession israélite du département d'Oran, stylisent fâcheusement les chants arabes. Ils ne disent pas en l'occurrence « qalbi » (mon cœur), mais « kelbi » (mon chien).[5]

---

[1] « راديو الجزائر [Radio Alger] », *En-Nadjah*, 16e année, n° 2009, 25 juin 1937, n.p.
[2] « Fêtes et concerts. Le Ramadan à El-Mossilia », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8870, 17 novembre 1934, p. 6
[3] Grandguillaume, Gilbert, « L'enseignement de la langue arabe dans l'entre-deux-guerres », *in* Bouchène, Abderrahmane et al. (dir.), Histoire de l'Algérie à la période coloniale, Alger/ Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 405-407, p. 405
[4] *Ibid.*, p. 407
[5] « Rapport sur les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté le 6décembre 1949 par Mohammed Zerrouki au Comité algérien de la radiodiffusion, p. 13. ANOM [81F/284]

En somme, que ce soit en matière de tenue morale ou littéraire, les juifs se trouvent au cœur de l'accusation de décadence qui touche le monde musical algérois à la fin des années 1930, en contribuant collectivement à la fluidité des répertoires et à l'ouverture sur une démarche créatrice procédant de thématiques et des formes littéraires du quotidien. Aussi, c'est en tant que communauté musicale et confessionnelle que les juifs viennent à incarner les dérives décriées par *El Bassaïr* et En-*Nadjah*,

c. Le maintien du statu quo a Radio-Alger

Le Gouvernement général, qui a la charge des Émission musulmanes à partir de 1937, prend tout à fait au sérieux les critiques écrites par *El-Bassaïr* et *En-Nadjah*, mais se trouve mis en difficulté par le caractère composite de l'auditoire de Radio-Alger, qui n'aspire pas unanimement à l'emploi d'un arabe par trop littéraire :

> Les auditeurs algériens peuvent être classés en cinq catégories :
>
> - éléments lettrés en arabe
> - éléments lettrés en français
> - femmes et enfants
> - israëlites
> - public des cafés maures
>
> a) Les éléments lettrés en arabe, généralement issus des médersas (Khodjas, magistrats musulmans, mouderrès, professeurs, oukils et interprètes judiciaires, et une élite de chefs indigènes et de commerçants) ont toujours suivi avec facilité et aussi avec intérêt les émissions parlées de Radio-Alger.
>
> b) Les éléments non lettrés en arabe et ne parlant que l'arabe usuel, comprennent la majeur partie de la population (anciens élèves des écoles françaises, populations rurales, retraités militaires, soldats indigènes des garnisons de l'Afrique du Nord et de la métropole).
>
> c et d) De ceux-là peuvent être rapprochés les femmes et les enfants qui constituent un élément extrêmement influençable, et les israëlites auxquels l'ignorance de l'arabe littéraire ne

permet de comprendre que les seules émissions mises à leur portée, dans un style très simplifié, du reste insuffisant pour rendre les idées générales et les notions scientifiques.

e) il en va différemment du public des cafés maures qui bénéficie, du moins dans les centres de quelque importance, de la présence d'éléments lettrés qui servent d'interprètes et de commentateurs pour la masse.[1]

Le rapport poursuit :

Si l'on considère, d'autre part, la répartition des auditeurs algériens par région, l'on constate que l'intérêt pris par les sans-filistes aux émissions est en partie fonction de la diffusion, sinon de la langue littéraire, du moins d'un langage quelque peu raffiné. À cet égard, les villes occupent un rang privilégié en raison de facteurs divers : prêches religieux, contact d'un élément lettré plus nombreux, discours de réunions politiques et manifestations sociales diverses, théâtre et cinéma arabe, diffusion de disques gramophoniques édités en Orient. C'est le cas de toutes les villes. [2]

Ainsi, il semble qu'à Alger, la présence de tous les publics décrits plus haut ait occasionné des rapports différenciés à la langue de diffusion. La question de savoir si l'arabe littéraire devait être privilégié a pu être un motif de division entre l'auditoire israélite et l'auditoire islahiste des émissions « arabes ».

Si, dans le domaine des causeries, les observateurs des P.T.T. semblent trouver satisfaisant la formule d'émission en langage « mi-vulgaire, mi-classique [qui] reste à la portée de toutes les masses nord-africaines et ménage dans le même temps les susceptibilités des notables arabes qui tiennent à la langue classique »[3].

Pourtant, dans la période de guerre, l'équilibre qui régissait le monde musical algérois sera transformé et, d'un environnement ou les catégories de genre sont énoncées sans vraiment s'imposer, il deviendra la reproduction, en termes indigènes, du monde musical hiérarchique

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p. 10. ANOM [15H/32]
[2] *Ibid*., pp. 10-11. ANOM [15H/32]
[3] « Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938. Gouvernement général de l'Algérie, p. 11. ANOM [15H/32]

français, marqué par la dichotomie entre « classique » et « populaire ». Au cœur de cette rupture se trouvent une figure oubliée de l'histoire de la musique algérienne : Salah Arzour.

III. De Salah Arzour à El Boudali Safir : naissance de la « musique classique algérienne ».

Les critiques exprimées par *El-Bassaïr* et *En-Nadjah* annoncent en fait un tournant dans l'histoire de la musique algérienne, que constitue la solidification de la hiérarchie des genres et la consolidation du genre dit « musique classique ». Contrairement à ce qui a pu être affirmé, El Boudali Safir, enseignant indigène et publiciste bilingue français-arabe[1], qui a pris la direction des émissions en langue arabe à l'issue de la guerre, n'est pas le premier artisan de la notion de « musique classique » maghrébine[2], qui, nous l'avons vu, est formulée par Rouanet et suggérée par Christianowitsch bien avant les années 1930[3]. Il n'est pas même l'artisan de l'affermissement de cette catégorie, que l'on doit à son prédécesseur à la tête des émissions « arabes » : Salah Arzour, figure déchue à la suite de sa collaboration avec les services de propagande de Vichy, a disparu des histoire de la musique algérienne. Pourtant, il est le véritable artisan de la révolution clacissiste qui a changé l'environnement musical algérien.

1. L'ère Salah Arzour aux émissions musulmanes de Radio-Alger

Salah Arzour apparaît sur la scène radiophonique au milieu des années 1930, où il « s'occupe des émission spéciales de Radio-Alger », c'est-à-dire les émissions « indigènes »[4], où il est aussi speaker régulier[5,6]. Cependant, Arzour n'est un employé des P.T.T. : statutairement, il appartient au corps des secrétaires de commune mixte[7], détaché au Gouvernement général en

[1] Invitation à la conference d'El Boudali Safir du 8 avril 1936. ANOM [15H/3]
[2] Poché, 1995, *op. cit.,* p. 19
[3] *Cf. supra*, quatrième chapitre : I/1
[4] Bedeil, Fred, « Au sujet des émissions indigènes à Radio-Alger », *L'Écho d'Alger*, 24e année, n°9103, 8 juillet, 1935, p. 5
[5] Voir par exemple sa causerie intitulée « Le musée des Beaux-Arts (peintres orientalistes et algérianistes) », en octobre 1935. « Les émission d'aujourd'hui », L'Écho d'Alger, année 24, n°9206, 19 octobre 1935, p .8
[6] Avant avril 1935, les émissions « arabes » ne diffusaient que de la musique. Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p.5. ANOM [15H/32]
[7] Lettre adressée au Commandant Courtes, chef du Centre d'information et d'études du Gouvernement général, en date du 9 décembre 1941. ANOM [15H/32]. La lettre n'est pas signée, mais les informations qu'elle contient, en

1936, ce qui explique peut-être qu'en 1939, deux ans après la réforme du statut administratif de Radio-Alger et la mise sous tutelle gubernatoriale des émission à destination des musulmans, il soit nommé « chargé des émissions arabes »[1]. Salah Arzour affirme avoir été « chargé » de « émissions-musulmanes » depuis 1932, « à titre privé »[2] et semble être un bon exemple de cette catégorie montante dans la société algérienne, décrite par Charles Robert-Ageron, selon qui la « formation à la française a permis, au moins jusque dans les années 1920, une certaine montée sociale d'éléments plébéiens, voire même d'élément ruraux, kabyles en particulier »[3]. Arzour, dont on peut rencontrer le patronyme dans la région de Tizi-Ouzou[4], paraît originaire de Kabylie ; on retrouve son nom à El-Milia, situé à l'extrémité orientale de la région, où il assure des fonctions dans le cadre de son corps d'origine, secrétaire de commune mixte[5].

a. L'engagement de Salah Arzour pour la promotion de la musique indigène

On peut estimer qu'Arzour se rend à Alger entre 1928, date à laquelle il quitte l'administration d'El-Milia et 1932, quand il dit commencer sa collaboration avec l'Amicale de Radio-Alger. Il peut ainsi être le témoin de l'intensification de l'activité musicale indigène dans l'espace public algérois, de sa diffusion à travers les associations, la radio, le conservatoire, l'opéra, et jusqu'aux créations des compositeurs européens. D'ailleurs, si, comme il le dit en 1941, Arzour a eu un rôle d'orientation des émissions à destination des indigènes dès 1932, cela implique qu'à ses débuts, il ne se consacrait qu'à la musique, puisque, jusqu'en 1935, « l'heure arabe » consistait uniquement en la diffusion de concerts « orientaux »[6]. En janvier 1937, Salah

---

particulier le titre « d'Adjoint au directeur des émissions musulmanes », ne laissent aucun doute sur l'identité de son auteur : un mois auparavant, le 30 Octobre 1941, Arzour avait déjà signé une lettre adressée à Courtes en qualité « d'Adjoint au Directeur des Émissions Musulmanes ». ANOM [15H/32]

[1] Article de Kadour Mohamed paru dans En-Nadjah du 8 août 1939. Coupure de presse traduite et conservée par le Centre d'information et d'études du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]

[2] Lettre de Salah Arzour adressée au Commandant Courtes, chef du Centre d'information et d'études du Gouvernement général, en date du 9 décembre 1941. ANOM [15H/32].

[3] Ageron, Charles-Robert, « Les classes moyennes dans l'Algérie coloniale », 2005, *op. cit.*, p. 375

[4] Janon, René, « Fragment d'un diorama de la Haute-Kabylie », *L'Écho d'Alger*, année 27, n°10356, 13 décembre 1938, p. 2

[5] « Dans les départements : actes officiels », *L'Écho d'Alger*, année 17, n°6740, 24 mars 1928, n.p.

[6] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour le Haut comité méditerranéen, en date du 29 juin 1937, p.5. ANOM [15H/32]

Arzour, qui se qualifie à l'époque de « publiciste », est membre fondateur de la société musicale *El-Mizhar El-Djazaïri* – le « Luth Algérien » –, aux côtés de Lahbib Skandrani, l'oncle du célèbre pianiste Mustapha Skandrani[1]. Cette société, à l'image des autres sociétés de musique indigène algéroises de l'époque, se donne pour but « la propagation de l'art musical oriental »[2] : Arzour, qui en est le vice-président, est donc partie prenante du mouvement musical indigène algérois.

Aussi, en 1939, Salah Arzour est nommé membre de la délégation algérienne devant se rendre au Congrès de musique marocaine de Fès[3]. Ce congrès est à la fois très important au plan musicologique et hautement sensible au plan politique, comme l'explique Jonathan Glasser : à une époque où les autorités algériennes s'inquiètent de la montée – réelle ou supposée – du panarabisme, cette réunion de musiciens venus des quatre coins du monde arabe fait craindre l'infiltration de la pensée nationaliste dans les esprits des membres musulmans de la délégation algérienne[4]. En matière musicologique, ce congrès aurait pour but de « codifier les divers folklores et d'établir objectivement l'interprétation des diverses musiques de caractère oriental et hispano-mauresque »[5]. Il faut donc qu'Arzour soit jugé à la fois assez « pro-français » sur le plan idéologique et suffisamment compétent dans le champ de la musique « orientale et hispano-mauresque » pour que les autorités françaises l'invitent à se joindre à la « délégation algérienne composée de notabilité musulmanes »[6].

Ainsi, dès 1939 et en dépit de ses origines provinciales, Salah Arzour est devenu un acteur majeur du monde musical algérois. Il se distingue par l'alliance de fortes ambitions assimilationnistes et un conservatisme affirmé sur le plan des patrimoines indigènes : littéraire et musical. Le profil de Salah Arzour met en difficulté l'idée que les conservatismes linguistique et artistique, exprimés chez des indigènes, sont la manifestation d'attitudes de résistance. D'autant plus qu'Arzour est le premier d'une génération d'administrateurs de la musique musulmans qui défendent la patrimonialisation de la musique « andalouse » à des fins assimilationnistes.

---

[1] Liste des membres du bureau de la société *El-Mizhar El-Djazaïri*, en date du 5 janvier 1937. AWA [1Z132/2540]
[2] Statut de la société *El-Mizhar El-Djazaïri*, en date du 5 janvier 1937. AWA [1Z132/2540]
[3] « Le congrès de musique marocaine de Fès », *L'Écho d'Alger*, année 28, n°10499, 5 mais 1939, p. 5
[4] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 209
[5] « Le congrès de musique marocaine de Fès », *L'Écho d'Alger*, année 28, n°10499, 5 mais 1939, p. 5
[6] *Ibid.*, p.5

b. Salah Arzour : l'alliance de l'assimilationnisme et du conservatisme culturel

Salah Arzour est animé de vive aspirations à l'ascension sociale : son objectif à l'issue des années 1930 est de quitter le corps de secrétaires de communes mixte est d'être titularisé dans les services du Gouvernement général, par « la création en [sa] faveur, d'un poste de Conseiller technique pour les Affaires musulmanes, pour des Services d'information et de propagande »[1]. Pour justifier la création de ce poste il se présente comme le défenseur de « la seule cause de la France en milieux musulmans »[2] et fait valoir une double qualité : « répondre […] à l'appel de [sa] conscience de Français »[3], tout en étant incollable sur les « coutumes indigènes, sur des personnalités ou des organisations musulmanes »[4]. Aussi, si Arzour fait montre de peu de sympathie pour le milieu des Oulémas, dont il pourfend le chef de file, Ben Badis, « adversaire déterminé et plein de rancœur des Émissions-Musulmane, imité en cela par certains réformistes de sa tendance »[5], il se montre conscient de l'importance et des moyens de satisfaire « l'élément lettré » :

> Sans vouloir critiquer, les services [de presse et de propagande], leur action comporte fréquemment, soit des lacunes, soit encore des interprétations erronées, des outrances et des fautes d'attention qui énervent les musulmans lettrés et vont ainsi, à l'encontre du but recherché. La collaboration d'un musulman averti supprimerait, en grande partie, ces inconvénients ; elle permettrait, en outre, l'étude systématique sous forme de rapports constructifs d'une foule de problèmes intéressant la propagande en milieux indigènes : la presse et ses possibilités de développement dans le cadre de l'idée française ; le disque de propagande ; la chanson ; la musique ; le théâtre, le cinéma ; l'évolution de ces moyens, les influences extérieurs et la contre propagande organisée à l'avance, etc… etc…[6]

[1] Lettre adressée au Commandant Courtes, chef du Centre d'information et d'études du Gouvernement général, en date du 9 décembre 1941, p. 3. ANOM [15H/32].
[2] *Ibid.*, p. 2
[3] *Ibid.*, p. 4
[4] *Ibid.*, p. 3
[5] *Ibid.*, p. 2
[6] *Ibid.*, pp. 3-4

Et, en effet, Arzour fait preuve d'un attachement zélé à satisfaire les auditeurs « musulmans lettrés ». En dépit de son profil d'administrateur kabyle francophone, il s'efforce de présenter les émissions dans un arabe classique – ce qui ne lui vaut pas moins d'être attaqué par certains auditeurs, en raison de son accent kabyle manifeste[1] – et de « truffer » ses causeries de versets du Coran, « assez correctement prononcés, mais souvent employés maladroitement »[2].

Au long des années 1930, le rôle d'Arzour dans l'animation des « émissions musulmanes » semble gagner en importance, sa visibilité s'accroissant dans la presse. De fait, à l'issue des années 1930, la documentation interne à la radio atteste l'influence du « speaker » dans l'orientation des émissions. Il s'agit en premier lieu – et peut-être avant tout – d'un rapport remis aux autorités gouvernorales en avril 1940[3], dans lequel Arzour expose l'ensemble des ses vues en matière de politique radiophonique et pose les bases de ce que seront les « émissions musulmanes » au cours des vingt années à venir. Le rapport est dominé par l'idée selon laquelle une politique radiophonique profrançaise, doit s'efforcer d'élaborer une programmation adaptée à la mentalité et au goût des « musulmans » et se garder de mener une propagande trop explicitement francophile. Il s'agit, selon Arzour, d'éveiller la sympathie à l'égard de la France à l'aide d'émissions valorisant les cultures indigènes. Arzour souligne que l'orientation des émissions est intrinsèquement lié à une question politique plus générale : formulé naguère sous la forme de l'opposition entre « l'assimilation progressive » ou « l'évolution des indigènes dans le cadre de leurs propres institutions »[4], Arzour propose que le nouveau paradigme dialectique dans lequel se situe la radiophonie oppose une « opinion indigène » allant dans le sens « du 'droit commun', de 'l'assimilation » aux « conceptions irréductiblement nationalistes, panislamistes et panarabistes du cheikh Benbadis »[5]. L'assimilation, ainsi définie ne s'oppose pas au maintien des expressions religieuses, artistiques, intellectuelles des indigènes, mais aux aspirations nationalistes qu'elles nourrissent chez certains ; les Oulémas en particulier. Aussi, Arzour ne semble pas d'une hostilité exacerbée à l'égard d'*En-Nadjah*, pourtant fortement engagé dans la

[1] Note de renseignement adressé par les Centre d'information et d'étude de la préfecture d'Oran au Centre d'information et d'études du Gouvernement général, en date du 14 septembre 1939. ANOM [15H/ 31]
[2] Lettre d'un « indigène lettré » adressé à Radio-Alger et transmise au Centre d'informations et d'études de la préfecture d'Alger le 18 novembre 1939. ANOM [15H/31]
[3] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour (le nom suivi de la date est manuscrit sur la première page) en date d'avril 1940. ANOM [15H/32]
[4] *Ibid.*, p.3
[5] *Ibid.*, p.4

promotion des attaches de l'Algérie avec l'Orient arabe et l'islam : Arzour encourage même les autorités gouvernorales à inviter Abdelhafid Ben El-Hachemi, directeur *d'En-Nadjah*, au micro de Radio-Alger[1], ainsi que de nombreux autres « musulmans lettrés », professeurs dans les medersas ou membres des institutions judiciaires musulmanes[2]. Cette position assimilationniste s'approprie l'œuvre de promotion de la culture musulmane dans ses formes « traditionelles » – un programme qu'on aurait naguère qualifié d'associationniste – afin de couper l'herbe sous le pied des Oulémas. Au-delà des interprétations en termes tactiques, elle appuie la conception des relations « franco-musulmanes » en Algérie par laquelle la protection de l'intégrité de la culture indigène est comprise comme une œuvre au profit de l'intégration, plutôt que de l'éloignement, des musulmans à la France. Aussi, Arzour, tout assimilationniste – et assimilé – qu'il soit, défend dans son rapport des positions conservatrices en matière de musique. Au chapitre de la « musique citadine d'Alger », ses vues font ainsi écho à celle d'*El-Bassaïr* et d'*En-Nadjah*[3].

> Emissions lyriques. – La musique citadine d'Alger
>
> Les considérations qui précèdent amènent naturellement à parler de ces émissions.
>
> Un mot résume actuellement les concerts de musique citadine offerts au public, et justifie les protestations de ce dernier : décadence.
>
> Il serait trop long, dans le cadre de ce rapport, d'étudier les causes de cette décadence indéniable, qui se traduit dans les faits suivants : méconnaissance à peu près générale du sens de cette musique, des règles de sa langue ; insuffisance des artistes aussi bien dans le chant que dans l'exécution instrumentale ; des orchestres qui ont tendance à utiliser de plus en plus, des instruments indésirables dans la musique arabe : piano, mandoline en trop grand nombre – banjo, derbouka, etc… et qui abandonnent, en même temps, les instruments anciens : cithares, viole ou rebeb, guitare de petit modèle ou kouitra, etc… Enfin, éparpillement des quelques bons éléments dans une poussière de sociétés rivales qui comptent chacune un ou deux bon chanteurs ou musiciens perdus au milieu de débutants médiocre ; indifférence de plus en plus marquée des artistes à un art qui ne fait plus vivre son homme, parce que leur médiocrité même a lassé le public et ouvert la voie à son engouement pour la musique orientale cependant d'une qualité bien inférieure, mais toujours bien interprétée. Il faut noter encore que peu de chanteurs (probablement un ou deux) connaissent encore tout le répertoire en sorte que tous les orchestres se contentent de

[1] *Ibid.*, p.8
[2] *Ibid.*, p.7-8
[3] *Ibid.*, p.11

> rabâcher par routine les même morceaux, soit environ une centaine de mélodies incomplètes incluses dans le recueil Yafil, ouvrage très mal fait et bourré de fautes grossières.[1]

On voit donc qu'il y a chez Salah Arzour une critique frontale de ce qui constituait précisément les ingrédients du creuset musical algérois : c'est d'ailleurs bien lui qu'il vise car il est question selon ses propres termes de la « musique citadine d'Alger ». Il attaque en premier lieu les libertés que les artistes prennent avec la langue, ainsi que leur approche non normative : leur « méconnaissance » du « sens de cette musique ». Il s'agit ici d'une critique analogue à celles exprimées par le *Bassaïr* et *En-Nadjah,* et qui tend à satisfaire leur conservatisme moral, à savoir que la musique « lyrique » se doit, par la qualité de sa langue et l'orthodoxie de ses formes, d'être soumise aux exigences de l'*âdab,* notion qui concile raffinement et bonne mœurs. Les critiques qui suivent dénoncent tour à tour l'idéal d'éducation populaire qui présidait à l'émergence des sociétés musicales, les hybridations musicales que suscita le contexte algérois, ainsi que l'œuvre de conservation initiée par Yafil dont les textes sont « bourrées de fautes grossières » ; en d'autres termes le creuset musical algérois est nourri d'amateurisme, d'ignorance et de manquement aux règles de l'art. La normativité d'Arzour rompt avec l'esprit qui présida à l'éclosion du réseau des sociétés de musique indigènes et constitue une attaque frontale contre les partisans d'une pratique souple des différents « niveaux » de la « nébuleuse '*Andalûs*' ». Evidemment, les israélites sont particulièrement affectés par les « remèdes » que propose Arzour :

> Les remèdes à cette situation doivent être énergiques et rapides. Ils consisteront principalement dans les mesures suivantes :
>
> 1°) Obligation aux Sociétés et orchestres de la ville (à l'exception des sociétés composées en majorité d'éléments israélites pour lesquelles le redressement s'avère à peu près irréalisable parce que trop long à obtenir) de constituer un orchestre commun composé de leurs meilleurs chanteurs et musiciens, d'après un choix impartial dans lequel la décision finale et sans appel appartiendra à la direction de Radio-Alger.[2]

---

[1] *Ibid.*, p.11
[2] *Ibid.*, pp. 11-12

Ce premier remède fait écho à deux autres remèdes « urgents », qui placent les autorités publiques en position de garant de la « musique classique » en Algérie. En effet, au-delà de l'obligation de « reprendre les instruments anciens »[1] , la direction des émissions doit désigner un « contrôleur responsable des concerts » :

> Son rôle consistera à suivre les répétitions des sociétés et orchestres ; à redresser et corriger les déficiences et les fautes, que celles-ci soient dans la musique ou dans le chant. Cet agent s'attachera à faire revivre dans toute la mesure du possible, le répertoire autrefois connu, à rétablir dans leur texte original les morceaux de ce répertoire, en l'allégeant des ajouts malheureux qui ont été faits bien souvent dans une langue qu'on pourrait appeler « arabe de cuisine ». Il interdira aux chanteurs n'ayant pas de notions suffisantes de la langue littéraire, de ce faire entendre dans des morceaux classiques, et veillera à ce que les chants populaires qui leur seront réservés soient de bon aloi[2].

On voit ici que Arzour accorde une importance capitale non pas seulement à la qualité de la langue, mais également à la tenue morale des pièces interprétées à la radio qui doivent respecter la bienséance si chère aux milieux musulmans traditionnels dont les critiques sont relayées par la presse islahistes. Le contrôleur doit s'assurer que les chants populaires soient de « bon aloi », rappelle Arzour. Cette remarque, ainsi que la mise en garde contre les disques de musique bédouine, qui « sont en général trop grossier et ne conviennent pas au public familial de la Radio »[3], indique que Arzour se place dans la perspective du *Bassaïr* et d'*En-Nadjah*, associant à l'inflexibilité de ses conceptions esthétiques, l'exigence de conformité aux règles morales des milieux musulmans traditionnels.

En ce qui concerne les remèdes, Arzour tourne son regard vers le Maroc. Manifestement il a été frappé par son séjour de 1939, à l'occasion de sa participation au Congrès de musique marocaine : en comparaison avec cette musique algéroise en décadence, Arzour élève la musque marocaine au rang d'exemple à suivre. À terme, écrit-il, le Gouvernement général doit songer à inviter des professeurs des Conservatoires de Fès et de Rabat pour des « missions

[1] *Ibid.*, p. 12
[2] *Ibid.*, p. 12
[3] *Ibid.*, p. 5

d'enseignement » en Algérie, ainsi que de prévoir des bourses destinées à permettre aux « élèves les mieux doués et qui connaîtront le mieux la langue littéraire » d'étudier au Maroc[1]. Enfin, Arzour entend en diminuer le poids du milieu musical algérois dans le panorama de la musique « citadine » algérienne. Pour ce-faire il invite le Gouvernement général à organiser le dénombrement des orchestres d'autres villes – Tlemcen, Nédroma, Mostaganem, Bougie, Sétif, Constantine – en vue de les produire à la radio. À l'issu de son rapport, Arzour résume en quelques points la politique à adopter :

> 10°) Nommer un répétiteur contrôleur responsable des concerts de musique hispano-mauresque.
>
> 11°) Provoquer la constitution d'un orchestre choisi parmi les éléments des sociétés existantes.
>
> 12°) Fixer un répertoire et un genre à chacun des autres orchestres maintenus.[2]

Ce 12e point doit retenir notre attention, car il résume l'effet de l'action d'Arzour sur le monde musical indigène d'Algérie : non pas le bannissement des répertoires « légers », mais la prévention de leur immixtion dans la sphère dite « classique » ; l'aversion pour la confusion des genres et la fluidité des répertoires qui, jusque là, définissait le milieu algérois. Le *cha'bi*, en tant que catégorie, naîtra de cet arrachement à la « nébuleuse '*Andalûs*' », conséquence du souhait de « fixer un répertoire et un genre ».

2. La vie musicale indigène algéroise sous Vichy

Si Arzour dénonce l'effet néfaste des « société composées en majorité d'éléments israélites »[3], il ne peut imaginer, en avril 1940, que les autorités de l'État français exauceront son

[1] *Ibid.*, p. 12
[2] *Ibid.*, p. 14
[3] *Ibid.*, pp. 11-12

voeu de manière aussi radicale : la marginalisation des artistes et des animateurs culturels juifs sous l'effet des lois antijuives de Vichy.

a. L'Algérie vychiste : la marginalisation des artisites iraélites.

L'antisémitisme en Algérie revêt des formes exacerbées, encouragé par l'audience que le grand colonat, corps éminemment conservateur, a auprès des autorités. Ceci fait dire à Michel Anski que « le succès de la Révolution nationale était assuré en Algérie »[1]. Cependant, en avril 1940, les lois antijuives sont encore loin de se profiler :

> Privée d'information directe par son éloignement du conflit, n'ayant pas connu le spectacle des réfugiés qui dans de nombreuses régions françaises précède et annoncé l'exode, l'Algérie es totalement tributaire d'une presse soumise au régime de la censure qui minimise tout au long du moi de mai la gravité de la situation militaire.[2]

D'ailleurs, l'armistice annoncé puis signé par Pétain en juin crée une certaine confusion dans la société algérienne galvanisée[3] : il faut attendre la fin du mois de juin pour que l'opinion majoritaire se range derrière le Maréchal. Par conséquent, les attaques d'Arzour contre les israélites doivent être comprises dans des logiques d'appréciation propres au monde musical indigène, que nous avons évoquée.

On ne saurait croire qu'en 1940, Arzour imagine des moyens aussi drastiques pour écarter les israélites de la scène radiophonique que l'importation en Algérie des lois antijuives. Et pourtant, elles contribueront à la réalisation de son programme. Les lois antijuives sont appliquées sans délai en Algérie, dès la fin de l'été, quand le décret-loi Marchandeau interdisant l'incitation à la haine raciale est abrogé, le 27 août 1940[4]. Dans le sillage de cette abrogation,

[1] Michel Ansky, *Les juifs d'Algérie du décret Crémieux à la Libération*, Paris, éditions du Centre, 1950, p. 86
[2] Jacques Cantier, *L'Algérie sous le régime de Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 37
[3] *Ibid.*, p. 37
[4] Abitbol, 2008, *op. cit*., p. 64

suivront l'ensemble de l'arsenal législatif déployé par Vichy contre les juifs de France, avec entre autres mesures, en Algérie, l'abrogation du décret Crémieux, le 7 octobre 1940[1]. Mais, l'abolition du décret-loi Marchandeau ouvre aussi une nouvelle phase de déchainement antisémite en Algérie, que les autorités ne cherchent plus à contenir. Celles-ci expriment même une certaine sympathie à l'égard des publicistes antisémites :

> La campagne antisémite qui se déchaîna après l'Armistice et après l'abolition du décret Marchandeau demeura essentiellement à prédominance européenne. Rien de bien nouveau donc par rapport aux dernières années d'avant-guerre si ce n'était une plus nette convergence d'opinion entre les éléments traditionnellement antijuifs et certains échelons des pouvoirs publics.
>
> Favorables pour des raisons évidentes à la poursuite de la guerre contre l'Allemagne nazie, les juifs passèrent pour les alliés objectifs de l'Angleterre. Leur sympathie les plaçait, en effet, à l'écart de la communauté nationale qui, dans son ensemble, avait été convaincue du bien-fondé des arguments ayant conduit le maréchal Pétain à demander l'armistice. De là à considérer la population juive comme anti-gouvernementale ou même anti-nationale, il n'y avait qu'un pas qui fut rapidement franchi par les autorités.[2]

Du reste, le nouveau gouverneur de l'Algérie, l'amiral Abrial, débarqué le 1er Août 1940[3], se révèlera un exécutant zélée de la politique antijuive de Vichy : il met en œuvre « avec plus de rigueur que ne l'exigeait la loi l'exclusion des juifs de la fonction publique »[4].

Les musiciens juifs de la radio, exclus de la programmation dès les premiers mois de 1941[5], sont des victimes exemplaires de la surenchère vichyste, sur fond de « l'extraordinaire imbroglio juridique généré par l'arsenal législatif approximatif de Vichy »[6]. En effet, il faut attendre le 6 juin 1942, pour que la loi interdise aux juifs de tenir un « emploi quelconque dans

---

[1] Ansky, 1950, *op cit.*, p. 87
[2] Abitbol, 2008, *op. cit.*, p. 64
[3] Cantier, 2002, *op. cit*., p. 47
[4] *Ibid*., p. 72
[5] Du 28 février au 31 mars 1941, aucun artiste israélite ne se produit à la radio : voir « Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, 30e année, nos 11164 à 11195, 2 février au 31 mars 1941. Un autre échantillon pris en 1942 – le programme des émissions musulmanes pour le moi de février – révèle la même tendance : *Programme du mois de février 1942*, document émis par les Émission musulmanes, « vu » par Mr. Berque. ANOM [15H/31]
[6] Karine Le Bail, *La Musique au pas. Être musicien sous l'occupation*, Paris, CNRS, 2016, pp. 143-144

un spectacle, théâtre, cinéma, concert »[1], la loi du 3 octobre 1940 ne touchant, en principe, qu'aux postes de gestion et de direction au sein de la Radiophonie. Aussi, l'exclusion des musiciens juifs de la programmation de Radio-Alger, ne relève pas des exigences de la loi, mais d'une initiative du Gouvernement général qui a la haute main sur les Émissions-musulmanes[2]. Dans le contexte d'une Algérie vichyste où un antijudaïsme ardant est professé à tous les échelons, le problème que constituent les artistes des sociétés musicales israélites pour Arzour trouve une issue sans appel.

Le 6 juin 1942, la loi interdit au juifs les emplois quelconques « dans un spectacle, un théâtre, cinéma, concert… »[3]. Pourtant, s'ils ne peuvent être titulaire d'un emploi, les juifs d'Algérie peuvent encore donner des concerts vocaux ou instrumentaux ; mais cette exception algérienne est compensée par un autre coup assené au milieu musical israélite, quand, le 2 juillet 1942, une loi non applicable en France métropolitaine interdit aux juifs d'Algérie d'exploiter un fond de commerce de débit de boissons[4]. La loi du 2 juillet 1941 interdisait déjà aux juifs de diriger un théâtre ou un cinéma, ou d'exercer des fonctions d'entrepreneur du spectacle[5], mais, par la loi de 1942, l'administration s'attaque à un aspect majeur du rôle joué par les israélites dans l'animation de la vie musical quotidienne de la basse Casbah : Chez Chinois, Janyl's, Chez Sassi, ces cafés-chantants que nous avons évoqués, subissent la politique d'aryanisation. Sassi, musicien célèbre et tenancier de bar-musical, se présente comme « commerçant » dans la liste du bureau de l'*Andalousia*, en 1939[6] ; en décembre 1943, il est « compositeur de musique orientale »[7], une des rares professions qui ne lui avaient pas été interdites. Faut-il y voir une trace résiduelle de sa dépossession ? Peut-être n'est elle pas encore réparée en cette année 1943, marquée par un processus lent et coûteux de restitution des biens « aryanisés »[8].

[1] Ansky, 1950, *op. cit.*, p. 165
[2] Rapport de Salah Arzour adressé au Chef du Centre d'informations et d'études – Directeur des émissions musulmanes, en date du 30 octobre 1941. ANOM [15H/32]
[3] Ansky, 1950, *op. cit.*, p. 163
[4] *Ibid.*, p. 163
[5] *Ibid.*, p. 163
[6] Liste du bureau de l'association *El-Andaloussia*, en date du 9 mai 1939. AWA [113/1510]
[7] Liste du bureau de l'association *El-Andaloussia*, en date du 4 décembre 1943. AWA [113/1510]
[8] Abitbol, 2008, *op. cit.*, p. 212

b. Circulations musicales israélites algéro-métropolitaines : un coût humain de la guerre ?

L'affaiblissement du tissu musical juif algérois sous les coups répétés et zélés de l'administration vichyste d'Algérie a-t-il été doublé de l'élimination physique des membres juifs du milieu musical indigène ? Jacque Cantier explique que l'issue de la logique d'exclusion du régime de Vichy est l'internement des opposants politiques et des juifs – étrangers, surtout – dans des « centres de séjours surveillés » dans le Sud algérien[1], mais la machine exterminatrice qui se met en branle en Zone libre, en 1942, ne touchera pas l'Algérie. Selon les mots de Norbert Bel Ange, le débarquement de novembre 1942 « a eu le grand mérite de stopper ce fameux projet de mise à l'écart définitive des Juifs de la société. Nous faisons allusion à l'étape ultime : la transformation des camps d'internement pour soldats juifs en camps de concentration et la déportation massive des Juifs d'Algérie »[2].

Pour autant il faut poser la question du bilan humain de la guerre pour le milieu musical juif algérois, en raison des connexions métropolitaines de la communauté juive d'Algérie de l'entre-deux-guerres. Le témoignage de Reinette l'Oranaise accordé à Jacqueline Gozland à propos des conditions de déportation de son maître, Saoud El-Medioni, illustre cette interrogation :

> [Saoud l'Oranais] avait acheté un café ici à Paris, à la rue Bergère précisément […] et j'étais venue passer quelque temps ici, avec lui dans cet établissement-là. Il m'avait emmenée pour être là-bas définitivement, mais je commençais un peu à m'impatienter et je lui ait dit : « M. Médioni (parce que c'est comme ça que je l'appelais), je veux retourner à Oran je veux aller voir ma famille ». Il est venu m'accompagner. Tout le monde lui dit : « Saoud ! Viens, y a le bateau qui est libre. Viens ! ». Il n'osait pas revenir à Oran ; je ne sais pas pourquoi. Il avait cette intuition qu'il ne voulait pas revenir à Oran, pour ne pas être diminué, ou une chose ou une autre […]. La guerre s'est empirée, bien entendu, et il a été déporté. On ne l'a plus revu.[3]

---

[1] Cantier, 2002, *op. cit.*, pp. 78-80
[2] Norbert Bel Ange, *Quand Vichy internait ses soldats juifs d'Algérie : Bedeau, sud oranais*, 1941-1943, Paris, L'Haramttan, 2005, p. 33
[3] Reinette l'Oranaise dans Gonzlan, Jacqueline (réal.), *Reinette l'Oranaise : le port des amours* [images animées], Paris, SEPT/ Films de la Passion, 1991

Dans ce même témoignage, Reinette l'Oranaise mentionne que ses sœurs habitent à Marseille à cette époque, et nous oblige à considérer ce fait important, bien que rarement évoqué : l'immigration vers la métropole des juifs d'Algérie avant la Seconde guerre mondiale. Le cas de Saoud l'Oranais nous invite à nous interoger à propos des retombées de la situation métropolitaine sur le milieu musical juif algérien qui devient transméditerranéen. Si l'on en croit les travaux de Jean Laloum, une communauté juive d'Afrique du Nord est avérée à Paris dès l'entre-deux-guerres. Dans le quartier de Saint-Gervais par exemple, cette communauté est structurée autour d'un réseau de commerces et d'établissements de restauration[1]. Les juifs d'Algérie établis à Paris feront face aux épreuves de la guerre, au même titre que leurs coreligionnaires d'origine polonaise[2]. J. Laloum parle « d'épreuves oubliées ». À ces installations définitives, il faut ajouter l'importance de la métropole en matière de production des artistes algériens, déjà dans l'entre-deux-guerres : opportunités de tournées et d'enregistrements attirent les vedettes juives sur le territoire métropolitain et en Europe. Pour l'heure, nous ne sommes pas en mesure de proposer une quelconque estimation des déportations de musiciens juifs d'Algérie pendant la guerre, mais le cas de Saoud El-Medioni prouve que la question mériterait d'être explorée à l'avenir.

c. Alger sous Vichy : un ralentissement de la vie musicale indigène ?

Entre la marginalisation des musiciens et la fermeture des lieux de musique israélites, que nous venons de présenter, et l'affirmation de Jacques Cantier selon laquelle le Cercle du progrès ralentit la fréquence de ses activités culturelles[3], on peut imaginer que l'activité musicale indigène d'Alger a été affectée par le contexte vichyste. On suivrait ainsi l'idée de Jacques Cantier selon qui, « les difficultés de la guerre ont sans doute ralenti le rythme de la vie culturelle algéroise et appauvri son contenu »[4]. Si J. Cantier suppose une « persistance discrète de la

[1] Laloum, Jean, « Des juifs d'Afrique du Nord au *Pletzl* ? Une présence méconnue et des épreuves oubliées (1920-1945) », *Archives juives*, vol. 38, 2005/2, pp. 47-83, pp. 54-55
[2] Laloum, 2005, *op. cit.*, pp. 47-83
[3] Jacques Cantier, « La vie culturelle à Alger au temps de la Révolution nationale (1940-1942) », *in* Françoise Taliano-des-Garets, *Villes et culture sous l'Occupation*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 106
[4] *Ibid.*, p. 107

culture vécue », il est difficile d'en évaluer le degré[1]. Plusieurs éléments peuvent être évoqués : l'Opéra poursuit son activité, puisqu'il faut attendre les bombardements nazis de la fin 1942 pour que la programmation soit temporairement interrompue[2]. Les spectacles indigènes continuent d'être donnés dans les lieux habituels de représentation, comme le Casino-Music-hall[3]. Enfin, des concerts en plein air ont toujours lieu en été, comme en témoigne la lettre indignée d'un riverain adressée au maire d'Alger :

> Pratiquement, de 21h30 à 24h, il n'est pas possible de lire, de travailler et surtout de dormir : musique de jazz, chants, applaudissements bruyants se succèdent sans interruption.
>
> J'estime que si nous devons accepter sans récriminer les bruits obligatoirement inhérents à une grande ville, il est de notre droit de protester contre ceux de ce genre qui ne s'imposent vraiment pas.
>
> S'il me prenait la fantaisie de troubler le repos nocturne de mes concitoyens en jouant du saxophone ou de la grosse caisse à pareille heure, je suppose que la police aurait tôt fait de me l'interdire et de verbaliser.
>
> Le droit au repos est sacré, maintenant plus que jamais ; il appartient à la municipalité de le faire respecter et non accorder des autorisations officielles à ceux qui le troublent.[4]

Cette lettre de juillet 1942 nous donne l'image d'une Alger vichyste festive, d'autant que la présence du jazz tranche avec la « pesanteur de la culture régie » véhiculée par la Révolution nationale[5]. Aussi, si une partie considérable des membres du réseau de la musique indigène d'Alger sont exclus de la scène au titre de leur judaïsme, des lieux et des opportunités de représentation existent toujours, dont ne peuvent dorénavant profiter que les musulmans. À la radio, qui intensifie sa programmation, l'éviction des artistes juifs va entrainer un véritable appel d'air pour les musiciens musulmans.

---

[1] *Ibid.*, p. 107
[2] Lettre du Syndicat des artistes musiciens de la ville d'Alger adressée au préfet d'Alger, en date du 2 janvier 1943. ANOM [1K/295]
[3] Arrêté de la Mairie de la ville d'Alger du 6 mars 1942 interdisant la représentation de la pièce intitulée « Dédé ». ANOM [1K/295]
[4] Lettre adressée par le Docteur Louis Bernard au maire d'Alger, en date du 3 juillet 1942. ANOM [1K/295]
[5] Cantier, 2012, *op. cit.*, p. 107

3. 1940-1942 : la réforme Arzour de la « musique citadine d'Alger »

Le programme d'Arzour se concrétise au cours des années vychistes d'Algérie. Du fait de la marginalisation des artistes juifs sous le coup des lois antijuives, ainsi que grâce aux coudées franches dont il bénéficie à la tête des Émissions musulmanes, Arzour va pouvoir mettre en place des réformes substantielles visant à renforcer les contours de la « musique andalouse ». Il sera à l'origine de la structuration de « l'école d'Alger » telle qu'elle est connue aujourd'hui[1], articulée autour d'une poignée de représentants, écartant les conceptions concurentes, réduisant drastiquement les connexions entre la « musique andalouse » et ses dérivés populaires. Pour reprendre la formule de Lawrence Levine, on peut considérer Salah Arzour comme le princiapl résponsable de la construction d'une « culture d'en haut » dans le champ musical indigène.

a. Les Émissions musulmanes face au projet radiophonique de Vichy

Pour les nécessités de la propagande que nous détaillerons dans le prochain chapitre, le Gouvernement général vichyste poursuit le renforcement des Émissions musulmanes entrepris depuis 1937. Salah Arzour est à la tête de la réforme du contenu des émissions en langue arabe, dont il formule les principales recommandations dans son rapport d'avril 1940. Les autorités gouvernorales consentent d'ailleurs à l'augmentation du temps de diffusion et des moyens des émissions, et avec l'exclusion des artistes juifs, cette réforme va s'appuyer exclusivement sur les membres musulmans du milieu algérois de la musique indigène, propulsant une poignée de figures issues des sociétés *El Mossilia* et *El Djazaïria Gharnatia*.

Il faut rappeler que les velléités de revitalisation de la musique indigène dans ses formes traditionnelles entrent en résonnance avec le « projet culturel de Vichy » : comme le rappelle Christian Faure, l'avènement de Vichy marque la rencontre entre les folkloristes, promoteurs des

[1] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 20

patrimoines régionaux, et l'idéologie d'un « retour à la terre » véhiculée par la Révolution nationale[1]. La musique tient une place particulièrement importante dans la mesure où la revitalisation des folklores musicaux et chorégraphiques régionaux est perçue comme une manière d'effacer les refrains d'avant-guerre d'une Josephine Baker, ou « encore pire, écrit C. Faure, des airs de jazz ou des rumbas que l'on qualifie de 'musique sauvages' »[2]. Pour les régionalistes « partisans d'un retour aux traditions 'd'autrefois' » la radio est un « biais extraordinairement puissant » ; il s'agit de rééduquer les foules, les ramener à la 'tradition' dont se réclame le gouvernement. Adaptation moderne de la tradition orale, la radio a un grand rôle à jouer »[3]. Or, selon Arzour, rappelons-le, la scène musicale indigène de l'entre-deux-guerres se résumerait au mot « décadence », par la faute de Yafil et des artistes israélites en particulier[4]. Le « redressement » de la « musique citadine d'Alger » qu'Arzour appelle de ses vœux satisfait ainsi l'esprit du projet vichyste.

Et de fait, la radio algérienne n'est pas délaissée par le projet de réorganisation de la radiophonie prévu par Vichy, qui n'oublie pas son empire : selon Catherine Touzeau, « jamais les vertus des indigènes leur folklore, leurs coutumes n'ont été si bien décrits » que par la radiophonie de Vichy[5]. Le 13 octobre 1940, Radio-Alger est mise sous tutelle de l'Administration de la radiodiffusion nationale[6], mais les Émissions musulmanes restent rattachées à la direction des Affaire indigènes – rebaptisées « Affaires musulmanes » – du Gouvernement général de l'Algérie. Cela est conforme au projet vichyste, pourrait-on dire, qui prévoit que « chaque région, aura, au point de vue artistique, une certaine autonomie »[7].

---

[1] Christian Faure, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon/Presse du CNRS, 1989, p.17
[2] *Ibid.*, p. 144
[3] *Ibid.*, p. 144
[4] *Cf. supra,* p. 379
[5] Catherine Touzeau, *La propagande radiophonique pour la Révolution nationale de Vichy, 1940-1942*, mémoire de DES en histoire, sous la direction de René Rémond, Université de Naterre, 1968, p. 148
[6] Loi plaçant sous l'autorité directe de l'Administration de la radiodiffusion nationale les stations de radiodiffusion de l'Afrique du Nord, reproduction conservée par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]
[7] « Où en est la radiodiffusion française ? », *La dépêche algérienne*, 29 août 1940, coupure de presse conservée au Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

b. Arzour aux commandes du « redresssment ».

Ainsi, la direction des Émissions musulmanes est confiée à la sous-direction des Affaires musulmanes. Il s'agit d'abord d'Augustin Berque, Sous-directeur des Affaires musulmanes et Chef du Centre d'études et d'information jusqu'au printemps 1941[1], avant qu'il ne remplace le directeur, le juriste Louis Milliot[2], et passe alors la direction des émission au Commandant Courtès, nouveau directeur du C.I.E., à l'automne 1941[3]. Les Emissions musulmanes qui se nichent dans ce service des Affaires musulmanes, n'ont pas de statut administratif stable et Arzour n'en est le « directeur-adjoint » qu'à titre officieux, jusqu'à son départ pour la métropole en août 1942[4] :

> Ma position a Radio-Alger n'a aucune base statutaire. Je suis suffisamment averti des questions de droit administratif, pour savoir que mon titre d'Adjoint au Directeur de Emissions-Musulmanes n'a qu'une valeur officieuse et ne représente rien au point de vue organique. Et il en sera ainsi, tant que la radiodiffusion algérienne n'aura pas obtenu un statut, ce dont elle me parait bien éloignée si je me réfère à la complexité des questions techniques et administratives que les questions d'autonomie ou de rattachement à la radiodiffusion nationale ne manquent pas de soulever, dès qu'on les examine de près.[5]

[1] Berque est encore sous directeur le 20 mars 1941. *Note au sujet de la prolongation des émissions musulmanes du soir*, signée Berque en date du 20 mars 1941. ANOM [15H/31]. En mai 1941 Berque signe « Directeur des Affaires musulmanes » une note au sujet de l'orchestre Larbi Ben Sari, en date du 13 mai 1941. ANOM [15H/31].
[2] Note pour le Gouverneur général à propos de « diverses suggestions concernant les émissions en langue arabe », signée Louis Milliot, en date du 1er juin 1940. ANOM [15H/32]
[3] Berque est encore directeur des Émissions musulmanes en août 1941 : voire là demande de prêt de disques arabes adressée au Secrétaire général des Émissions De Tunis-national signée Berque, en date du 6 août 1941. ANOM [15H/32]. En octobre 1941, la direction des Émissions musulmane est restituée au Chef du C.I.E. Rapport adressé par Arzour au Chef du C.I.E. – Directeur des émissions musulmanes, en date du 30 octobre 1941. ANOM [15H/32]. Dans ce rapport, Arzour dit avoir été contacté par « le Directeur » dont on sait qu'il s'agit de Berque qui a remplacé Milliot. Le Chef du Centre d'Information et d'Études, il s'agit du Commandant Courtès, explicitement mentionné comme tenant cette fonction en Décembre : voire la lettre adressée par Arzour au Commandant Courtès, à propos de sa situation administrative, en date du 9 décembre 1941. ANOM [15H/32]
[4] « M. Salah Arzour quitte Radio-Alger », L'Écho d'Alger, 31e année, n°11688, 28 août 1942, p.1
[5] Lettre adressée par Arzour au Commandant Courtès, à propos de sa situation administrative, en date du 9 décembre 1941, p. 1. ANOM [15H/32]

La position d'Arzour, en termes de rattachement administratif, est à mi-chemin entre les Affaires musulmanes et les services de la radiodiffusion. Cette position l'inquiète, car il craint que son statut ne soit régularisé dans le sens d'un rattachement à la Radiodiffusion nationale, au sein d'un « service autonome » :

> [M]a présence risquerait fort de me mettre tôt ou tard, en des accord avec un personnel, peut-être même des chefs, venus d'autres horizons, qui n'auraient pas une pratique suffisante des problèmes des politiques musulmanes fort épineux que pose la radiodiffusion ; ce qui pourrait leur amener, à prendre, de bonne foi, des initiatives imprudentes ou à exercer une action contraire à l'intérêt permanent de la cause française.[1]

Dans une direction des Affaires musulmanes, où priorité est mise sur des considérations d'ordre sécuritaire – nous approfondirons cette question dans le chapitre suivant –, Arzour bénéficie d'une légitimité d'expert qu'il appuie sur sa connaissance de « l'esprit indigène », et qui lui vaut d'assurer des fonctions de direction faute d'un statut administratif approprié. Même après qu'il soit passé Directeur des Affaire musulmanes, Augustin Berque entretien un dialogue direct avec Arzour, de deux échelons son subordonné, plutôt que de respecter la voie hiérarchique[2]. On voit que si le Commandant Courtès est officiellement à la tête des Émission musulmanes, Arzour semble en assurer la direction de fait : lui même se déclare « chargé » du « fonctionnement des Emissions musulmanes »[3]. On ne sera pas étonné de la confiance que Berque met dans Arzour, puisque, pour reprendre les terme de Tawfik El Madani, il estime « que les Algériens [ont] acquis des compétences et une conscience qui les qualifi[ent] pour prendre en mains les affaires de leur pays, sous le patronage de la France »[4]. Dans cet esprit, on peut citer la note qu'Augustin Berque adresse aux PTT, affirmant « qu'il y a intérêt à faciliter le contrôle des [Émissions musulmanes], en rétablissant le poste téléphonique urbain de M. Arzour, Adjoint au

[1] *Ibid.*, p. 2.
[2] Dans un rapport adressé à Courtès, Arzour déclare qu'il a été « appelé par M. le directeur des Affaires musulmanes » pour la diffusion d'un message officiel. « Rapport à Monsieur le Chef du centre d'information et d'étude – Directeur des Émissions musulmanes », signé Arzour, en date du 30 octobre 1941, p1. ANOM [15H/32]
[3] Lettre adressée par Arzour au Commandant Courtès, à propos de sa situation administrative, en date du 9 décembre 1941, p. 1. ANOM [15H/32]
[4] Tawfik El Madani, Ahmed, Une vie de combat (mémoires), 2e volume, En Algérie, 1925-1954, Alger, SNED, 1977, p. 376. Cité dans Berque, Augustin, *Écrits sur l'Algérie*, La Calade, Archives Maghrébines/Édisud, 1986, p. 203

Directeur des Émissions Musulmanes »[1]. D'ailleurs les fonctions de direction de fait de Salah Arzour semblent être de notoriété publique : on peut ainsi lire dans l'Écho d'Alger qu'Arzour « dirig[e] les émissions musulmanes à radio Alger »[2].

Arzour a donc les coudées franches à la tête des Émissions musulmanes. Or, il investit ces fonctions d'une mission de politique culturelle au sens large, qui dépasse la simple programmation radiophonique. Nous avons vu que dans son rapport de 1940, il formule des remarques d'ordre général sur la culture musulmane et intègre la politique radiophonique dans une évaluation globale des politiques menées par la direction des Affaires musulmanes : les enjeux relatifs aux émissions musulmanes, pour reprendre les termes d'Arzour, « dépassent le cadre de l'exécution de ces émissions et posent en réalité un problème de haute administration, à tout le moins celui des directives générales sur lesquelles doivent se modeler ces émissions »[3]. C'est au titre de ces enjeux supérieurs qu'Arzour justifie sa demande d'une fonction de Conseiller au sein des Affaires musulmanes : « En plus de mon travail aux Emissions-Musulmanes, j'ai collaboré constamment, soit avec le C.I.E., soit directement avec mes chefs des Affaires Musulmanes, leur apportant notamment, des études d'ordre général sur les divers aspects de la question musulmane »[4]. Arzour invoque en particulier les « félicitations verbales répétées de la part de M. Berque, à propos de mon rapport d'ensemble sur le 'malaise algérien' en 1935 »[5].

Aussi, Arzour mène son action dans un champ aux contours flous, peu contrôlé par sa hiérarchie, et la conçoit dans un cadre politique qui dépasse le secteur radiophonique. Il va utiliser le levier radiophonique pour impulser les mutations du monde musical algérien – algérois en particulier – formulés en avril 1940[6].

---

[1] « Note pour Monsieur le Chef du Service Central » des P.T.T signée Berque, Sous-directeur des Affaires musulmanes, en date du 14 février 1941. ANOM [15H/32]
[2] « M. Salah Arzour quitte Radio-Alger », L'Écho d'Alger, 31e année, n°11688, 28 août 1942, p.1
[3] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour en date d'avril 1940, p. 2. ANOM [15H/32]
[4] Lettre adressée par Arzour au Commandant Courtès, à propos de sa situation administrative, en date du 9 décembre 1941, p. 5. ANOM [15H/32]
[5] *Ibid.*, p. 5.
[6] *Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger*, attribué à Arzour en date d'avril 1940, pp. 14-15. ANOM [15H/32]

c. Les mutations impulsées par Arzour

Arzour va s'engager dans la réalisation de deux projets annoncés en avril 1940, visant à enrayer la « décadence » que connaît la « musique citadine ». Il s'agit, d'une part, de retranscrire l'ensemble du répertoire dit andalou, d'autre part, de créer un orchestre des Sociétés Réunies. On se souviendra que le premier projet répond à la nécessité de conjurer la pratique du *diwan* de Yafil, et que le second est destiné à assurer un meilleur contrôle des évolutions de la musique andalouse en corrigeant le jeu des musiciens[1]. Alors que les maîtres juifs ont été exclus de la scène radiophonique, ainsi que de nombreux espaces urbains, les deux projets d'Arzour auront pour conséquence d'établir l'école constituée par les maîtres Sebti, Lakehal, Ben Teffahi et Fakhardji, à la tête du monde musical algérois et, ainsi, appuyer leur « version » du répertoire andalou.

Le projet de retranscription dont l'idée est formulée dans le rapport d'avril 1940 est entrepris dans la foulée par Jacqueline Maire et Mahieddine Lekhal[2]. Augustin Berque écrit ainsi que :

> Dans le courant de 1940, à la suite d'une étude poussée de la question, Mme Jacqueline Maire, compositeur de musique, était chargée par les soins du Centre d'Information et d'Études de la mission de recueillir et de transcrire au moyen du système de notation moderne, et en collaboration avec des musiciens locaux, le folklore arabe andalou algérien. Cette mission était remplie par l'intéressée avec l'aide de M. Mahieddine Lakehal, Professeur de musique arabe, depuis de nombreuses années dans diverses sociétés qui ont fourni la majeure partie des éléments utilisés actuellement pour les besoins des Émissions Musulmanes.
>
> Après une période nécessaire mais très courte de tâtonnements et de recherches, Mme Jacqueline Maire parvenait à mettre au point une formule parfaitement adaptée à l'objet de sa mission. Les transcriptions de thèmes réalisées reçurent, à plusieurs reprises, l'approbation des Maîtres les plus qualifiés de la musique andalouse, non seulement d'Alger mais encore de Tlemcen

[1] *Ibid.*, pp. 11-12.
[2] Note intitulée « Transcription et codification de la musique arabe andalouse algérienne. – Mission de Madame Jacqueline Maire », adressé au gouverneur général, signée Berque, en date du 19 décembre 1941, p. 3. ANOM [15H/32]

> et de Constantine, cela pour leur fidélité remarquable, tant au point de vue de la construction mélodique que du rythme cependant si particulier dans le folklore considéré.[1]

Aussi, le C.I.E. où Augustin Berque s'appuie sur Arzour pour les questions de radiophonie, impulse le projet dans la foulée d'une « étude poussée » qui est sans aucun doute le rapport d'avril 1940, dans lequel Arzour fait une large place à la question de la transcription. D'ailleurs, Arzour est connu pour cette ambition, qui remonte au moins à son séjour au Congrès de musique marocaine de Fès qui, rappelons-le, avait pour objectif « de codifier les divers folklores et d'établir objectivement l'interprétation des diverses musiques de caractère oriental et d'origine hispano mauresque »[2]. Encore en 1942, l'*Écho d'Alger* rappelle que « M. Arzour s'attacha en particulier à la codification de la musique andalouse d'origine arabe et des musiques locales d'Algérie »[3]. On ne connaît pas les motivations derrière le choix de mettre Jacqueline Maire en charge des transcriptions, mais derrière le choix des collaborateurs indigènes, on sent se concrétiser les conseils d'Arzour : favoriser une chapelle « orthodoxe » de la musique andalouse.

Mahieddine Lekehal semble être un choix particulièrement indiqué du point de vue d'Arzour, pour plusieurs raisons. D'abord, Lekehal, est professeur de musique à la *Mossilia* qui n'est pas seulement une association musicale, mais aussi littéraire. Lakehal inscrit ainsi son action dans le cadre de l'œuvre de préservation de la langue dans ses formes « classiques ». Cette mission est chère à Arzour et fait écho aux plaintes et exigences exprimées dans les colonnes d'*En-Nadjah* et du *Bassaïr*. Ensuite, Lakehal est l'élève d'un maître de la première génération du siècle : Mouzino. En cela, le savoir de Lakehal est puisé au plus près des sources du tournant du XXe siècle – le maître Sfindja en particulier[4] – plutôt qu'auprès de Yafil et son *diwan*, qu'Arzour juge « bourré de fautes grossières »[5]. On notera la photographie de Sfindja, encadrée et accrochée au mur du local de la *Mossilia*, qui fait ainsi figure d'autorité tutélaire (*cf. supra*, illustration n°15). Enfin, Lakehal est musulman, non pas juif ; pour Arzour, qui considère le cas

[1] *Ibid.*, p. 1
[2] « Le congrès de musique marocaine de Fès », *L'Écho d'Alger*, année 28, n°10499, 5 mais 1939, p. 5
[3] « M. Salah Arzour quitte Radio-Alger », L'Écho d'Alger, 31e année, n°11688, 28 août 1942, p.1
[4] Glasser, 2016, *op. cit*, p. 189
[5] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour en date d'avril 1940, p. 11. ANOM [15H/32]

des « éléments israélites » désespérés[1], il semble attendu qu'il fasse recours à Lakehal, plutôt qu'à Seror ou Kespi. Évidemment, il y a un élément « d'opportunité » : les juifs n'on plus droit de cité, y compris à la radio. Les artistes musulmans sont donc, de toute façon, le seul recours d'Arzour.

La proposition avancée par Arzour de créer un orchestre unique qui, par son contrôle, pourrait permettre de « corriger » les dérives auxquelles s'adonnent certains musiciens algérois, est également exaucée. À la tête de l'Orchestre des sociétés réunies, Arzour place dans un premier temps Mohamed Ben Teffahi[2]. Ce dernier avait animé la branche retenue comme étant plus conservatrice du réseau des sociétés de musique indigène : aux côtés de Mohamed Fakhardji il avait fondé la *Djazaïria* en 1930[3] ; tous deux avaient ensuite servi à la *Gharnata*[4], à sa fondation en 1933. *La Gharnata* dont Ben Teffahi était le « directeur artistique » accusait des penchants traditionalistes, que reflétait son logotype qui, pour la première fois dans l'histoire des sociétés de musique indigène algéroises, faisait figurer des instruments « traditionnels » : *tar*, *rebeb* et *kuitra* (cf. supra, illustration n°11). Surtout, la *Gharnata*, dont le nom est une réminiscence de l'Andalousie arabe, était la première société à se fixer pour but la « propagation de l'art musical andalou »[5]. Elle romptait ainsi avec les formulations génériques de la *Djazaïria* – dont certains fondateurs étaient des futurs « gharnatistes » – qui, en 1930, affirmait simplement faire de la « musique arabe »[6].

Arzour entendait que l'orchestre commun constitué par la radio soit « composé [des] meilleurs chanteurs et musiciens » des « sociétés et orchestre de la ville »[7]. Ahmed Hachelaf nous donne un extrait de la composition de cet orchestre. Il inclut le nom d'Ahmed Sebti, qui est une autre figure majeure de la génération de Mahieddine Lakehal, proche de Mouzino et

---

[1] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour en date d'avril 1940, p. 12. ANOM [15H/32]
[2] « Transcription et codification de la musique arabe andalouse algérienne. – Mission de Madame Jacqueline Maire », note adressé au gouverneur général, signée Berque, en date du 19 décembre 1941, p. 3. ANOM [15H/32]
[3] Liste des membres du bureau de l'association *El-Djazaïria* en date du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[4] Liste des membres du bureau de l'association *El-Gharnata*, en date du 14 août 1933. AWA [118/2091] Rappelons que, par fusion, la Gharnata avait réintégré la Djazaïria en 1935
[5] Statuts de l'association *El-Gharnata*, en date du 14 août 1933. AWA [118/2091]
[6] Statuts de l'association *El-Djazaïria*, en date du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]
[7] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour en date d'avril 1940, pp. 11-12. ANOM [15H/32]

moniteur de la *Mosilia* dès 1927[1] ; nous avons déjà rencontré le reste des membres cité : « Ahmed Sebti, Mahieddine Lak'hal, Mohamed Ben Teffahi, les frères Fakhardji avec leurs principaux élèves »[2]. Cette poignée de musiciens issus des sociétés *El Mossilia* et *El Djazaïri Gharnatia*[3], aura une présence soutenue sur les ondes. On peut s'attarder sur la programmation du mois de février 1942, dont les archives on conservé le détail : soit à la tête de leur propre orchestre, soit au sein de l'Orchestre des sociétés réunies, les artistes que nous avons cité animent huit des vingt-trois concerts de musique « andalouse » donnés au cours du mois[4]. Grâce à l'action d'Arzour, « l'école d'Alger » se réduit à une poignée de musiciens dont le répertoire se durcira à l'issue de la guerre quand, de ce groupe, il ne restera que les frères Fakhardji.

d. La chute d'Arzour et la continuation de son projet.

Le 28 août 1942, en première page, l'Écho d'Alger annonce le départ d'Arzour pour la métropole : « Hier après-midi, par le courrier régulier, est parti pour Vichy, où il va occuper d'importantes fonction, M. Salah Arzour, qui dirigeait les émissions musulmanes à Radio-Alger »[5]. Fin de course pour cet « évolué » d'origine kabyle, qui avait mis tant de foi et d'efforts dans son ascension au sein de l'administration française ; à deux mois près. En avril 1943, alors que l'Algérie se départit – à reculons – des stigmates du vichysme, Arzour tombe sous le coup de la purge. L'Écho d'Alger encore l'annonce : « Le gouvernement général de l'Algérie communique : M. Arzour Salah, secrétaire de commune mixte, actuellement speaker de langue arabe à Vichy, est révoqué de ses fonctions »[6]. Le 11 septembre 1944, Augustin Berque reçoit

[1] Photocopie des statuts non déposé d'*El Mosilia*, s. d. [1927], fournie par El-Hadi Khaïr.
[2] Ahmed Hachelaf, *Les virtuoses du piano : Mustapha Skandrani* [livret de disque compact], Montreuil, Club du Disque Arabe, 1993, n.p.
[3] *Cf. supra*, deuxième chapitre : II/1 ; par exemple : p. 122 , p. 123, ou p. 127.
[4] « Programme du mois de février 1942 », adressé par les Radio-P.T.T. d'Alger à M. Berque. ANOM [15H/31].Il faut noter que Hadj Mahfoud et Hadj Menouar s'affirment également comme des figures importantes de la radio.
[5] « M. Salah Arzour » quitte Radio-Alger », *L'Écho d'Alger*, 31e années, n°11688, 28 août 1942, p. 1
[6] « M. Arzour, speaker de langue arabe à Vichy est révoqué », *L'Écho d'Alger*, 32e année, n°11914, 23 avril 1943, n.p.

une note et des « documents paraissant avoir été adressés par M. Arzour, speaker de 'La France Fidèle' »[1] . Arzour demande sa réhabilitation :

> J'adresse ce jour et par pli séparé, un ensemble de notes et de rapports et le note à M. Massigli. Je vous envoie copies du tout, en vous priant, vous et M. Berque de dire qui je suis au Ministre et de l'assurer – si vous jugez que mes suggestions en vaillent la peine – que je ne suis ni un ouvrier de la onzième heure, ni un homme intéressé personnellement à ce qu'il propose de faire. Les risques que j'ai librement assumés depuis longtemps le démontrent encore, car on ne déclare pas impunément ici, que c'est agir contre la France que de taxer de traitres ceux qui ont tout abandonné pour travailler à sa libération.[2]

Le cabinet du gouverneur laisse à Berque le soin de décider quelle suite sera donnée à la supplique d'Arzour. Mais la conjoncture est défavorable à l'ancien adjoint de Berque. Le 9 septembre 1944, tandis qu'a Paris l'épuration de la radio prend un tour particulièrement sévère[3], Gabriel Audisio, écrivain algérien respecté et ancien directeur du théâtre d'Alger, adresse ses suggestions au gouvernement général de l'Algérie en matière d'émissions musulmanes :

> Vichy avait organisé en février dernier un comité des émission de la 'France musulmane' (par Tadei, Chef-adjoint du cabinet de Philippe Henriot) avec Arzour comme speaker.
>
> Le souvenir de ces émissions doit évidemment être effacé dans la mémoire des auditeurs musulmans de l'Afrique du Nord. Il ne faut pas qu'ils entendent les mêmes voix. Il faut donc changer le personnel [souligné dans le texte][4]

[1] Note du Cabinet du gouverneur général ayant pour objet « Documents paraissant avoir été adressé par M. Arzour, Speaker de 'La France Fidèle' », adressée au Directeur des Affaires musulmanes et des territoires du Sud, en date du 11 septembre 1944. ANOM [15H/31]
[2] *Ibid.*
[3] Le Bail, 2016, *op. cit.*, pp. 255-257
[4] À cette époque Gabriel Audisio opère pour le gouvernement de la France libre à Paris en qualité de Chef des services de la Commission d'assistance aux Nord-Africains. Lettre de Gabriel Audisio adressée à Yves Chataigneau, Gouverneur général de l'Algérie, en date du 9 septembre 1944, et transmise par le Cabinet du Gouverneur à Augustin Berque le 21 septembre 1944. ANOM [15H/31]

Berque, dont le gouverneur veut recueillir l'avis, exprime son accord avec le projet général d'Audisio[1]. Il semble avoir pris acte de la proposition de renouveler le personnel, puisque d'Arzour, il ne sera plus question ; il disparaît définitivement des documents administratifs à compter de l'automne 1944.

4. L'avènement d'El Boudali Safir et de « l'école d'Alger »

Si l'on en croit Abdelkader Bendamech, la nomination d'El Boudali Safir à la tête des émissions musulmanes remonte à l'année 1943[2]. Cela en fait probablement le successeur direct de Salah Arzour. A la veille de la guerre, El Boudali Safir est instituteur à l'École primaire supérieure de Mascara et membre de l'Association des instituteurs d'origine indigène. Naturalisé français, plume élégante, conférencier engagé dans les débats publics algérois – en particulier auprès de la jeunesse musulmane –, El Boudali Safir a le profil type des Jeunes-Algériens qui œuvrèrent au rapprochement franco-musulman dans l'entre-deux-guerres. Interviewé par Aïssa Kadri, Louis Rigaud nous fait un témoignage émouvant des années d'El Boudali Safir à Mascara :

> [I]l y avait à Mascara un couple d'enseignants algériens, mais de nationalité française. Lui, c'était El Boudali Safir. Tu as dû en entendre parler, parce qu'il a fini comme chroniqueur à Radio Alger. Il était mon professeur d'arabe à l'EPS de Mascara, et sa femme était la seule femme algérienne de nationalité française à être institutrice. Lui, pouvait être instituteur. On l'appelait Mme Safir et sa femme s'habillait comme on disait à l'époque « à l'européenne ». Un jour, j'étais devant l'entrée de la gendarmerie et Mme Boudali Safir passait et derrière, à 10 ou 15 mètres, il y avait un essaim de petits Algériens de 8 à 10 ans qui la poursuivaient en lui criant « *Ben El*

[1] Note adressée par Augustin Berque au Directeur du Cabinet du Gouverneur général, en date du 27 septembre 1944 ; « Objet : Programme d'émission radiophoniques destinées à l'Afrique du Nord - Lettre adressée par Gabriel Audisio à M. Châtaigneau à ce sujet ». ANOM [15H/31]

[2] Bendamech, Abdelkader, « Éléments biographiques du maître El Boudali Safir (1908-1999) », *in* El Boudali Safir, *Florilèges, ou l'œuvre d'El Boudali Safir réunie*, édité par Abdelkader Bendamech, Alger, Conseil national de la musique, 2001, p. 10

Kahba ! ». Comme je comprenais l'arabe – c'est comme ça que j'ai commencé à l'apprendre –, je me suis dit, c'est ce qu'ils appelaient les « M'tournis », les retournés.[1]

El Boudali Safir est à la fois intégré à la culture et aux institutions françaises, au point de passer pour un parfait assimilé, et un défenseur inépuisable de la cause de la musique andalouse. Héritant de l'œuvre de Arzour à Radio-Alger, il va la poursuivre et contribuer, d'une part a établir Fakhardji comme figure tutélaire de la musique andalouse en Algérie, ainsi que de riveter son statut de musique « classique » dans les institutions culturelles algériennes.

a. Le projet normatif d'El Boudali Safir

La postérité d'El Boudali Safir a entièrement oblitéré la mémoire de Salah Arzour, alors même que Safir inscrira son action dans les pas de son prédécesseur. La vision d'Arzour, qui souhaitait un espace musical indigène réglé, où le « classique » puisse être objectivement distinct du « populaire », sera reprise et réalisée par le nouveau responsable des Émissions musulmanes. Safir est d'ailleurs célébré pour son œuvre normative. Ainsi, en préface d'un recueil d'écrits de l'homme de radio, Abdelkader Bendamech rappelle que

> Durant l'exercice de ses fonctions, il eu l'insigne honneur d'imaginer et de mettre sur pied cinq ensembles musicaux permanent au sein de la Radio. Il s'agit de l'andalou dirigé par Mohamed Fekhardji, assisté de son frère Abderrazak, le kabyle confié à Cheikh Noreddine Meziane, le Bédoui pris en charge par Khelifi Ahmed, le moderne sous la baguette de Mustapha Skandrani, et, enfin, le populaire (Chaâbi) dont la direction a été confiée naturellement à El Hadj M'Hamed El Anka.[2]

[1] Kadri, Aïssa, *Instituteurs et enseignants en Algérie, 1945-1978 : histoire et mémoires*, Paris, Karthala, 2014, p. 206
[2] Bendamech, 2001, *op. cit.*, p. 10

Autant que son prédécesseur, El Boudali Safir appuie l'idée que la musique andalouse est une citadelle assiégée par les innovations intempestives et l'ignorance des règles. Au plan théorique, Safir, homme de culture française, dérive sa terminologie et son modèle d'après l'univers musical européen. Il divise la musique « arabe » en trois niveaux [1]: la « musique classique », « andalouse », reconnaissable à l'ancienneté de ses formes, la « musique populaire » – *aroubi* et *haouzi* – qui se définit par une langue vernaculaire, la pratique de la contrefacture et, d'une manière générale, une datation des poèmes remontant au XVIIe siècle, et enfin, la musique « moderne », manifestation du péril qui pèse sur « la musique arabe, classique ou populaire ». En effet explique El Boudali Safir, la synthèse qu'effectuent ces jeunes musiciens, qui délaissent la musique ancienne, ne satisfait ni les exigences de la musique occidentale, ni celle de la musique arabe :

> Jamais Tino Rossi, Georges Guétary ou Vincent Scotto n'apporteront au patrimoine artistique des peuples d'Occident ce qu'ont pu y verser, à pleines mains, Bach, Beethoven, Saint-Saëns et Debussy, Albeniz et de Falle. Comme jamais, d'autre part, les plus alertes ou les plus aimables de ces fantaisies contemporaines ne prétendront effacer, ou simplement égaler, aux yeux des vrais amis de l'art, ces vastes cantates andalouses, fruits de plusieurs siècles de méditation et d'efforts créateurs, synthèse parfaite de plusieurs tendances, aussi riches, aussi fécondes les unes que les autres, et dans lesquelles ont su si bien s'exprimer, avec tant de plénitude et de personnalité, le génie d'un peuple et l'âme d'une très grande et très belle civilisation.[2]

La radio doit servir de rempart à la dégradation de la musique andalouse, attaquée par les initiatives de tenue suspecte. Les émissions en langue arabe doivent être le fer de lance d'un mouvement d'assainissement du champ musical andalou, condition à l'ouverture d'une nouvelle phase de création :

> Les émissions en langue arabe de Radio-Alger accomplissent de méritoires efforts pour remettre cette musique en honneur, la propager, la faire aimer d'avantage […]

---

[1] El Boudali Safir, « La musique arabe en Algérie », *Documents Algériens*, janvier à décembre 1949, pp. 180-189
[2] *Ibid*., p. 189

> Alors peut-être, puisant aux sources vivifiantes retrouvées, de jeunes auteurs modernes, qui auront appris avec les techniques nouvelles, le respect des valeurs inestimables du passé, pourront-ils créer, sans erreur, sans plagiat, sans atteintes sacrilèges aux grandes œuvres de Mossili et de Ziriab, la véritable musique arabe de demain.[1]

Le cadre théorique est posé. Il ne diffère pas sensiblement des discours qui l'avaient précédé de presque cinquante ans – ceux de Rouanet et Yafil – mais, grâce à l'œuvre d'Arzour et aux vicissitudes de la guerre, El Boudali Safir est en capacité de matérialiser la règle dans l'espace algérois : de la poignée de représentant légitime qu'Arzour avait établi à la tête de ses programmes musicaux, il ne reste que les frère Fakhardji ; Sebti, Lakehak et Ben Taffahi – la vieille garde[2] – sont tous mort pendant la période de guerre[3]. Par conséquent, la foule d'acteurs de légitimité égale, qui se revendiquaient tous de la musique andalouse et qui, de ce fait, rendaient ses contours mouvant et débattus, est réduite à deux hommes.

b. Le champ clos de la musique andalouse :

Une des implications majeure du propos de El Boudali Safir est que le répertoire de la musique « classique », ou « andalouse », est clos. L'innovation, dans les formes contemporaines qu'observe Safir, est vue comme une menace, car Safir place le répertoire andalou dans un passé inaccessible : il s'agit d'un « vieux répertoire classique », qui consiste en des « mélodies anciennes », hérité d'un « paradis perdu »[4]. Ce patrimoine est donc hors de portée par essence ; accueillir l'innovation serait nier la nature même de ce répertoire. Par conséquent, les instances de création étant inassimilables, le « renouvellement » ne peut intervenir que par dédoublement : « comme la langue classique, elle donne naissance, elle aussi, à son dialecte populaire », c'est-à-

[1] *Ibid*, p. 189
[2] Le Groupe Yafil parle de « deuxième génération » de la « pyramide de la transmission orale », « allant de 1927 [fondation de la Mossilia] à 1946 » : http://yafil.free.fr/album_alger.htm (consulté le 16 octobre 2016)
[3] El Boudali Safir, *Florilèges, ou l'œuvre d'El Boudali Safir réunie*, édité par Abdelkader BENDAMECH, Alger, Conseil national de la musique, 2001, p. 49
[4] El Boudali Safir « La musique arabe en Algérie », *Documents Algériens*, janvier à décembre 1949, pp. 180-189, p. 184-185

dire le *haouzi*[1]. On pourra dire qu'il s'agit là d'un simple développement et durcissement de principes que Yafil avait déjà ébauchés au début du siècle. Cependant, à l'époque de Yafil, les contours de ce patrimoine étaient incertains : nous avons vu qu'innovations, diversité des répertoires et diversité des acceptions, rendaient difficile la fixation et le calfeutrage des frontières de la musique andalouse. En assignant un orchestre et un maître à chaque genre, et en confiant l'orchestre « andalou » à Fakhardji, El Boudali Safir s'est donné les moyens de diffuser sa vision normative du monde musical indigène.

Ce qu'on pourrait appeler le tournant Arzour-Safir constitue un paradigme qui dominera le monde musical algérien pendant des décennies, et qui, à en croire Nadir Marouf, le domine toujours[2]. Le fait que des musicologues soient aujourd'hui en mesure d'établir une nomenclature aussi rigoureuse des différentes noubat, sans pour autant trouver cela suspect[3] montre, d'une part, que le répertoire est bel et bien figé et, d'autre part, que l'idée que la fixité est sa nature intrinsèque est généralement acceptée. Christian Poché rappelle ainsi que « [l]a nouba est considérée comme un domaine définitivement clos de la création musicale » et que « en Afrique du Nord la tendance actuelle penche plus vers la recherche de pièces égarées à travers le temps que vers la création de pièces nouvelles ou manquantes »[4], tandis que Nadir Marouf précise :

> Le répertoire que nous connaissons dans les trois écoles de musique relève d'une patrimonialisation sédimentaire : cela veut dire qu'à des moments donnés de notre histoire, des permissivités qui portent socialement parlant leur secret, ont pu avoir lieu. Les exemples les plus récents (parce que venus à nous par le témoignage des anciens qui ont vécu au début du XXe siècle) remontent à la conscription de 1911. Beaucoup de familles exilées au Proche-Orient et au Moyen-Orient sont retournées au pays d'origine, pour des raisons diverses. Nous savons qu'elles ont apporté avec elles des textes et des chants dont la facture remonte à cette époque […]
>
> Ce type d'*ibdâ*' (innovation, reformulation) rentre dans le cadre de la dynamique du système « *çan'a* ».

[1] *Ibid*, p. 184-185
[2] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 21
[3] Guettat, 1980, *op. cit.*, pp. 268-269
[4] Poché, 1995, *op. cit.*, p. 73

> Il s'avère qu'une période assez longue s'est installée entre les dernières vagues d'*ijtihâd* [interprétation] musical et le passage au IIIe millénaire. Ces vagues tardives et, somme toute, mineures remontent à 1911-1920.[1]

Cependant, Nadir Marouf, ne fait pas que constater objectivement la fixité du répertoire, il milite également en sa faveur, et son argumentaire porte les échos de la plume de Safir. Ainsi nous met-il en garde contre les « glissements qui consistent pour les musiciens qui, sous prétexte de s'inscrire dans le champ matriciel de la *çan'a*, innovent en tournant le dos aux règles du jeu et qui produisent autre chose que de la *çan'a* »[2]. Et, à N. Marouf de défendre la « haute culture » :

> Je réclame pour le public de la nûba le même droit à l'indignation que pour son alter ego occidental qui, en décidant d'acheter sa place pour un concert de musique classique ou romantique, connaît ou est sensé connaître l'opus au programme, ses différents mouvements. Il sait quand il doit retenir son souffle, et quand il doit applaudir. Je revendique pour notre public le devoir de réhabiliter le patrimoine de la *çan'a* en faisant l'effort de se rééduquer en conséquence.[3]

c. Le répertoire algérois amené par la force des choses

Réfléchissant à l'établissement de la norme dans la musique andalouse, Nadir Marouf, fait la proposition suivante :

> [La norme] n'est-elle pas elle-même constitutive d'un moment fort de la rupture d'avec un ensemble de pratiques divergentes ? Le modèle référentiel est souvent offert par une figure charismatique, qui a eu l'audace, et surtout la légitimité de trancher, de faire un choix parmi plusieurs scénarios possibles […]

---

[1] Marouf, 2002, *op. cit.*, pp. 8-24, p. 21
[2] Marouf, 2002, *op. cit.*, p. 22
[3] *Ibid.*, p. 23

> À Alger, ce fut le trio Ben Teffahi, Mohamed et Abderrazak Fakhardji. Ils ont incarné la norme musicale de leur école et ont oblitéré d'autres canons.[1]

Nous voudrions pour notre part suggérer que, dans le cas d'Alger, la norme a été tranchée par la force des choses[2], et que les Fakhardji ont été portés à la tête du milieu algérois de la musique un peu malgré eux.

Si la division entre « classique » et « populaire », entre le çan'a et ses marges, est un horizon que les musiciens indigènes d'Alger ont tous à l'esprit depuis au moins le début du XXe siècle, la musique « andalouse » sera restée ouverte jusqu'à la guerre. La fluidité de ses contours en ont fait le terreau d'expressions créatives qui ont en particulier nourri la pratique de Hadj M'Hamed En Anka et constituent les premières instances de ce qu'on qualifiera à l'issue de la guerre de « musique populaire », ou « cha'bi ».

Les arbitrages internes au milieu musical indigène algérois n'auront pas suffi à établir un standard admis de tous et la norme « classique » se cristallisera finalement autour des Fakhardji à l'issue d'enchaînements politiques qui échappent largement aux musiciens eux-mêmes : protestation des traditionnalistes, exclusion des musiciens juifs dans le contexte vichyste, privilège donné aux représentants de la Mossilia et de la Djazaïria par les Émissions musulmanes, et enfin, le choix, pour remplacer Arzour, d'un successeur animé d'ambitions tout aussi normatives. Certes, les musiciens juifs qui sont encore en vie à l'issue de la guerre, tels Sassi ou Lili Labassi, remontent sur scène à l'issue de la guerre, mais ils ne pèseront plus comme auparavant dans le milieu resserré de la musique andalouse.

---

[1] Ibid., p. 20

[2] Expression consacrée dans sa dimension heuristique par Jean-Clément Martin qui, dans l'analyse de la Révolution française, invite à considérer « d'un côté des potentialités inégalées d'invention et de rénovation, de l'autre des enchaînement marqués par des paraoxysmes de conflits, précipitant le pays dans de nouvelles aventures. Les acteurs eux-mêmes ont eu recours à la formule pour rendre compte de ce qui les a entraînés et bloqués ». Jean-Clément Martin, Nouvelle histoire de la Révolution française, Paris, Perrin, 2012, p. 14

Chapitre V : « Rapprochement franco-musulman » et politiques musicales de la diversité

Les dynamiques de rencontre que nous avons décrites dans les chapitres précédents ont été déterminantes dans la formation d'un corpus d'œuvres orientalistes de l'école française d'Algérie. Elles ont également orienté des mutations dans les pratiques de la musique dite andalouse, la structuration de son répertoire et de sa mise à distance d'un genre « populaire », qualifié aujourd'hui de « *cha'bi* ». Ces évolutions sont le produit de ce que l'on appellerait aujourd'hui la « société civile » : acteurs associatifs, personnels académiques, artistes engagés dans une démarche intellectuelle. La prise en main par les autorités d'une politique musicale du contact s'effectue essentiellement en réaction aux dynamiques impulsées par cette élite mélomane et musicienne d'Alger. C'est ainsi que les élus indigènes, forts de l'exemple de Saint-Saëns convainquent le conseil municipal d'introduire la « musique arabe » au conservatoire.

Cependant, nous avons observé dans le précédent chapitre, que durant la période de direction des émissions musulmanes de la radio par Salah Arzour, les Affaires musulmanes semblent avoir œuvré en faveur de la consolidation et de l'élargissement d'une programmation radiophonique musicale en direction des indigènes. Il s'agit là d'une forme de politique culturelle que l'on pourrait qualifier « d'active » – puisqu'elle ne consiste plus uniquement en un soutien public, financier et moral, d'initiatives privées –, dont il s'agit d'expliquer les motivations du côté des autorités gouvernorales. Jonathan Glasser évoque l'émergence de ce qu'il considère être une « politique du patrimoine » :

> [T]he colonial government had by this time adopted a strongly interventionist stance vis-a-vis Andalusi music in the capital. The authorities were not only offering a new form of patronage, performance venue, and music, but were also setting themselves up as arbiters of purity and remunerators of obedience. Rather than the grudging acceptance of Algerian participation in the Cairo Congress shown in 1932 and a wariness regarding the associations, by 1940 there was at least the outline of an aggressive policy of paternalistic uplift, reform and diffusion that did not

> hesitate to intrude into the associative and professional life of musicians. In other words, the state was beginning to take on the role of mélomane, and at least with respect to the rhetoric of musical reform, there was little difference between the servants of the Third Republic.[1]

Toutefois, Glasser rappelle que derrière le terme « gouvernement colonial » on ne doit pas oublier que l'on trouve des acteurs indigènes, tels Fakhardji et El Boudali Safir[2]. Il nous semble qu'il faut approfondir cette période 1945-1962 qui n'a été abordée que ponctuellement dans l'historiographie, et cela par « grandes figures interposées » : Fakhardji, Safir, Serri ou Reinette l'Oranaise par exemple. Surtout, il est impératif de se débarrasser de cette expression, « gouvernement colonial », qui pose le problème de faire passer pour homogènes et dotée d'un caractère exceptionnel les logiques qui prévalent à l'action de la foule d'administrateurs et de conseillers de la politique musicale algérienne.

Suivant une conception de la politique culturelle qui prévaut encore aujourd'hui[3], les administrateurs qui sont à l'origine de la politique musicale à destination des musulmans, entre 1937 et 1962, conçoivent l'action culturelle, pour reprendre une expression plus tardive, comme un levier utile à d'autres objectifs : l'action sociale et la communication politique, en particulier. L'idée de traiter du point de vue social les cultures minoritaires – minoritaires au sens de leur légitimité, comme peut l'être le rock, hautement majoritaire au plan démographique –, n'a rien de particulièrement colonial a priori, et constitue une politique culturelle habituelle dans l'hexagone postcolonial[4]. D'ailleurs, comme on l'a pressenti dans les chapitres précédents, la légitimité de la musique dite « andalouse » est en cours d'ancrage et l'Algérie donne à voir le spectacle étonnant d'une politique malrusienne avant l'heure[5], mais bicéphale, dans laquelle les chef d'œuvres classiques « européens » et « arabes » sont entendus comme des ressources égales dans l'élévation des âmes des communautés algériennes. Ainsi, l'administration embrasse-t-elle,

---

[1] Glasser, 2016, op. cit., p. 216
[2] Ibid., p. 216
[3] Pierre Moulinier, Les Politiques Publiques de la Culture en France, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 28
[4] Escafré-Dublet, Angéline, Immigration et Politiques culturelles, Paris, La Documentation Française/Musée de l'histoire de l'immigration, 2014
[5] Philippe Urfalino parle d' « invention » de la politique culturelle en 1959, sous l'impulsion de Malraux et de son ministère des Affaires culturelles : Philippe Urfalino, L'invention de la politique culturelle, Paris, Hachette, pp. 9-10

dans le champ musical, l'idéal « franco-musulman », qui postule la possibilité de l'intégration sociale et civique sans renoncement à la personnalité culturelle « d'origine »[1], et qui a pour conséquence de maintenir les cadres communautaires, tout en promouvant le rapprochement.

À l'heure de l'échec du projet Blum-Violette et du constat selon lequel les représentants de l'Algérie des colons sont en train de mettre en danger la stabilité de la région, le monde musical attire l'attention de l'administration, cette dernière y voyant un vecteur de contact et de cohésion. Ainsi, après la période de guerre, qui voit l'intensification de l'action de propagande radiophonique s'appuyer sur une programmation musicale de plus en plus réfléchie, la politique musicale connait une évolution en cohérence avec la progression des droits civiques des musulmans et les appels officiels en faveur d'une harmonisation des conditions sociales. Ceci a pour conséquence de générer un phénomène que d'aucuns percevront comme paradoxal, à savoir : la cohésion et le rapprochement « franco-musulman » n'ont jamais été aussi forts dans le monde musical algérois qu'à l'heure de l'indépendance.

.

I. 1937-1944 : l'émergence d'une politique musicale « musulmane » à la faveur de la guerre des ondes

L'émergence d'une politique active des autorités centrales de l'Algérie envers la musique indigène nous ramène aux années 1930 : il nous semble que, contrairement à ce que propose J. Glasser, ce ne sont pas les sociétés musicales algéroises qui attirent la suspicion des autorités, et en tout état de cause, certainement pas la *Djazaïria*[2]. Les figures de proue de cette dernière, au contraire, bénéficient d'une véritable consécration de la part des autorités coloniales au cours de la seconde guerre mondiale[3], et qui, pour les frères Fakhardji, ne sera jamais démentie jusqu'à l'indépendance. L'idée selon laquelle la *Djazaïria* serait l'objet des craintes de « l'État colonial »

[1] Guy Pervillé montre à quel point cet idéal est ambigu, car, à mi-chemin entre assimilationnisme et promotion des particularismes, il peut nourrir les aspirations à l'intégration, autant qu'à l'autonomie. Pervillé, « Le rôle des intellectuels musulmans algériens de formation française dans l'évolution politique de l'Algérie, 1908-1962 », Bulletin de la Société d'histoire moderne, seizième série, 82e année, n°3, 1983, pp. 18-26, p. 20
[2] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 208
[3] *Cf. supra*, p. 393

est avant tout héritée de témoignages postérieurs à l'indépendance, et qui est aujourd'hui de l'ordre de la vulgate ; elle suit l'énoncé suivant : « première société musulmane » la *Djazaïria* encouragerait le développement de la « personnalité algérienne » et, par conséquent, serait subversive aux yeux de l'administration coloniale[1]. En réalité, c'est avant tout la *Moutribia* qui est objet de surveillance, parce que son activité inclut du théâtre et des « chansonnettes », dont les textes sont inspirés de l'actualité. À ce titre, les Affaires indigènes soutiennent particulièrement la production de musique classique, moins subversive à ses yeux[2], et, en ce sens, la réputation de classicisme revendiqué de la *Djazaïria* serait plutôt de nature à rassurer les autorités. On pourrait ajouter que la *Moutribia*, constituée de musiciens juifs dans sa majorité, aura à souffrir considérablement de la période vichyste. D'aucuns y verraient une contradiction, mais l'association artistique à laquelle l'administration coloniale donne le plus de fil à retordre est précisément celle qui partage le plus de points de contact avec le monde français dans les années 1930.

En tout état de cause, la tendance qui préoccupe l'administration coloniale au cours des années 1930 est plutôt la musique « orientale » – égyptienne et syro-libanaise – qui, avant de s'introduire en Algérie par la radiodiffusion, circule par le disque. En effet, l'expression « disques subversifs », qui émerge à l'orée des années 1930, ne recouvre presque jamais des enregistrements algériens, mais presque systématiquement des productions d'artistes orientaux et, de manière croissante, tunisiens. Pour reprendre le terme employé par Nadir Marouf, les autorités préfectorales et gubernatoriales craignent « l'orientalisme »[3], qui exerce son influence sur le public indigène d'Algérie :

> Jacques Berque signalait, dans ses multiples travaux sur le Maghreb, l'impact de l'orientalisme sur le mouvement national des années 1930. Les références identitaires s'attachaient alors à des personnages symboliques, s'agissant de Mohammed Abdû, ou d'Attatürk, ou de toute autre figure de proue du nationalisme par l'action ou par les idées. Or, la réplique musicale de cette

[1] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 186
[2] Voir à ce propos l'échange entre Mirante des Affaires indigènes et Bachtarzi autour d'une « chansonnette » de la composition de ce dernier. Bachetarzi, 1968, *op. cit.*, p. 109
[3] Nadir Marouf, « Place et signification de l'orientalisme dans le patrimoine musical algérien de l'entre-deux guerres », *in* Nadir Marouf, *Le Chant arabo-andalou*, Paris, L'Harmattan/Cahiers du CEFRESS, 1995, pp. 169-180

> acculturation idéologico-politique est moins connue, sauf dans la mémoire des témoins, ou des mélomanes, bref des acteurs sociaux eux-mêmes.
>
> […] Il est difficile de dire, du message sémantique ou du registre esthétique, lequel primait dans cet apport. En tout cas, leur articulation syncrétique est une des originalités à signaler pour cette époque. C'est de l'aspect sémantique évidemment que se préoccupera le colonisateur.[1]

Le disque oriental dont on suspecte les tonalités nationalistes et qui paraît bénéficier d'un soutien des puissances de l'Axe, ainsi que la politique radiophonique de ce dernie, va encourager les services du Gouvernement général à réfléchir aux moyens de la censure et, face aux limites de celle-ci, à envisager une démarche pro-active de contre-propagande reposant sur les sociétés de musique indigène algéroises. En ce sens, et contrairement à ce qu'affirme Rebecca Scales, on ne peut pas qualifier la politique radiophonique algérienne de l'entre-deux-guerres de manifestation de la « désorganisation » de l'administration coloniale[2]. Plutôt, il s'agit d'une période d'exploration d'un champ de communication gouvernemental entièrement nouveau – en particulier dans le cas de la radio – qui mène les affaires indigènes de Jean Mirante et Augustin Berque à faire de Radio-Alger une institution de production artistique et, en fin de compte, un outil de politique culturelle « musulmane » en Algérie.

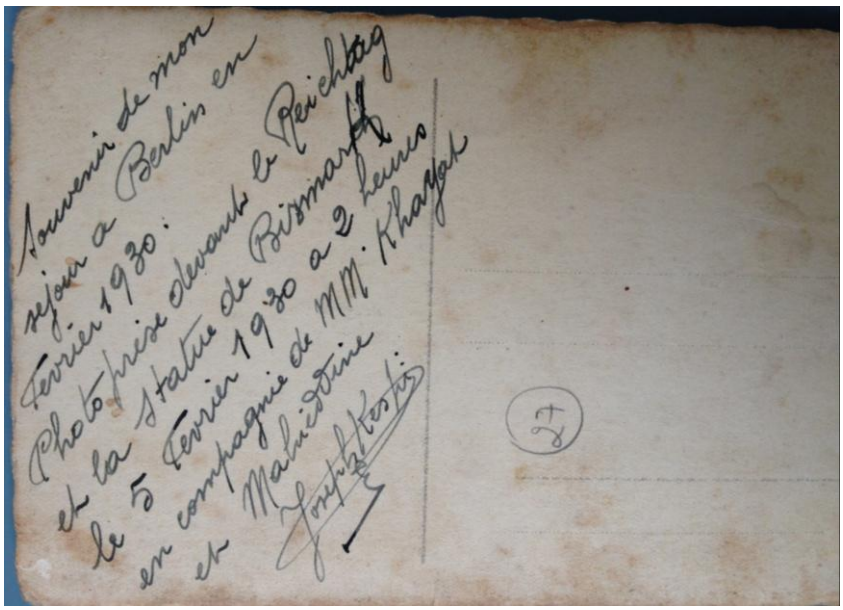
---

[1] *Ibid*., p. 169

[2] Rebecca Scales, « Subversive Sound : Transnational Radio, Arabic Recordings, and the Dangers of listening in French Colonial Algeria, 1934-1939 », *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 52, n°2, avril 2010, pp.384 -417, p. 408 : Rebecca Scales dit vouloir nuancer l'opposition « manichéenne » que Franz Fanon opère entre colonisateur et colonisé, ce qui, déjà, nous semble être de portée limitée tant Fanon est stitué idéologiquement dans la lutte d'indépendance et tant son propos recouvre des objectifs militants. Surtout, R. Scales mentionne, en conclusion de son article, la diversité des acteurs européens en ditinguant trois blocs : « négociants et colons », « gouvernement métropolitain » « de gauche » et « Affaires ingiènes de droite » (p. 415). Cette lecture nous semble insuffisante et, en cohérence avec notre propos, nous voudrions aller plus loin dans le détail des acteurs et discuter le degré d'intentionalité « coloniale » qui animerait le Gouvernement général dans sa politique radiophonique.

Illustration n°31 : Théodore Khayat, Mahieddine Bachetarzi et Joseph Kespi devant le Reichstag, 1930

Source : archives privées de Gilberte Kalfon



1. La musique algérienne, outil de la lutte contre le « disque oriental ».

Nous pourrions commencer le récit de cette lutte contre l'intrusion « syro-égyptienne » par ce cliché pris en 1930[1]. Joseph Kespi (droite) et Mahieddine Bachetarzi (centre), administrateurs de la *Moutribia*, posent devant le Reichstag aux côtés du producteur Théodore Khayat. Khayat est le neveu des frères Baïda, producteurs égyptiens d'origine libanaise dont la maison de disque, Baïdaphone, est établie à Berlin. Basé à Casablanca, Khayat prospecte le Maghreb à la recherche d'artistes à produire[2]. Qualifiés « d'agents allemands »[3], les Baïda et leurs « disques subversifs » vont être l'objet d'une partie de chasse des autorités algériennes dès le début des années 1930, dans le cadre d'une double lutte de ces dernières contre l'alliance du pan-arabisme et de la propagande de l'Axe.

a. Quelle censure pour les disques de phonographe au tournant des années 1930 ?

Depuis la circulaire du Ministère de l'intérieur datée du 8 mars 1906 les disques de phonographe sont assimilés aux « articles de librairie ». Cette circulaire reprend un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 1er février 1905, dans lequel les considérants jugent que les « cylindres et disques constituent un mode d'édition perfectionné et que leur réunion permet de former une véritable bibliothèque ». L'arrêt a pour objectif de trancher si la reproduction d'un disque sans l'autorisation de son auteur constitue un délit, mais, comme la décision de la cour d'appel de Paris est motivée par une analogie avec le livre, la circulaire du Ministère de l'intérieur en élargit le cadre en déduisant que l'enregistrement phonographique doit bénéficier du même statut juridique que l'imprimé[4]. Aussi, contrairement au film, soumis au système du visa d'exploitation en 1916, l'enregistrement phonographique sera protégé de la censure abolie *de*

[1] Archives privées de Gilberte Kalfon, née Kespi
[2] Note intitulée « Baïda (frères) », remise au commandant Courtès par la Direction des Affaires indigènes du Maroc en juin 1935 (mention écrite au crayon à papier au bas de la note). ANOM [15H/32]
[3] *Ibid.*
[4] *Bulletin officiel du Ministère de l'intérieur*, année 70, n°3, 1906, pp. 155-1957

jure depuis 1881[1]. Toutefois, comme le rappelle Jean-Yves Mollier, si la censure est abolie par la loi du 29 juillet 1881[2], celle-ci établit aussi le « délit de presse » : ainsi, une forme de censure s'exerce *de facto* par la « correctionnalisation » de ces délits de presse, dont le fameux « outrage aux bonnes mœurs », défini par la loi du 2 août 1882[3].

Le Gouvernement général de l'Algérie opère dans ce cadre juridique, lequel ne permet donc que des formes de censure détournées et, surtout, judiciarisées. Contrairement à l'image d'un gouvernement colonial censeur omnipotent[4], les recours de l'administration sont limités en matière de censure du disque phonographique, et, jusqu'en 1938, celle-ci n'est pas systématique. Un épisode rapporté par Mahieddine Bachtarzi nous informe à ce propos :

> [L]'année 1929 inaugurait mes démêlés avec l'administration coloniale. Je donnais le 31 mars un concert, très réussi, à Laghouat. J'y créais une chanson que je venais de composer : « Djebbar ». Dans ce « Djebbar » pavé de bonnes intentions, je faisais honte aux riches de la misère du peuple algérien. Vous me croirez facilement quand je vous dirai que j'ai été frénétiquement applaudi. Seulement à ce grand gala assistaient le gouverneur général Pierre Bordes et à ses côtés le directeur des Affaires Indigènes Mirante. Ils appréciaient moins ma chanson que le public. M. Mirante, paternel et protecteur, me conseilla vivement de rester un chanteur classique et de ne pas perdre mon temps à des chansonnettes « qui risquaient d'être mal interprétées ». Je suppose qu'il voulait dire : « d'être bien interprétées ».
>
> Je croyais en être quitte pour cet aimable « savon ». Pas du tout. Sitôt de retour à Alger je suis convoqué par M. Aubine, directeur du Conservatoire. Il me dit qu'il a reçu de la municipalité une note confidentielle lui recommandant « de surveiller Mahieddine afin qu'il n'enseigne pas à ses élèves les chants qu'il compose », la haute administration jugeant qu'ils sont de nature à troubler « l'esprit sain » de la population musulmane. Ce n'était pas fini. M. Hivert, directeur artistique de la compagnie Gramophone, avec laquelle je venais de signer au début de l'année un contrat pour des enregistrements, me signifie l'interdiction d'enregistrer les dits chants sur disque. Attendez ! la cascade continue. Mon ami le regretté Omar Gunedouz, qui assurait à lui tout seul l'heure unique réservée aux Émissions Arabes […] avait reçu de M. Gilou, directeur de « Radio-P.T.T. Alger »,

[1] Mollier, Jean-Yves, « La Survie de la censure d'État (1881-1949) », *in* Pascal Ory (dir.), *La Censure en France*, Paris, Complexe, pp. 77-87, 1997
[2] *Ibid*., p. 78
[3] *Ibid*, p. 79
[4] Risler, 2004, *op. cit.*, p. 159

des instructions pour surveiller Mahieddine qui ne devait pas chanter au micro ses composition considérées comme subversive par la Direction des Affaires Indigènes.

C'était complet ![1]

Ce qui peut apparaître comme une démonstration de force coercitive de la part du gouvernement général est en fait l'expression de ses difficultés à censurer, analogues à celle éprouvées en métropole, par le ministère de l'intérieur. D'une part, l'extrait de Bachtarzi souligne le fait que la censure repose très largement sur la surveillance, puisqu'il faut constater *a posteriori* un contenu propre à « troubler l'ordre public ». Ici, l'administration repère la chanson de Bachtarzi de manière tout à fait fortuite, grâce à la présence dans l'auditoire du gouverneur et du directeur des Affaires indigènes.

D'autre part, l'action de censure déployée par le gouvernement général est d'ordre largement informel puisque, si la loi municipale de 1884 permet aux autorités de police d'interrompre une manifestation[2] – par l'extension des notions de « tranquillité publique » et de « bon ordre » au champ de la lutte contre « l'agitation » nationaliste – le gouverneur n'a pas d'autorité directe, ni sur la compagnie Gramophone, ni sur le conservatoire municipal, ni sur Radio-Alger dont les émissions arabes ne sont pas encore sous la direction des Affaires indigènes. Ainsi, la réaction de M. Hivert ressemble plus à de l'auto-censure face à l'éventualité d'une procédure judiciaire après diffusion.

b. Les disques Baïdaphone et la mise en place d'une politique de censure.

À partir de 1931, le gouvernement général de l'Algérie, en collaboration avec les administrations françaises de la Tunisie et du Maroc se penche sur l'éventualité d'une législation permettant d'imposer un système analogue à celui du visa d'exploitation, mais applicable aux

[1] Bachetarzi, 1968, *op. cit.*, p. 109-110
[2] Charles Floquet, *La Loi municipale du 5 avril 1884*, Paris, Derveaux, 1886, p. 43 : l'article 97 dispose que « La police municipale a pour objet d'assurer le bon ordre, la sûreté et la salubrité publique. Elle comprend notamment […] le soin de réprimer les atteintes à la tranquillité publique ».

enregistrements phonographiques, et ordonne le catalogage intégral de la production phonographique en langue arabe existante. Dans une note adressée à la Direction des Affaires indigènes le 20 janvier 1932, le directeur de la Sécurité générale de l'Algérie écrit ainsi :

> Au cours de la 6ème conférence Nord-Africaine, la quatrième Commission dont faisait partie Monsieur le Directeur des Affaires Indigènes a déclaré désirable l'organisation d'un contrôle de l'importation[1] des disques de phonographe.
>
> En attendant que ce contrôle soit organisé, les trois gouvernements ont décidé d'échanger les renseignements de toute nature qui leur parviendraient sur la propagande par le disque qui pourrait s'exercer sur les milieux indigènes.
>
> Pour permettre à la délégation algérienne qui assistera à la prochaine conférence d'être documentée sur cette question, il y aurait peut-être intérêt à ce que le catalogue soit dressé de tous les disques enregistrés en langue arabe mis en vente dans les maisons spécialisées d'Alger et à ce qu'une audition de ces disques soit donnée devant des fonctionnaires capables d'en comprendre le sens.[2]

En réponse, le directeur des Affaires indigènes, Jean Mirante, « estime opportun de constituer une commission chargée de procéder au contrôle des disques de phonographe enregistrés en langue arabe »[3]. Mirante assure qu'il désignera volontiers un fonctionnaire de sa direction pour participer à cette commission, mais ajoute : « je ne puis, enfin, que laisser le soin à mon collègue de prendre toutes les mesures utiles en vue de l'établissement d'un catalogue des disques enregistrés en langue arabe »[4]. En effet, la tâche paraît herculéenne : la production en langue arabe a déjà trente ans et son champ s'étend de l'Irak au Maroc. La Sécurité générale résout le problème en faisant peser le travail de catalogage sur les services préfectoraux des trois

[1] Notons qu'il ne faut pas se précipiter dans l'interprétation du terme « importation » utilisé par le directeur de la Sécurité générale. En effet, l'Algérie ne possède pas de site d'impression sur cire : même quand les enregistrements sont effectués en Algérie, les matrices sont envoyées en Europe pour production en chaîne. Par conséquent, si l'on se place du point de vue de l'Algérie, tous les disques y sont « importés ».
[2] Note de la Direction de la Sécurité générale d'Algérie adressée à la Direction des Affaires indigènes en date du 26 janvier 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[3] Note manuscrite de Jean Mirante, directeur des Affaires indigènes, en date du 2 février 1931, en réponse à la note de la Direction de la Sécurité générale du 26 janvier 1931. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[4] *Ibid.*

départements, et, dans une dépêche du 1er mai 1931, attire leur attention sur « la maison Baïdaphone de Berlin », car « il [lui] a été signalé que cette maison aurait un certain nombre de disques enregistrés en langue arabe dont quelques-uns auraient un caractère tendancieux »[1]. Plus précisément, le Secrétaire générale du gouvernement prie les préfets de « vouloir bien faire rechercher discrètement » un certain nombre d'enregistrements particulier : il s'agit de chansons égyptiennes, syriennes ou libanaises, tels l'hymne de l'indépendance égyptienne, les hymnes nationaux égyptien, libanais et syrien, ou encore *L'Oiseau chez l'égyptienne*.

Quel genre de propos contient cette musique orientale que craint tant le Gouvernement général ? L'hymne national égyptien, par exemple, *Aslami ya Misr*, « Soit gardée O Égypte », dit :

ويك يا من رام تقييد الفلك

اي نجم في السما يخضع لك

وطن الحر سما لا تمتلك

و الفتى الحر بافقه ملك[2]

« O vous qui voulez enchaîner le corps céleste

Aucune étoile du ciel ne vous est assujettie

La nation des hommes libres est un ciel que vous ne pouvez occuper

Et la jeunesse libre est maîtresse de son horizon »

[1] Dépêche du Secrétaire général Gouvernement adressée aux préfets d'Alger, d'Oran et de Constantine en date du 1er mai 1931. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[2] L'enregistrement de ce premier hymne national égyptien est accessible sur la plateforme Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=xguXn0utIkM (consulté le 16 octobre 2016)

On comprend que les connotations panarabes de cet hymne d'indépendance, qui passe par les métaphores astronomiques – l'étoile et le croissant, rappelons-le, sont des représentations communes du nationalisme arabe – aient pu effrayer les autorités françaises. D'une manière générale, la crainte est que « l'on inculque à l'indigène l'idée qu'il existe de par le monde des peuples ayant sa foi, qui ont gardé plus ou moins la façade d'États arabes, et qui proclament dans sa langue maternelle et non dans celle d'une Marseillaise étrangère leur désir de liberté »[1], pour reprendre les mots du Bachagha Smati. Quant à *L'Oiseau chez l'égyptienne*, il y est dit que « les soins assidus ne valent pas l'indépendance »[2].

Quoi qu'il en soit, en dépit de l'effort de catalogage sollicité par le Gouvernement général, l'éventualité d'un contrôle est abandonnée car il paraît « susceptible de constituer dans une certaine mesure une entrave à la liberté de commerce », pour reprendre les termes du directeur de la Sécurité générale[3]. En somme, les services du gouvernement général prennent acte des limites que leur pose le cadre juridique de 1881, considérant que l'enjeu ne semble pas encore assez urgent pour chercher à infléchir ou à contourner la législation. Cependant, deux ans plus tard la question émerge de nouveau à la suite d'un important arrivage de disques Baïdaphone à Oran. Le préfet en avise le Gouvernement général :

> J'ai l'honneur de vous faire connaître que le nommé Bouyad Benaouda, de Tlemcen, vient de recevoir une série de 168 disques phonographiques en langue arabe dont la liste est ci-jointe, provenant de la maison Baïdaphone de Berlin. Le colis est actuellement retenu à la douane à Oran.
>
> Cette firme a été signalée par votre dépêche du 1er mai 1931 n°11791.B, comme étant susceptible d'éditer des disques enregistrés en langue arabe, à caractère tendancieux.

---

[1] « Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes. ANOM [15H/32], le document porte la cote supplémentaire 15H99.

[2] Dépêche du Secrétaire général du Gouvernement général adressée aux préfets d'Alger, d'Oran et de Constantine en date du 1er mai 1931. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[3] Il s'agit d'un commentaire rétrospectif de la direction de la Sécurité générale en 1933. Note du directeur de la Sécurité générale de l'Algérie adressée à la Direction des Affaires indigènes en date du 11 novembre 1933. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

> Par ailleurs, à la suite de votre dépêche du 27 février 1931, n°4684.S, je vous ai fait part de mon avis au sujet de l'éventualité d'organiser par analogie avec ce qui se pratique pour les films cinématographiques, un contrôle des disques en langue arabe.
>
> J'estimais qu'une commission siégeant à Alger pourrait après audition, affecter un n° de censure à chaque disque arabe, la mise en vente des disques non immatriculés devant être interdite et sanctionnée.
>
> Je vous serais très obligé, Monsieur le gouverneur général, de vouloir bien me faire connaître si les disques dont les titres figurent sur la liste ci-jointe doivent être soumis à une commission de censure avant tout dédouanement.[1]

Sollicité à ce sujet, Jean Mirante, directeur des Affaires indigènes, répond qu'il « conviendrait à [son] sens, de reprendre, tout au moins pour les disques en langue arabe de provenance étrangère, l'étude de l'organisation d'un contrôle, de manière à éviter toute propagande de nature à troubler l'ordre public »[2]. La précision « provenance étrangère » semble clairement indiquer que, plus que les artistes algériens en général, c'est bien la « maison Baïdaphone de Berlin » qui concentre les préoccupations du Gouvernement général. D'ailleurs, à peine deux mois plus tard, le préfet de Constantine informe le Gouvernement général de faits similaires dans son département : deux caisses de 500 disques Baïdaphone adressées à Tayeb Ben Amar, distributeur établi au 13 rue France, à Constantine, son retenus aux douanes. Or, « [d]e la vérification à laquelle il a été procédé, il résulte qu'un de ces disques rentre dans la catégorie de ceux qui sont énumérés dans votre [le Gouverneur général] dépêche du 1er mai 1931 »[3]. Il s'agit de deux titres égyptiens : un « poème patriotique égyptien » et la *Marche de sa majesté le roi Fouad*. Mirante est de l'avis de retenir les disques en douane jusqu'à l'examen des

[1] Lettre du préfet d'Oran (Division de la police générale) adressée au Gouverneur général (Direction de la Sécurité générale), transmise à la Direction des Affaires indigènes en date du 26 octobre 1933. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[2] Note du directeur des Affaires indigènes en date du 17 novembre 1933, adressée au directeur de la Sécurité générale en réponse à une note du 11 novembre 1933. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[3] Lettre du préfet du département de Constantine adressée au Gouverneur général de l'Algérie (Direction des Affaires indigènes), en date du 4 janvier 1934. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

modalités de contrôle[1], mais pour le Gouverneur général, « en l'état actuel de la législation, il ne paraît pas possible de s'opposer à la remise de ces enregistrements à leur destinataire »[2]. Il n'en reste pas moins que « l'organisation d'un contrôle éventuel des disques phonographiques en langue arabe » est remis à l'étude et que faute de pouvoir neutraliser l'activité des frères Baïda dans l'immédiat, le gouvernement général va s'engager dans une surveillance acharnée de leurs activités en Algérie.

c. Les frères Baïda en Algérie.

La maison Baïdaphone a été créée par les frères Baïda, Pierre, Michel et Gabriel, avant la guerre de 1914 et établie au n° 55 de la Mittlestrasse à Berlin. La maison compte quatre succursales à Beyrouth, au Caire, à Bagdad et à Berlin[3], couvrant ainsi largement le Machrek, tandis qu'elle bénéficie d'appuis en Afrique du Nord : le neveu, Théodore Khayat[4], installé à Casablanca et « l'ex-associé », Bechir R'Saissi, « commerçant de disques et de phonographes bien connu sur la place de Tunis »[5].

Les Baïda sont une famille chrétienne cosmopolite de Beyrouth : éduqués à l'université française[6], entretenant de forts liens avec l'Égypte dont ils bénéficient peut-être de la nationalité[7], les frères Baïda sont réputés « germanophiles » – Michel est d'ailleurs marié à une

[1] Note du directeur des Affaires indigènes en date du 17 novembre 1933, adressée au directeur de la Sécurité générale en réponse à une note du 11 novembre 1933. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[2] Lettre du Gouverneur général de l'Algérie adressée au préfet de Constantine en date du 20 janvier 1934. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[3] Seconde note de renseignement au sujet du « Dr. Baïda Pierre », arrivée à la Direction des Affaires indigènes le 17 juin 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[4] Première note de renseignement au sujet du « Dr. Baïda Pierre », arrivée à la Direction des Affaires indigènes le 17 juin 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[5] Note de renseignement au sujet du « nommé Baida Michel », arrivée à la Direction des Affaires indigènes le 17 juin 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[6] Note intitulée « Baïda (frères) », remise au commandant Courtès par la Direction des Affaires indigènes du Maroc en juin 1935 (mention écrite au crayon à papier au bas de la note). ANOM [15H/32]
[7] Note de renseignement manuscrite en date du 3 avril 1935 au sujet de Gabriel Baïda, adressée à la Direction des affaires indigènes. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

Allemande, Hilda Kasper[1]. Une note de 1936 les dit même « très nettement au service des intérêts allemands» [2].

Les connexions germano-orientales des frères Baïda inquiètent le Gouvernement général dont une série de notes, en 1935, retrace l'ensemble des faits et gestes des frères libanais dans les départements algériens[3,4]. Ces notes sont frappantes en ce qu'elles semblent donner beaucoup de crédit au potentiel subversif des Baïda, exprimant une méfiance exagérée à l'égard des élites indigènes d'Algérie jugées particulièrement sensibles à la « propagande nationaliste » contenue dans les disques Baïdaphone. Ainsi un informateur suivant Garbiel Baïda en mars 1935 écrit-il :

> 28 mars 1938
>
> Le nommé Baïda, Égyptien d'origine syrienne, fixé à Berlin, éditeur des disques « Baïdaphone » (notamment des chants tirés du film Égyptien « La Rose blanche ») se rend périodiquement en Algérie. Il se trouve actuellement dans l'intérieur avec sa maîtresse, une allemande [le lecteur a souligné le mot au crayon à papier], et son neveu, le nommé Khaïat (le fils de sa sœur), concessionnaire de la maison Baïdaphone à Casablanca.
>
> Les trois ont été reçus il y a dix à quinze jours chez Bendjelloul à Constantine. Baïda lui a offert une collection de disques édités par sa maison.
>
> Le concessionnaire de Baïdaphone à Alger est « Algeriaphone », 3 rue Henri Martin.[5]
>
> 3 avril 1938 (suite renseignement 28 mars)

---

[1] Dépêche du directeur de la Sécurité générale de l'Algérie du 8 janvier 1936 adressée aux préfets des départements d'Alger, d'Oran et de Constantine, au sujet du Docteur Baïda Michel. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[2] Note intitulée « Baïda (frères) », remise au commandant Courtès par la Direction des Affaires indigènes du Maroc en juin 1935 (mention écrite au crayon à papier au bas de la note). ANOM [15H/32]

[3] Notes de renseignement au sujet du « Dr. Baïda Pierre » et note au sujet du « nommé Baïda Pierre », arrivées à la Direction des Affaires indigènes le 17 juin 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[4] Note intitulée « Baïda (frères) », remise au commandant Courtès par la Direction des Affaires indigènes du Maroc en juin 1935 (mention écrite au crayon à papier au bas de la note). ANOM [15H/32]

[5] Renseignements manuscrits en date du 28 mars 1935 au sujet de Gabriel Baïda, joints à une note du sous-directeur des Affaires indigènes adressée à la Direction de la Sécurité générale de l'Algérie le 5 avril 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

Michel (ou Garbiel) Baïda est rentré à Alger avec sa maîtresse […]

Il avait tout d'abord manifesté l'intention d'assister le 5 avril à la représentation donnée à l'opéra par la troupe égyptienne avec laquelle il s'est d'ailleurs rencontré à Tunis et Constantine.

Se ravisant, il est parti ce matin pour Oran en auto, toujours accompagné de sa maîtresse. Ils s'y embarquent demain à destination de Paris. Ils doivent, du reste, revenir en Algérie dans quelques temps.

Le neveu de Baïda, Khaïat, est rentré à Casablanca.

L'informateur ajoute :

Toufik Madani est en rapport avec la troupe égyptienne qui effectue actuellement une tournée en Afrique du Nord. Il l'a reçue dès son arrivée et s'est chargé des démarches auprès de M. Audisio [directeur de l'opéra] pour avoir la salle de l'opéra vendredi.

La création d'un parti à tendance nationaliste se confirme. Celui-ci aurait à sa tête un Uléma de Tlemcen, le cheikh El Bachir El Barhimi dont l'autorité morale et la popularité seraient sur le point de dépasser celles de Benbadis Abdelhamid.[1]

Il est remarquable que l'auteur de la note vienne à dresser une connexion entre un producteur libanais de mœurs manifestement libérales et les chefs de file des réformistes wahhabites, qui appartiendraient à une sorte de conspiration nationaliste à laquelle, d'ailleurs, participerait le Dr. Bendjelloul. Dans ce que l'on pourrait qualifier d'une certaine forme de paranoïa, les autorités françaises en Algérie semblent prendre très au sérieux le potentiel subversif des Baïda en Algérie.

Le retour de Gabriel Baïda à Alger en décembre 1935 donne lieu à une dernière note de renseignement[1], avant que la Direction de la Sécurité générale ne décide de renforcer les mesures

[1] Renseignements manuscrits en date du 3 avril 1935 au sujet de Gabriel Baïda, joints à une note du sous-directeur des Affaires indigènes adressée à la Direction de la Sécurité générale de l'Algérie le 5 avril 1935. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

de surveillance. Dans une dépêche adressée aux préfets des départements d'Algérie le 8 janvier 1936, le directeur de la Sécurité générale écrit :

> M. le Résident Général de France à Tunis m'informe que le docteur Michel Baïda […] a été invité à quitter le territoire de la Régence et s'est rendu le 14 décembre 1935 à Bône, d'où il devait gagner Alger.
>
> L'intéressé qui se déplace fréquemment en Allemagne où il a résidé pendant trente ans, entretenait à Tunis, avec des allemands suspects et certains nationalistes tunisiens, des relations suivies qui pouvaient être considéré comme un commencement de preuve d'une activité anti-française.
>
> J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien, dans le cas où il se rendrait dans vos départements, faire exercer une surveillance et m'en faire connaître le résultat.[2]

L'instruction est suivie puisqu'en réponse à cette dépêche le préfet de Constantine assure que « le dit Baïda fait l'objet de rapports spéciaux » et qu'il a d'ailleurs été signalé en compagnie du docteur Bendjelloul de nouveau[3]. Puis, suivant le fil de cette affaire, Louis Milliot directeur des Affaires indigènes s'avise de proposer une formation aux fonctionnaires de son service afin, semble-t-il, de rendre plus efficace les efforts de surveillance. Il sollicite Robert Montagne, arabisant et enseignant de sociologie à l'université d'Alger, qui le met en relation avec le Bachagha Smeti[4]. Ce dernier fera une causerie en avril 1937 au sujet du « disque arabe ». Au cours de cette causerie, les Baïda sont particulièrement visés, selon la même rhétorique qui constitue le fil directeur des échanges administratifs que nous avons étudiés. À propos de la « propagande par le disque, en faveur des idées nationalistes et pan-arabistes, d'importation orientale », le Bachagha Smati interpelle son auditoire :

---

[1] Note de renseignement manuscrite en date du 26 décembre 1935 au sujet de Gabriel Baïda, adressée à la Direction des Affaires indigènes. ANOM [15H/32]

[2] Dépêche du directeur de la Sécurité générale de l'Algérie du 8 janvier 1936 adressée aux préfets des départements d'Alger, d'Oran et de Constantine, au sujet du Docteur Baïda Michel. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[3] Note de la section des Affaires indigènes et de la Police générale de la préfecture de Constantine du 1er février 1936, adressée au Gouverneur général (Direction des Affaires indigènes). ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

[4] Santucci, Robert, « Robert Montagne (1893-1954) : un sociologue au déclin de l'Empire », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, vol. 80, n°300, 1993, pp.443-455, p. 449

Qui donc alimente cette propagande ? Comment a-t-elle pu s'exercer en Afrique du Nord ?

Sur le premier point, voici en bref la réponse : par le jeu des trusts internationaux, la plus grande partie de l'industrie du moins européenne du disque, se trouve aux mains des Allemands[1] […].

Et puis les hommes d'affaire sont ce qu'ils sont, et ce n'est pas la nature de la marchandise qui les intéresse mais le profit qu'elle laisse.

Enfin, le rôle de certains personnages internationaux – en tête desquels vient le Dr. Georges Baïda[2], ce Libanais dont je vous ai parlé au début de cette causerie – n'est même plus suspect aux yeux de ceux qui se sont intéressé à la question, tant il apparaît avec clarté comme celui d'un agent à la solde de Berlin.

Fixé en Allemagne depuis une trentaine d'années, notoirement en relation avec les dirigeants successifs de la politique extérieure du Reich, depuis Streseman jusqu'à Goebbels, le Dr. Baïda est un oriental remarquablement intelligent, possédant une culture arabe de premier ordre et une connaissance approfondie de l'Afrique du Nord et du Proche-Orient, qu'il parcourt sans cesse depuis des années, sous couvert de créer des débouchés à ses industries du disque et du film arabes.

Dans son sillage évoluent de nombreux individus de toutes origines et de toutes conditions, qui sont tour à tour ses agents de renseignements et de propagande et ses commis-voyageurs, pour la vente de disques introduits sous la marque « Baïdaphon », quand ils ne visent pas nommément la France, ou sous des marques différentes, quand ils sont trop compromettants.

L'appât du gain, son entregent, sa façon de traiter les artistes qui vont chez lui à Berlin, lui amène sans cesse de nouveaux éléments parmi les artistes locaux qu'il dresse à cette propagande, avec un art tout particulier du dosage approprié au tempérament de chacun et aux circonstances. C'est ainsi que des chansonniers ou des interprètes de valeur – tels que Bechir Fehmi ou Mahieddine [Bachtarzi] – subissent déjà son influence, et que le fameux comique Ksentini ne tardera pas à les rejoindre.[3]

---

[1] Ludovic Tournès remarque que les pays en tête de la production phonographique, au tournant des années 1930, sont la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France. L'Allemagne, cependant, avec 30 millions de disques produits en 1929, devance largement la France (10 millions). Ludovic Tournès, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2008, p. 53

[2] De quel frère le Bachaga parle-t-il ? Georges n'est pas un prénom que nous avons rencontré dans le fil des échanges au Gouvernement général autour de la question Baïdaphone. Il s'agirait probablement de Michel Baïda à en juger la « trentaine » d'année qu'il aurait passé en Allemagne.

[3] « Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes. ANOM [15H/32], le document porte la cote supplémentaire 15H99. pp. 11-11

La causerie est accompagnée d'auditions de disques et d'un commentaire des textes en langue arabe destinés à informer l'auditoire « des aspects généralement insoupçonnés du public européen » d'une « propagande [qui] fait appel, avec un art consommé des nuances, à toute la gamme des sentiments susceptibles de vibrer au cœur des populations »[1] : Smati cherche ainsi à décomposer les métaphores qui sont employé pour transmettre en toute innocence un message nationaliste. L'objectif : renforcer la capacité de surveillance de l'administration du Gouvernement général.

d. L'instauration du visa

En effet, si les disques des frères Baïda, dont le Gouvernement général aux aguets juge le contenue subversif, circulent toujours, cela n'est plus faute de capacité répressive. Depuis les décrets du 23 octobre 1934 et du 21 février 1936, les pouvoirs du Gouvernement général ont été largement accrus, y compris dans le champ des interdictions administratives, car à partir des émeutes de Constantine s'ouvre ce que Charles-Robert Ageron a appelé « l'heure du gendarme »[2]. Les attributions du gouverneur général étaient fixées par le décret du 23 août 1898 qui, dans l'article 5, concentrait sous son autorité « tous les services civils de l'Algérie », à l'exception notable de la Justice, des Cultes, de l'Instruction publique et des services de la trésorerie et des douanes[3]. Cependant, en 1934, le ministère de l'Intérieur invite le Président du conseil à renforcer ces attributions au titre que « les récents événements de Constantine, la propagande mené dans certains milieux rendent nécessaire et urgente la centralisation entre les mains du gouverneur général de tous les moyens d'autorité et des pouvoirs d'administration indispensables à l'unité de vues qui s'impose »[4]. L'article 4 du décret du 23 octobre 1934 dispose alors que « [t]ous les services civils de l'Algérie sont placés sous la direction du

[1] Ibid.. p. 7
[2] Charles Robert Ageron, « Une émeute antijuive à Constantine (août 1934) », in Charles-Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005, pp. 227-244, p. 244
[3] *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur*, année 61, n°9, août 1898, p. 302
[4] Rapport du Ministre de l'Intérieur au Président de la République au sujet des attributions du gouverneur général de l'Algérie, 23 octobre 1934. *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur*, année 98, n°10, octobre 1934, p. 362

gouvernement général à l'exception des services non musulmans de la justice et de l'instruction publique, qui demeure sous l'autorité des ministres compétents », et attache ainsi le service des douanes à l'administration gubernatoriale. Ces attributions sont encore renforcées par le décret du 21 février 1936, qui dispose que « [t]ous les services civils de l'Algérie sont placés sous la haute autorité du gouverneur général. Les services de l'administration de la justice et de l'éducation nationale restent soumis aux prescriptions légales fixant les conditions de leur fonctionnement et au statut organique de leur personnel »[1,2]. En d'autres termes, le gouvernement général a autorité sur le tribunal, l'institution compétente depuis 1881 pour juger de la conformité d'un article de librairie ou d'un disque de phonographe aux « bonnes mœurs » et à « l'ordre public » et, le cas échéant, d'en suspendre la diffusion et de punir les contrevenants. Cependant, sans système équivalent au visa d'exploitation appliqué dans le champ cinématographique, l'efficacité de la censure dépend entièrement des ressources que le gouvernement général est en mesure d'affecter au contrôle des entrées de disques phonographiques en Algérie. Or, comme le souligne le Bachagha Smati, les distributeurs s'ingénient à trouver des techniques pour faire entrer ces disques clandestinement :

> Cette surveillance s'exerce aujourd'hui par l'intermédiaire des Commissariat des ports. Or ces services n'ont ni le temps, ni le personnel possédant les connaissances suffisantes pour remplir leur mission et, dans ces conditions, la fraude devient avec eux, un art facile.
>
> Deux exemples, entre autres : au milieu de cents disques de tel chant de Mohammed Abdel Wahab, on en glisse dix d'un chant subversif d'un autre artiste, revêtus de la même étiquette. Ou encore, on fait passer comme échantillons sans étiquettes, dix disques sur lesquels on apposera les titres à la main, en magasin.
>
> Et puis, il faut compter encore avec les navigateurs et chauffeurs yéménis, les prétendus voyageurs qui reviennent de Tunis, et les mille moyens qu'emploie la contrebande, car les disques introduits de cette façon ont une vente assurée à des prix qui ont atteint parfois jusqu'à 250 et même 300 francs.[3]

---

[1] *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur*, année 98, n°10, octobre 1934, p. 364
[2] *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur*, année 100, n°2, février 1936, p. 66
[3] « Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes, p. 11. ANOM [15H/32], le document porte la cote supplémentaire 15H99.

En effet, le pouvoir d'interdiction et de répression du gouvernement général, bien qu'accru semble insuffisant en raison des volumes de disques mis sur le marché. Le 4 décembre 1937, constatant ces limites qui tiennent d'une surveillance ne pouvant s'exercer qu'a posteriori, Louis Milliot, directeur des Affaires indigènes, sollicite de la part du Gouverneur une législation permettant un filtrage en amont, à l'image du système des visas d'exploitation en vigueur dans l'industrie du film cinématographique :

> Comme le sait Monsieur le Directeur de la Sécurité générale, la Commission algérienne de Contrôle des films cinématographiques a, dans sa séance du 28 octobre 1937, accordé son visa au film égyptien « Nachid El Amel » (Chanson d'espoir), sous réserve que le passage où la vedette Oum-Kalsoum chante « L'Hymne de l'Université », dont ci-joint une traduction, serait censuré, en raison de ses tendances nationalistes.
>
> Or, il m'a été signalé qu'avant même que ce film ait été projeté en public, différentes maisons d'Alger en vendaient des extraits, enregistrés sur disques de la marque « Odéon » – extraits au nombre desquels se trouvait l'hymne de l'Université.
>
> Cet hymne aurait même été diffusé dans différents cafés maures de la ville, dont celui qui se trouve à l'angle de la rue Randon et de la rue des Gétules.
>
> […]
>
> Il semble, dans ces conditions, indiqué d'envisager sans plus tarder l'organisation d'une contrôle des disques en langues étrangères en Algérie.
>
> Je serais, dans ces conditions, obligé à Monsieur Guilhermet de bien vouloir examiner la possibilité de provoquer, en accord avec mes services, la signature d'un décret répondant à ces fins.
>
> J'ajoute qu'il y aurait intérêt, en raison des circonstances actuelles, à faire prendre ce texte le plus rapidement possible.[1]

De quelles « circonstance actuelles » s'agit-il ? Dans la mesure où Milliot évoque le cas d'un disque Odéon, d'origine Allemande, il semble faire référence à ce que décrivait le

[1] Note du Directeur des Affaires indigènes du 4 décembre 1937 adressée au Directeur de la Sécurité générale, au sujet du « contrôle des disques de gramophone de langue étrangère ». ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

Bachagha Smati, c'est-à-dire la rencontre entre une « propagande antifrançaise […] d'importation orientale » et la « politique extérieur du Reich »[1]. Etant donné le contrôle accru que le IIIe Reich exerce sur l'industrie phonographique à travers la *Reichskulturkammer*, y compris sur les compagnies détenues par des holdings internationaux[2] – c'est le cas de l'Odeon de Carl Landström détenu par le Britannique EMI – les craintes des Affaires indigènes ne tiennent pas de la seule paranoïa. D'autant que le contexte international est sensiblement plus tendu depuis la guerre civile espagnole et l'occupation militaire de la Rhénanie. À titre d'illustration, la veille de la note que Milliot adresse à la Sécurité générale, l'*Écho d'Alger* annonçait en première page que « [l]e Reich aurait réclamé le retour du Togo et du Cameroun et l'institution d'un mandat sur le Congo belge et l'Angola », évoquant les « Ambitions coloniales » de l'Allemagne nazie[3].

Il semble que la note de Milliot ait finalement achevé de convaincre le Gouverneur général, Georges Le Beau. Entre décembre 1937 et janvier 1938, le cabinet du gouverneur, fort des décrets du 23 octobre 1934 et du 21 février 1936, rédige un projet d'arrêté « tendant à soumettre à un contrôle spécial l'entrée et l'édition, en Algérie, des disques phonographiques »[4]. La discussion avec la Direction des Affaires indigènes porte sur les termes : Milliot suggère de substituer la formule « en langue autre que le français » à l'expression initiale, « en langue étrangère »[5] ; une manière pour le directeur des Affaires indigènes de rappeler que la question ne se limite pas à un bras de fer entre puissances, mais est avant tout lié à un problème de politique indigène. Le 14 février, le gouvernement général publie l'arrêté qui dispose, dans son premier article, que « [l]'entrée et l'édition en Algérie des disques phonographiques impressionnés en langue autre qu'en langue française sont dorénavant subordonnés à l'autorisation du Gouverneur Général de l'Algérie »[6]. La commission en charge de donner son avis est largement dominée par

[1] « Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes p. 4. ANOM [15H/32], le document porte la cote supplémentaire 15H99.
[2] Erik Levi, , *Music in the Third Reich*, New-York, Palgrave Macmillan, 1994, p. 141
[3] « Le Reich aurait réclamé le retour du Togo et du Cameroun et l'institution d'un mandat sur le Congo belge et l'Angola », *L'Écho d'Alger*, année 26, n°9980, 2 décembre 1937, pp. 1 et 3
[4] Note du directeur des Affaires indigènes du 8 février 1938, adressée au directeur du Cabinet du gouverneur général de l'Algérie, ayant pour objet « la surveillance politique des indigènes : disques phonographiques ». ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[5] *Ibid.*
[6] Coupure de presse de la Dépêche de l'Est du 25 février 1938, conservée à la Direction des affaires indigènes. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

les services de la Sécurité générale et des Affaires indigènes qui voient siéger trois de leur fonctionnaires à une table de six, comprenant par ailleurs le Procureur général près la Cour d'appel d'Alger, le Recteur d'Académie et un représentant du Gouverneur général. L'introduction ou l'édition d'un disque phonographique dans une langue autre que le français est ainsi soumise à l'obtention d'un visa, selon un système semblable à l'industrie cinématographique.

e. À la poursuite des disques Zuppiger

S'il s'agit de l'aboutissement d'un projet envisagé de longue date, cet arrêté ne pouvait pas être un pas décisif. Alors même que le Gouvernement général prépare cette nouvelle réglementation, en décembre 1937, éclate une affaire de disques faussement étiquetés. Le procédé, décrit par le Bachagha Smati, consiste à coller sur le disque une étiquette qui comporte un titre d'œuvre et un nom de d'artiste différents du contenu véritable de l'enregistrement. La supercherie ne peut être décelée que par l'écoute du disque ou par l'observation minutieuse du numéro de matrice gravé dans la cire : si l'on considère que dix disques de cette sorte peuvent être glissés dans une caisse de deux-cents disques correctement référencés, on prend la mesure de la facilité qu'il y a à faire entrer sur le territoire algérien des enregistrements ne bénéficiant pas du visa gubernatorial. L'affaire qui est portée aux Affaire indigènes en décembre 1937 concerne des disques émis par la compagnie R'Saissi, qui représente les Baïda à Tunis. Par un rapport du 29 décembre 1937, la Sûreté départementale d'Alger alerte le Centre d'information sur l'existence de ces enregistrements subversifs :

> J'ai l'honneur de vous faire connaître que la maison « Algériaphone », située rue Henri Martin, met actuellement en vente un disque édité par B. R'Saissi et portant sur une face l'indication en français « Piano solo 65075A » et sur l'autre face « Piano solo 65075B ». Or, ce disque n'a pas enregistré un morceau de piano mais un chant arabe dont je vous transmets, ci-joint, la traduction.

> D'après les renseignements que j'ai pu recueillir, il résulte que la Maison « Algériaphone » détient une quarantaine de disques semblables. Elle est approvisionnée par un grossiste d'Alger, Suisse-allemand, nommé Zupiger et demeurant à Alger, 19 rue Mogador.
>
> […] Je crois devoir ajouter que Zupiger s'est vu confier en février 1936, la représentation générale des films et disques édités par M. Baïda.[1]

Le Centre d'informations et d'études a identifié l'enregistrement dissimulé : il s'agit d'une chanson de Mohammed El Kourd. Si l'on en croit le Commissariat spécial de Bône, d'où est originaire le chanteur, celui-ci évoluerait dans un milieu de « nationalistes ardents, en même temps sympathisants communistes »[2]. En tout état de cause, il est l'artiste algérien phare de la maison Baïdaphone, chez qui il enregistre plus de trente titres entre 1934 et 1937[3]. Dans la chanson passée en fraude, El Kourd appelle les musulmans à s'unir, « pour que nous chassions et fassions revivre la religion », déclame-t-il, car, « c'en est trop pour nous de cette tyrannie, sous le régime de l'injustice et de l'indigénat »[4]. Or, quand la préfecture a vent de l'existence de cet enregistrement, Zuppiger aurait déjà écoulé son stock de 40 disques[5]. Le lendemain, un second disque est signalé, contenant la chanson *Akbi Biladi*, « Pleure, ô mon pays », par Mohamed El Mahdi. Édité par R'Saissi, l'étiquette ne porte pas la mention du chanteur et est plus souvent intitulée *Nekbi Ouahdi*, « Je pleure seul »[6]. Débutant comme une plainte du migrant loin de son pays, la chanson prend progressivement un ton plus « subversif », puisque Mahdi y déclame « nous supprimerons l'indigénat », et plus loin enjoint ses coreligionnaires à ne « [pas faire] de distinction entre les Musulmans, [s'ils veulent] que Dieu [leur] donne la Victoire sur le tyran »[7].

---

[1] Rapport de la Sureté départementale d'Alger du 29 décembre 1937 (n°8947), adressée au Centre d'informations et d'études d'Alger. Copie transmise au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[2] Rapport de la Sûreté départementale de Constantine (Commissariat spécial de Bône) du 29 octobre 1936 (n°585), adressée à la Direction des Affaires indigènes. ANOM [15H/32]
[3] A. et M.-E., 1993, *op. cit*., p. 314
[4] Rapport de la Sureté départementale d'Alger du 29 décembre 1937 (n°8947), adressée au Centre d'informations et d'études d'Alger. Copie transmise au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[5] Rapport de la Sureté départementale d'Alger du 29 décembre 1937 (n°8947), adressée au Centre d'informations et d'études d'Alger. Copie transmise au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[6] Rapport de la Police d'État d'Alger du 30 décembre 1937, adressée au Centre d'informations et d'études d'Alger. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[7] *Ibid.*

La diffusion de ces deux disques se révèle être d'une ampleur inattendue. Le 26 mai 1938, ils sont repérés dans un café maure de Constantine :

> Hier soir, vers 23 heures, deux de mes inspecteurs indigènes, effectuant une tournée de surveillance en ville, ont surpris un cafetier maure occupé à faire jouer deux disques de propagande nationaliste.
>
> Les consommateurs reprenaient en chœur les refrains. Mes agents ont saisi immédiatement ces disques.
>
> […]
>
> Le cafetier interrogé, m'a déclaré avoir acheté ces disques, à la maison Colin, il y a quinze jours. Ses dires ont été reconnus exacts[1].

D'autant plus préoccupant pour les autorités, est le fait que « [p]lusieurs disques du même genre, ont été vendus par la même maison à des cafetiers maures d'Aïn-Beïda, Guelma, Betna, etc…, etc… »[2]. De plus, le 5 juin, *Akbi Baladi* est saisi sous une autre étiquette, intitulée *Irjaa ou Toub,* « Reviens et amende toi »[3]. Il apparaîtrait, enfin, que la maison Colin aurait reçu 200 disques de la part de Zuppiger, beaucoup plus, donc, que les 40 disques qui avait été signalés chez Zuppiger en décembre 1937[4].

Le Gouvernement général n'a d'autre choix que d'enjoindre les préfectures des trois départements à procéder à la traque de ces enregistrements[5]. C'est ainsi que les cafés maures de la Veuve Boukari et de la Veuve Bedai Rameche, à Philippeville, sont fermés en juin 1938[6]. C'est le cas également des cafés d'Abdellah Ben Mostefa et de la Veuve Hassen Chaouch, à

---

[1] Rapport de la Police spéciale départementale de Constantine du 26 mai 1938 transmis au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[2] *Ibid.*
[3] Rapport de la Police spéciale départementale de Constantine du 8 septembre 1938 (n°2985) transmis au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[4] Rapport de la Police spéciale départementale de Constantine du 8 septembre 1938 (n°2985) transmis au Gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[5] Dépêche du Cabinet du Préfet de Constantine du 1er septembre 1948 (n°1.517 A.I./R.), adressée au Gouverneur général de l'Algérie (Direction de la Sécurité générale). ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[6] *Ibid.*

Bône, en août[1]. La tâche se complique quand, le 16 septembre 1938, le Gouvernement général apprend que 200 exemplaires de ces disques ont été envoyés à Ghardaïa[2]. Effectivement, le sous-chef du service des Affaires indigènes et du personnel militaire, dans une note au sujet de la « recherche de disques tendancieux », signale au chef du Centre d'informations et d'études que des exemplaires ont été saisis chez des marchands de Laghouat et de Berrian, ainsi que chez une prostituée de Ghardaïa[3]. La diffusion de ces disques a été si large, qu'un an après encore, la police en signale des exemplaires, comme celui saisi dans un hôtel de Blida en décembre 1938[4].

f. Les causes de l'abandon de la censure.

Nous avons cherché à suivre le détail de cette chasse au « disque subversif », car elle nous informe sur la difficulté que constitue le contrôle de la circulation du disque phonographique, quand bien même existerait un système de visa à l'édition et à l'entrée. Face au trucage des étiquettes, pratiqué parmi de nombreux autres modes de fraude et de contrebande[5], la tâche de contrôle continue de relever de la surveillance de proximité, disquaire par disquaire et café maure par café maure.

En définitive, au cœur de l'affaire Zuppiger, le 25 mars 1938, le gouvernement général décide de surseoir à l'application de l'arrêté du 14 février, établissant le contrôle par visa de l'édition et de l'introduction des disques de phonographe en Algérie[6]. Comment interpréter cette décision ? Le préfet de Constantine lui-même s'en étonne. Ce dernier qui, le 1er septembre 1938,

---

[1] *Ibid.*

[2] Renseignement de la Police spéciale départementale de Constantine du 16 septembre 1938 au sujet des « disques tendancieux », transmis au Gouvernement général (Centre d'informations et d'études). ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

[3] Note du Sous-chef du service des Affaires indigènes et du personnel militaire du 7 octobre 1938 (n°5658), adressée au Chef du Centre d'informations et d'études. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

[4] Rapport du Commissaire central de police de Blida du 31 décembre 1938, adressé au Préfet d'Alger et transmis au Gouvernement général le 4 janvier 1939. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

[5] « Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes. ANOM [15H/32], le document porte la cote supplémentaire 15H99. p. 4

[6] Coupure de la *Dépêche algérienne* du 25 mars 1938 conservé par la Direction des Affaires indigènes du gouvernement général. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

assure continuer « à faire exercer sur cette diffusion nocive par la voie du disque et qui s'adresse, en général, à une clientèle fruste et naïve, une surveillance très attentive », invite le Gouverneur général à remettre l'arrêté en application[1]. Mais à quoi bon ? Le gouvernement général et la justice civile ne peuvent même pas tenir Jean Zuppiger pour responsable, considérant qu'il n'était lui-même pas conscient du caractère frauduleux de sa marchandise :

> En 1938, [Jean Zuppiger] fut pris sur le fait de vente de quelques disques arabes nationalistes. Protesta vivement de sa bonne foi, exposant qu'il avait jusqu'alors négligé de faire traduire les disques qu'on lui envoyait à mettre en vente, mais qu'il le ferait désormais. Il apparut invraisemblable, étant donné son chiffre d'affaire très important, qu'il ait pu risquer sa situation en mettant en vente intentionnellement des disques subversifs.
>
> L'affaire fut classée et il n'a plus attiré l'attention depuis.[2]

Jean Zuppiger, représentant de la maison Baïdaphone, « bien connue pour avoir répandu dans tous les pays d'Islam des disques nationalistes », employant un Suisse, Paul Kosteli, « suspect de propagande nazie »[3], et un musulman « au nom de Bachir qui est, de longue date, en relation avec Tawfik El Madani »[4], en dépit de cette affaire et de toutes les craintes que le « disque subversif » suscite dans les services du gouvernement général, n'a finalement pas été inquiété. Il nous semble que la suspension de l'arrêté et le classement de l'affaire Zuppiger procèdent d'une même prise de conscience : le coût d'une censure efficace, qui consisterait à interdire l'emploi public du phonographe purement et simplement, viendrait à un coût social et politique excessif. À l'ouverture de la guerre, quand le gouvernement général envisage une telle mesure, le commandant militaire du Territoire de Ghardaïa le met ainsi en garde :

---

[1] Dépêche du Cabinet du Préfet de Constantine du 1er septembre 1948 (n°1.517 A.I./R.), adressée au Gouverneur général de l'Algérie (Direction de la Sécurité générale). ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

[2] Fiche de renseignement de la Police spéciale départementale, transmise au Centre d'informations et d'études de la préfecture d'Alger, en date du *16 novembre* 1939. Fiche conservées par la Direction des Affaires indigènes. ANOM [15H/32]

[3] *Ibid.*

[4] Fiche de renseignement au sujet de « la Maison Zuppiger à Alger » en date du 25 mars 1939, transmise à la Direction des Affaires indigènes et jointe à la fiche de renseignement de la Police spéciale départementale en date du 16 novembre 1939 citée plus haut. ANOM [15H/32]

> J'ai l'honneur d'accuser réception de votre circulaire […] du 13 octobre au sujet de l'interdiction des auditions sur la voie publique.
>
> Il ne m'avait pas échappé que la diffusion par hauts-parleurs des émissions de T.S.F. pourrait dans les circonstances actuelles présenter un danger certain pour l'opinion publique. C'est pourquoi j'avais cru devoir interdire cette diffusion, préalablement à vos instructions en ce qui concerne les cafés maures de Laghouat.
>
> Par contre il m'apparait que la même mesure, appliquée à la diffusion par hauts-parleurs des disques de phonographe, ne s'impose pas et serait même impolitique à la période actuelle du Ramadan.
>
> Les indigènes des centres du Territoire en effet, ont coutume de séjourner et de bavarder dans les cafés maures, entre la tombée de la nuit et 22 heures. Il sont particulièrement nombreux à cette époque, en raison de la douceur de la température et ils ne comprendraient pas qu'on les prive, pendant ces heures de délassement, des airs de musique et de chants qui leurs sont familiers.
>
> Personne d'ailleurs ne se plaint de ces auditions, qui ne provoquent, ou ne risquent de provoquer aucun incident. En effet, le contrôle des disques diffusés est facile à exercer.[1]

Cette dépêche postérieure d'un an à l'affaire Zuppiger, nous paraît présenter les raisons qui ont pu motiver la décision du gouvernement général d'abandonner le contrôle du disque de phonographe par visa : d'une part, la censure doit être l'exception, étant potentiellement impopulaire, d'autre part, seule une surveillance quotidienne de proximité serait vraiment efficace, et, enfin, le vrai danger vient maintenant d'un mode de diffusion autrement plus difficile à endiguer : l'onde radiophonique.

2. De la censure à la contre-propagande dans la « guerre des ondes ».

Les dangers de la propagande radiophonique des puissances rivales avait semblé s'atténuer au début de l'année 1937. L'Italie, qui possède un émetteur puissant à Bari[1], irrigue le

[1] Dépêche du Chef de bataillon Brot, commandant militaire du Territoire de Ghardaïa, du 21 octobre 1939, adressée au gouverneur général de l'Algérie (Direction des Affaire indigènes), au sujet des interdictions des auditions sur la voie publique. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

monde arabophone d'un programme quotidien, qui « comporte, à 18h30 : une demi-heure de musique orientale et un journal parlé. Le Vendredi est donnée une conférence de propagande »[2]. Si l'on en croit ce rapport du 1er juillet 1937, la propagande italienne n'est plus à craindre : en effet, « [a]ntérieurement aux accords de Rome de 1935, la propagande avait un caractère pro-italien et souvent anti-français. Depuis les accords l'agressivité à l'égard de la politique de la France s'est très atténuée » [3]. Plus inquiétante, en revanche, est la propagande menée par le poste espagnol de Séville-Tétouan, « pro-nationaliste et parfois anti-française » [4]. Le rapport tient cependant à relativiser le danger que constitue la propagande espagnole :

> Les émissions italiennes et espagnoles, seules, peuvent être reçues assez aisément, en Algérie, par des postes à 5 lampes.
>
> Dans la réalité, il semble que la plupart des détenteurs d'appareils ignorent les postes étrangers et prennent, de préférence, Radio-Alger, dont le programme leur est plus accessible (folklore local et arabe vulgaire). Il est à remarquer, en effet, que les journaux indigènes font d'avantage état des émissions radios d'Alger que de celles des postes de l'étranger. [5]

En tout état de cause, il met en garde contre les limites que présente les technologies de brouillage :

> Les émissions étrangères ne sont pas, actuellement, officiellement contrôlées en Algérie.
>
> Un essai de contrôle et de brouillage a cependant été tenté en février-mars 1937 en ce qui concerne les émissions de Séville.
>
> L'action d'un poste de brouillage établi à Oran s'est révélé efficace dans le département, mais inefficace dans les régions voisines, Maroc et département d'Alger. Ce brouillage a provoqué, en outre, de véhémentes protestations de la part des usagers de la T.S.F. de la région d'Oran privés

---

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes en Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 [destinataire indiqué au crayon à papier], p. 2. ANOM [15H/32]
[2] Note au sujet des « émissions radiophoniques » du 1er juillet 1937. Une inscription au stylo semble indiquer qu'il pourrait s'agir d'une réponse à une demande de la Police d'Etat d'Alger. ANOM [15H/32]
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

de l'audition, non seulement de Séville, mais aussi de nombreux postes du bassin méditerranéens occidental. [1]

En conclusion de ce rapport globalement rassurant, les rédacteurs invitent les autorités radiophoniques d'Afrique du Nord à adopter une politique combinant le « plan défensif » surveillance et brouillage, et le « plan offensif », l'organisation d'une propagande radio.

Aussi, quand s'ouvre l'automne 1937, les Affaires indigènes ont entre leurs mains des rapports qui, s'ils attirent l'attention sur l'importance de la radiophonie, n'y relèvent pas pour autant des dangers conséquents en matière de « propagande anti-française ». De fait, entre le programme de formation animé par le Bachagha Smati et la surveillance des frères Baïda, l'attention de la Sécurité générale et des Affaires indigène en matière de propagande phonographique semble focalisée sur le disque.

a. Le rôle de la musique indigène d'Algérie dans une politique de contre-propagande

Cette accalmie dans le monde des ondes est de courte durée, puisque dès l'hiver 1937, alors que le gouvernement général élabore son système de visa pour le disque, le contexte radiophonique change. Le Gouvernement général de l'Algérie reçoit, en décembre 1937, la copie d'un échange entre le Résident général français à Tunis et le ministre des Affaires étrangères, dans lequel il est question de la construction, par Londres, de son propre programme en langue arabe devant être diffusé par le poste de Daventry[2]. Il s'agit, dit-il de contrebalancer la propagande italienne qui exploite la politique britannique en Palestine à des fins d'agitation nationaliste. Cette première évolution dans le paysage radiophonique en langue arabe est suivie d'un rapport, en février 1938, dans lequel il apparaît clairement que le renforcement de la propagande italienne est générale et heurte aussi les intérêts français :

[1] *Ibid.*
[2] Dépêche du Résident français à Tunis du 14 décembre 1937, adressée au Ministre des Affaires étrangères. Copie conservée par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

> Les postes italiens affectés aux « émissions spéciales » (*transmissioni speciali*) se sont distingués, depuis le début du second semestre 1937, par le gros effort tenté en matière de politique musulmane.
>
> Cette action, faisant suite au voyage théâtral du Duce en Tripolitaine, se conjugue avec celle menée, sur d'autres plans, en pays arabes, par les différentes organisations de propagande existant dans la péninsule.
>
> Elle s'est distinguée par l'offensive dirigée d'abord contre la politique anglaise en pays d'Islam et, depuis l'automne 1937, contre la politique musulmane de la France, et plus généralement, contre la France.
>
> La première de ces campagnes semble s'être calmée, comme chacun le sait, depuis les premiers jours de Janvier, à la suite de l'organisation effective d'émissions arabes au poste anglais de Daventry, et de l'accord tacite qui en résulta et qui fut conclu entre Lord Perth, ambassadeur d'Angleterre à Rome, et le Comte Ciano, ministre des Affaires étrangères d'Italie.
>
> Quant aux attaques dirigées contre la politique musulmane de la France, qui avaient cessé naguère, lors de la signature des accords de Rome, elles ont repris depuis l'automne 1937 avec une acrimonie sans cesse grandissante et, on doit le reconnaître, par mal d'habileté.
>
> […]
>
> Cette propagande semble avoir contribué dans une certaine mesure, au malaise sourd qui travaille actuellement les populations musulmanes de l'Afrique du Nord.[1]

Ce changement de contexte fait dire à Rebecca Scales que l'Algérie est le premier champ de bataille de la guerre des ondes[2]. La France prend généralement conscience de son retard sur l'Axe : c'est en 1938 que la modernisation du réseau émetteur est « activement développée »[3], ce à quoi le rapport fait écho, puisqu'il mentionne les efforts entrepris en métropole pour renforcer les émissions arabes de Radio-Colonial. Le 12 janvier 1938, le sous-secrétaire d'État aux Affaires étrangère, François de Tessan, présidant la Commission interministérielle de la radiodiffusion en langue arabe, avait annoncé vouloir porter les émissions en langue arabe à 30

[1] « Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938. Gouvernement général de l'Algérie [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], pp. 4-5. ANOM [15H/32]
[2] Scales, 2010, *op.cit.*, p. 414
[3] Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Hélène Eck, Charles Louis Foullon, « France », in, Hélène Eck, *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Armand Colin, 1985, p. 17

minutes : « [e]lle diffusera désormais des informations spécialement préparées pour les populations de langue arabe, de la musique orientale et des conférences »[1].

On notera la place que tient la « musique orientale » qui est une nouveauté dans l'émission en langue arabe de Radio-Colonial[2], et qui paraît donc tenir un rôle important dans le programme de contre-propagande proposé par Tessan. Il semble en quelque sorte attribuer à la musique un rôle d'adjuvant, destiné à porter plus efficacement le message de la France. À ce titre, les deux rapports successifs de Delahaye, remis au gouvernement général en février 1938, font état de la nécessité de travailler correctement la partie musicale des émissions en langue arabe de Radio-Alger. Ainsi, dans une note du 22 février, il préconise « la constitution d'une discothèque pour les besoins de cette station »[3]. Puis, dans sa note du 25 février il signale que Radio-Alger bénéficie déjà d'un auditoire conséquent au Maroc espagnole, grâce, en premier lieu, à « la partie musicale, faisant un large appel au folklore andalou [qui] serait très appréciée »[4]. Soigner la partie musicale est d'autant plus crucial, explique Delahaye, que la BBC, station alliée contre Radio-Bari – mais n'ayant visiblement pas les même exigences que les autorités algériennes –, diffuse de la musique « jugée tendancieuse en Algérie, comme par exemple *L'hymne au Drapeau*, extrait du film *Wedad* [film Égyptien], qui a été censuré en Algérie par la Commission locale de contrôle des films »[5].

Ainsi, quand le gouverneur général décide de suspendre le système des visas sur les disques de phonographe en langue autre que le français, la propagande est entrée dans une nouvelle ère, comprenant en particulier la propagande par la musique. Dans le cadre de la « guerre des ondes » et de la course à l'armement radiophonique qu'elle entraîne, deux constats s'imposent : présentes en tout lieu et à tout instant, les ondes qui portent un contenu musical possiblement subversif, causent l'obsolescence, ou du moins réduisent la priorité, de la lutte

---

[1] Procès-verbal de la Commission interministérielle de la radiodiffusion en langue arabe du 12 janvier 1938, transmis au Gouvernement général de l'Algérie par le ministère de l'Intérieur le 24 janvier 1938. ANOM [15H/32]
[2] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 [destinataire indiqué au crayon à papier], p. 5. ANOM [15H/32]
[3] Note au sujet du « Programme d'utilisation d'une somme de 150 millions à allouer en 1938 par la Métropole à l'Algérie », remis par M. Delahaye le 22 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier]. ANOM [15H/32]
[4] Note au sujet de « la radiodiffusion et les population indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], p. 11. ANOM [15H/32]
[5] *Ibid.*

contre le disque. D'autre part, la très grande difficulté que représente le blocage de la propagande par radiodiffusion, oblige les autorités françaises à adopter une position créative : faute de pouvoir censurer le contenu musical « hostile », elle doit en proposer un « meilleur », qui lui soit à la fois favorable et apprécié des auditeurs.

Le rapport de juin 1937, signalait qu'une station voulant organiser un programme artistique à destination des pays arabophones serait confrontée à une double difficulté : le manque d'artistes localement disponibles, conjugué au risque que constitue le recours aux disques de phonographe :

> [D]u fait que le chant arabe enregistré est à l'heure actuelle très souvent utilisé dans le but de propagande anti-française (disques édités en Allemagne) ou encore pour lutter contre l'influence de l'Occident jugée néfaste par certains orientaux (disques édités dans le Proche-Orient).[1]

Les risques et limites posés à « l'œuvre française » par le paysage phonographique avait été soulignés par Maxime de Roquemaure, fondateur du journal *Majellat El Maghreb* (« enjeux du Maghreb »), qui avait alors invité l'administration algérienne à endosser le rôle de producteur phonographique, plutôt que de censeur. Dans une série de deux notes rédigées à la demande de la Présidence du Conseil, transmise au Gouvernement général de l'Algérie et devant servir à préparer la session 1936 du Haut comité méditerranéen, Roquemaure avait écrit :

> Le dynamisme du film et du disque, sous le rapport de la propagande et de l'éducation des masses, n'est plus à démontrer. Ce dynamisme doit être utilisé pour parfaire l'éducation des indigènes ne pays d'Islam, administrés ou protégés par la France, notamment dans le sens d'une collaboration de plus en plus étroite et sincère entre les adeptes du Coran et la France.
>
> Il doit aussi contribuer au rapprochement entre l'Islam et la France, dans tout le monde musulman, en donnant une large et vivante publicité de l'effort français en Afrique du Nord, dans les pays du Levant et même dans les pays noirs, de plus en plus imprégnés d'Islamisme.[1]

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 [destinataire indiqué au crayon à papier], p. 12. ANOM [15H/32]

Maxime de Roquemaure propose ainsi de fonder le « Studio-Islam » [2], qui « doit, tout en étant d'inspiration gouvernementale, avoir le caractère d'une entreprise privée indépendante » et qui devra surtout disposer « d'une organisation artistique et technique très avertie des choses de l'Islam, et des mœurs, coutumes et traditions locales »[3]. Il ne s'agit pas de réaliser des clips de propagande, mais l'entreprise « doit porter à l'origine son effort sur l'enregistrement et la diffusion des disques », car si la production de disques arabes et berbère est « abondante », « elle est généralement l'œuvre de techniciens allemands et nous est nettement hostile » [4]. Il s'agira donc d'éditer une collection exigeante de disques phonographique musicaux :

> Un choix judicieux des éléments lyriques indigènes peut permettre l'enregistrement de disques appelés à un très grand succès, à condition toutefois que ces disques soient de qualité, car la clientèle africaine du Nord et orientale a des exigences sous le rapport de la qualité beaucoup plus grande qu'on ne le croit généralement.[5]

Priorité sera donnée aux artistes maghrébins, ce qui amène Roquemaure à prendre la question du nationalisme à bras le corps :

> À l'époque trouble où nous vivons [1936], l'Orient est travaillé de toutes parts et de toutes façons par des influences extérieures rivales et des exigences intérieures violentes. Les passions sont excitées et les nationalismes exaltés. Chaque peuple, chaque portion de peuple veut proclamer son indépendance et affirmer son existence propre. Dans chacun de ces groupements, il existe une élite agissante désireuse de produire des films et des disques nationaux et provisoirement incapable de les réaliser sans une aide technique extérieure.
>
> Le besoin de filmer le génie propre à chaque peuple, et de l'exprimer par le disque se manifeste dans toutes les régions de l'Orient […].

---

[1] Note de Maxime de Roquemaure, adressée à Monsieur le Directeur des Affaires indigènes, le 26 mars 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[2] *Ibid.*
[3] Note de Maxime de Roquemaure, adressée à Monsieur le Directeur des Affaires indigènes, le 27 mars 1936, en complément de sa note du 26 mars 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

> Devant de telles éventualité, qui ne sont contrariées actuellement que par des rivalités de clans et d'intérêts, et par un manque de compétence tout-à-fait provisoire, il a semblé à un groupe français de techniciens compétents que notre pays est qualifié pour organiser la réalisation des films musulmans et l'édition des disques orientaux destinés à l'ensemble de l'Islam et spécialement à notre Afrique du Nord.[1]

Et de concilier « l'œuvre française » avec le nationalisme arabe:

> En effet, la France, puissance d'outre-mer, est historiquement respectueuse de toutes les traditions et de toutes les races. [2]

La proposition de Roquemaure n'est pas sans rappeler une précédente tentative de mettre en place une entreprise de production et de diffusion des musiques d'outre-mer, sur fonds publics, mais à ambitions commerciale. En effet, l'épisode des enregistrements du musée de la Parole et du geste réalisés lors de l'Exposition coloniale, décrits par Pascal Cordereix, donne à voir une première tentative[3]. L'objectif du projet qui associe la compagnie Pathé au musée de la Parole consiste à « fixer sur disque […] la musique et les parlers coloniaux, ainsi que toute manifestation artistique relevant de la phonographie. Étudier les documents ainsi recueillis. Les propager par le monde », pour reprendre les termes du directeur du musée, Hubert Pernot, cité par Pascal Cordereix[4]. Cependant, dès que ce projet scientifique et de propagande est soumis, la question de sa position dans le champ commercial et de sa viabilité se pose. Quand Pernot sollicite les fonds nécessaire au lancement de cette entreprise d'édition phonographique à but scientifique et de diffusion commerciale, le commissaire résident général du Maroc, Lucien Saint, répond que, d'une part, il ne dispose pas des fonds disponible et que, d'autre part, « les maisons Odéon et Columbia ont déjà recueilli une centaine de disques arabes qui pourront utilement servir à la documentation de l'Institut de phonétique »[5]. En défense de son projet et

[1] *Ibid.*
[2] Note de Maxime de Roquemaure, adressée à Monsieur le Directeur des Affaires indigènes, le 26 mars 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».
[3] Cordereix, 2006, *op. cit.*, p. 49
[4] Hubert Pernod cité dans *ibid.*, p. 51
[5] Lucien Saint cité dans *ibid.*, p. 51

profitant du fait qu'Odeon est une compagnie établie en Allemagne, Henri Pernot active alors un thème qui, nous l'avons vu, aura une belle postérité : « il est à craindre que ce que nous ne ferons pas soit fait par des industriels étrangers et que nous nous trouvions ainsi dans l'obligation d'acheter à Berlin ou ailleurs les disques de nos propres colonies »[1]. Il est à noter que le projet de Pernot, ainsi que celui de Roquemaure, ne voient pas le jour, tels qu'initialement envisagés par leurs promoteurs. Il faudra attendre les années 1950 pour qu'un organisme de production de ce genre voit le jour, avec la fondation par Pierre Schaeffer de la compagnie Ocora, qui se « spécialise d'abord dans l'édition de musiques traditionnelles africaines avant d'élargir ses horizons à l'ensemble des musiques du monde »[2].

Le Gouvernement général de l'Algérie n'est pas directement sollicité dans le cadre de ce projet de production phonographique orienté vers l'outre-mer. Mais, informé par Maxime de Roquemaure, les autorités algériennes s'intègrent dans le circuit de cette réflexion, nous informant sur l'évolution de leurs perspectives en matière de censure. En janvier 1938, le Gouvernement général, à travers l'action des émissions arabes de Radio-Alger, change son fusil d'épaule, pour ainsi dire : face à l'incommensurabilité de la propagande radiophonique et de la circulation du disque, la contre-propagande paraît s'imposer. Et, comme le soulignait Maxime de Roquemaure, elle doit répondre au « goût arabe ». Il s'agit d'adopter la posture d'une entreprise commerciale, c'est-à-dire de répondre aux attentes du marché et donc de prévoir intelligemment ce qui doit être une « propagande très déguisée », sur le modèle des émissions en langue arabe du poste de Daventry[3], et pour laquelle une programmation musicale attrayante constitue un expédient essentiel. Il en découle que le conseil de gérance de Radio-Alger, qui réunit des représentant du Gouvernement général, des P.T.T. et des Délégations financières[4], décide le renforcement de la partie musicale dans sa session du 28 janvier 1938 :

> - Substitution cinq fois par semaine, d'orchestres ou artistes lyriques, aux enregistrements sur disque utilisés à peu près exclusivement jusque là.

[1] Hubert Pernodcité dans *ibid.*, p. 52
[2] Tournès, 2008, *op. cit.*, p. 87
[3] Dépêche du Résident français à Tunis du 14 décembre 1937, adressée au Ministre des Affaires étrangères. Copie conservée par le Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]
[4] Arrêté du gouverneur général de l'Algérie du 15 septembre 1937. Copie conservée au gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

- Organisation, chaque semaine, d'un concert régional (tour à tour bédouin et kabyle), de façon à répondre aux légitimes désirs de certains groupements ethniques négligés jusqu'ici.

- Achat, en six mois, de mille disques, à savoir :

Disques marocains en langue arabe ……..150

‘‘ algériens ‘‘ ……..400

‘‘ tunisiens ‘‘ ……..200

‘‘ orientaux (chants) ……..100

‘‘ ‘‘ (musique pure) ……..100

‘‘ musiques militaires et variétés ……...50

1000[1]

Au-delà d'un investissement en disques qui, à titre de comparaison, dépasserait le stock entier de disques arabes de la BBC[2], l'organisation de concerts dans les studios de la Radio cinq fois par semaine, doit retenir notre attention. Par cette décision, le Gouvernement général, qui n'est certes pas en mesure d'éditer, de presser et de diffuser des disques de phonographe selon le schéma proposé par Pernot ou Roquemaure, établit du moins Radio-Alger comme un établissement de production de contenu musical, agissant contre le disque allemand et oriental, non pas par la censure mais par une contre-proposition artistique. Les orchestres algérois, parfois constantinois ou tlemcéniens invités à la radio jouent ce rôle de levier de communication, constituant une offre crédible pour faire concurrence aux disques édités par les compagnies phonographiques et les radios étrangères.

[1] Note au sujet de « la radiodiffusion et les population indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], p. 9. ANOM [15H/32]

[2] En 1946, le stock e de disques de phonographe de la B.B.C. s'élève à « 900 morceaux » selon le capitaine Massa, directeur des émissions en langue arabe de la Radiodiffusion française. Copie d'un rapport du capitaine Massa, directeur des Émissions en langue arabe de la Radiodiffusion française, adressé par le Service d'information et de presse du ministère des Affaires étrangères au ministère des Colonies (Direction des affaires politiques, 2e bureau), le 15 novembre 1946. ANOM [1AFFPOL/1421]

b. L'opinion face à une Radio d'État

Les archives du Gouvernement général témoignent d'une attention particulière portée sur la réception de sa politique radiophonique par les milieux indigènes. On constate que, dans les premiers temps suivant la réforme de 1938, les critiques à l'encontre de Radio-Alger ne tarissent pas, en particulier en raison de l'accent des speakers et de la qualité de réception dans les régions les plus éloignées d'Alger – l'auditoire de Tlemcen est particulièrement véhément[1]. Mais ce n'est pas pour ces seules raisons : la programmation musicale est également critiquée, comme le montre une note de renseignement de janvier 1939, qui cite un « Musulman lettré et qui passe pour un ami de la France ». Ce dernier affirme que :

> Si vous voulez d'une part, combattre la propagande italienne et, d'autre part, concurrencer Radio-Bari, il n'est que de vous inspirer au maximum des méthodes de ce poste. Vous en inspirer quant à la composition des programmes, à leur tenue littéraire et aussi à leurs horaires.
>
> La composition des programmes de Radio-Bari semble donner pleine satisfaction : sujet des causeries – musique – informations intercalées judicieusement. À Alger, on a remarqué la musique kabyle dont les airs plaisent beaucoup, mais dont les paroles seraient parfois trop libres ou trop exclusivement d'ordre sentimental.[2]

Ce témoignage montre bien qu'il y a un enjeu de calibrage dans le choix de la production musicale du poste d'Alger. Le Gouvernement général ne peut se satisfaire de la seule probité politique de sa production, mais doit également répondre aux attentes esthétiques de l'auditoire. L'équilibre n'est pas aisé à atteindre, car l'auditoire des émissions en langue arabe se divise en plusieurs sections, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent[3]. De surcroît, les satisfaire toutes est de l'ordre de la gageure quand on considère que toute extension horaire des

[1] Voire la série de réactions à propos des Émissions musulmanes de Radio-Alger recueillies par le Centre d'informations et d'études entre 1936 et 1942. ANOM [15H/31]
[2] Renseignement au sujet de « l'amélioration des émissions de radio » du 16 janvier 1939, adressé au Centre d'informations et d'études du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/31]
[3] *Cf. supra,* p. 371

émissions en langue arabe implique une réduction du temps consacré aux émissions écoutées par les européens ; un obstacle que Delahaye invite à prendre au sérieux en février 1938 :

> Les auditeurs européens d'Algérie ne goûtent guère les émissions indigènes qui viennent couper, à différents moments de la journée, les programmes de « leur » station. Or, les européens constituent la grande majorité des auditeurs, ceux-ci étant à la fois les tributaires des taxes sur les postes récepteurs et sur les lampes, et les électeurs du tiers[1] des membres du Conseil de gérance de Radio-Alger.[2]

Trouver l'équilibre satisfaisant entre les différents « folklores » maghrébins, dans le cadre d'une maquette horaire contraignante oblige le Gouvernement général à penser sa production musicale radiophonique avec précision. Les autorités gubernatoriales procèdent par tâtonnement pour satisfaire au mieux l'auditoire indigène sans sacrifier leurs objectifs stratégiques. Louis Milliot écrit ainsi au Gouverneur général « en réponse à la campagne radiophonique de Bari et de Tripoli » :

> Peut-être pourrait-on restreindre la diffusion en langue berbère faite par Radio P.T.T. Alger. L'immense majorité des kabyles possesseurs de postes (261 seulement sur un total de 2.842 récepteurs aux mains des indigènes) comprennent soit le français, soit l'arabe. Et ne risquons-nous pas, en donnant dans nos auditions une large place au berbère, d'ameuter contre nous le clan international des panarabistes […] ?[3]

Comment remédier à ces incertitudes ? Il semble que le gouvernement général ait besoin d'un directeur artistique qui soit en mesure d'élaborer une programmation qui concilie les

---

[1] L'affirmation de Delahaye n'est pas tout à fait exacte : les auditeurs européens élisent effectivement des membres des délégations financière qui représentent le tiers du Conseil de gérance, mais les délégations financière comptent aussi des élus indigènes. En réalité les européens élisent un peu moins d'un quart des membres du conseil de gérance.

[2] Note au sujet du « Programme d'utilisation d'une somme de 150 millions à allouer en 1938 par la Métropole à l'Algérie », remis par M. Delahaye le 22 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], p. 2. ANOM [15H/32]

[3] Note du directeur des Affaires indigènes du 21 avril 1931 au sujet de « Radio P.T.T. - propagande », adressée au gouverneur général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

préférences musicales de l'auditoire indigène tout en en ne trahissant pas le message que les autorités française souhaitent porter. On peut sans risque avancer que le renforcement du rôle de Salah Arzour (qui apparait comme étant le directeur de fait des Émissions musulmanes[1] à la suite de son rapport de 1940[2]) doit largement à cet état de fait. Sur la question de la musique kabyle par exemple, Arzour remet à plat la politique improvisée par ses supérieurs aux Affaires indigènes :

> [S]i l'on veut, d'une part, freiner le mouvement d'arabisation de ces populations [kabyle et chaouia], d'autre part, leur offrir un élément puissant d'attrait qui les porte à écouter Radio-Alger, il est nécessaire de remettre en honneur leurs chants folkloriques, soit en faisant venir à la station leurs meilleurs chanteurs et musiciens, soit en procédant à des enregistrements sur place […].
>
> Ainsi qu'il a été dit plus haut, ces émissions [régionales bédouines et berbères] sont aujourd'hui partiellement abandonnées ou en nette régression. Or, il importe de tenir compte que si l'élite bourgeoise des villes se réclame plus ou moins de la musique hispano-mauresque – voire, depuis quelques années de la musique orientale – la grande majorité des populations restent encore attachées à ses traditions folkloriques.
>
> […] Une partie du programme sera réservée à ces chants, surtout les émissions de la matinée et éventuellement du début de l'après-midi, qui ne sont pas audibles à l'étranger et se situent à des moments où il n'y a pas d'émissions étrangères.[3]

De plus, de façon à faire sentir à ses supérieurs qu'ils feraient bien de lui confier la direction artistiques des Émissions musulmanes, Arzour souligne que ce sont là des « opérations relativement coûteuses et dont l'intérêt n'apparaît qu'à des esprits avertis et pour mieux dire spécialisés dans les problèmes indigènes »[4]. La solution proposée par Arzour consiste à couvrir les propagandes en langue arabe italienne, allemande, ou encore égyptienne, en diffusant en arabe aux heures où ces autres stations font de même, mais ne pas sacrifier les musiques « régionales » dans l'opération.

---

[1] *Cf. supra*, p.
[2] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour et daté d'avril 1940 (le nom suivi de la date est manuscrit sur la première page). ANOM [15H/32]
[3] *Ibid.*, pp. 5 et 12-13. ANOM [15H/32]
[4] *Ibid.*, p. 5

Par l'opposition qu'il opère entre goût des urbains et goût des ruraux, Arzour en vient à consolider les contours de « la musique citadine d'Alger »[1], s'assurant que pour le temps limité qui lui est consacré, le « meilleur » des orchestres algérois soit sollicité : les frère Fakhardji et de Mahieddine Lakehal notamment. L'exigence d'Arzour entraine la marginalisation de la « chansonnette », puisque ces deux artistes phares voient dans les genres « populaires » un écart à la pureté du style andalou, écart qu'ils réprouvent[2]. D'une pierre, deux coups : en sollicitant la participation de ces artistes « conservateurs », Arzour flatte un certains « goût arabe » – celui de la société urbaine – et satisfait également les objectifs du Gouvernement général en tempérant le recours à la chansonnette, suspecte du point de vue politique puisqu'elle brasse des thèmes d'actualité sur un ton de par trop satirique[3]. La part résiduelle d'artistes « populaires » dans les programmes musicaux arabe est soumise à un strict contrôle, Arzour entendant s'assurer que tous « soient de bon aloi »[4]. Dans cet effort, il est appuyé par les services de renseignement, qui enquêtent sur l'intégrité morale et politique des artistes employés par la station. Ainsi, dès 1939, Hadj M'Hamed El Anka a une fiche au Centre d'informations et d'études de la préfecture d'Alger. Détenue également par le Cabinet du gouverneur, la fiche laisse transparaître une forte suspicion :

> Moralité : Très douteuse. Fréquente le « milieu », notamment le café Georgot, rue Ménerville. Amateur de cocaïne
>
> Attitude politique : Passe pour être sympathisant du P.P.A., mais cela n'est pas prouvé.
>
> Ses chansons contiennent parfois des allusions tendancieuses. A été signalé en 1935 comme glorifiant dans ses chansons les Arabes de Constantine « qui ont bu le sang israélite ».[5]

Le ton négatif de cette note explique peut-être qu'El Anka ne semble pas avoir été programmé à Radio-Alger durant la période où Arzour assurait la direction des Émissions

[1] *Ibid.*, p. 12
[2] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 194
[3] Bachetarzi, 1968, *op. cit*, p. 109
[4] Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour et daté d'avril 1940 (le nom suivi de la date est manuscrit sur la première page), p. 12. ANOM [15H/32]
[5] Fiche de renseignement du Centre d'information et d'études de la Préfecture d'Alger du 6 décembre 1939, au sujet de Hadj M'Hamed El Onka [sic.], adressée au Cabinet du Gouverneur général de l'Algérie. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».

musulmanes, en dépit du fait que son proche camarade, Hadj M'rizek, ait continué de s'y produire[1].

Sous la direction d'Arzour, les Émission musulmanes progressent vers un équilibre dont le Gouvernement général peut se féliciter et qui doit beaucoup à la partie musicale. Louis Milliot, directeur des affaires indigènes, écrivant au gouverneur général dans le but de trouver une solution au problème des speakers, souligne du moins qu'il « tien[t] à rendre hommage aux efforts accomplis et à constater les très sérieuses améliorations que ce poste a réalisé, notamment pour la partie musicale »[2] ; des améliorations qui sont d'autant plus importantes que le contexte les exige, étant donné que la radio « affecte le 'tonus' psychologique de ce pays ». Ce constat ne tient pas uniquement d'une autocélébration aveugle, mais est admis par certains acteurs majeurs de la presse arabophone. C'est le cas, en 1942, d'En-Nadjah, journal pourtant rétif à la propagande française, qui publie une appréciation dithyrambique des évolutions des émissions en langue arabe de Radio-Alger :

> Pour terminer, nous croyons de notre devoir de constater ici, les efforts que ne cesse de déployer la Direction des émissions musulmanes de la Radio algérienne, avec la collaboration de l'homme actif et actif qu'est le maître Salah Arzour, pour mener à bien les améliorations entreprises dans le domaine musical et insuffler le goût littéraire par les intéressantes conférences que diffuse le poste radiophonique de la capitale.
>
> Merci aux dirigeants des émissions musulmanes, pour leur activité en faveur du progrès des arts et des lettres, dans notre Algérie, et pour la grande bienveillance avec laquelle ils accueillent les desiderata de nos frères musulmans.[3]

Il s'agit là d'un accomplissement particulièrement important parce qu'il marque la rencontre entre les objectifs du gouvernement général et l'aspiration d'une partie de l'opinion musulmane à la conservation d'expressions culturelles indigènes.

---

[1] « Programme du mois de février 1942 », diffusé par le Service des Émissions musulmanes de la Radio-P.T.T. d'Alger. ANOM [15H/31]

[2] Note du directeur des Affaires indigènes du 1er juin 1940, au sujet de « Radio-Alger », adressée au gouverneur général. ANOM [15H/32]

[3] Traduction d'un article du journal En-Nadjah n°515, du 12 février 1942, conservée par le Centre d'informations et d'études. ANOM [15H/31]

En satisfaisant un journal comme En-Nadjah, particulièrement attaché à la promotion d'une identité musulmane dans ses expressions orientales, les administrateurs du gouvernement général en charge des Émissions musulmanes, comprennent sans aucun doute que leur politique joue en faveur d'un sentiment qui serait de l'ordre du « proto-nationalisme », pour reprendre une expression employé par Omar Carlier. En effet, comment « parfaire la conquête du sol par la conquête des cœurs et des esprits »[1], exigence clef dans une période de guerre, si ce n'est en suivant le conseil de Maxime de Roquemaure : embrasser les aspirations exprimées par les nationalistes dans une politique culturelle digne d'une « puissance d'outre-mer […] respectueuses de toutes les traditions et de toutes les races »[2].

c. Politique du patrimoine ou politique de sécurité ?

Il apparaît clairement que les conséquences de la politique radiophonique d'Arzour, c'est-à-dire la propulsion comme figure principale de la scène musicale andalouse algérienne des frères Fakhardji procède d'une politique consciente de la part du gouvernement général de rendre la radio, levier de propagande, attrayante pour les auditeurs musulmans. Cette politique d'ouverture procède donc d'objectifs de sécurité qui, faute de pouvoir être atteints par une politique de censure, ont exigé le déploiement d'une politique de production culturelle. Cette politique paraît d'ailleurs d'autant plus maîtrisée et souhaitée, qu'elle ne s'arrête pas avec la guerre. À l'issue du conflit, en métropole, ainsi qu'en Algérie, l'idée selon laquelle la radiodiffusion doit être le lieu d'expression des cultures de tous les peuples qui constituent l'Union française est solidement ancrée.

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 [destinataire indiqué au crayon à papier], p. 5. ANOM [15H/32], p. 14.
[2] Note de Maxime de Roquemaure, adressée à Monsieur le Directeur des Affaires indigènes, le 26 mars 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

3. 1944 : vers une politique néo-assimilationniste

Si la guerre des ondes fait rage depuis 1938, la guerre des armes, pour Alger, ne commence vraiment qu'à la fin de l'année 1942 et le débarquement allié. Ce tournant s'accompagne d'un repli de la vie culturelle sur l'effort de guerre, tandis que la politique culturelle indigène devient une préoccupation secondaire. Parmi les éléments qui expliquent ce flottement de l'année 1943, on peut citer la mobilisation qui amène le départ en campagne de plusieurs figures du monde associatif musical indigène, dont Abderrazak Fakhardji[1]. Un départ d'autant plus significatif qu'Arzour avait réservé une place de choix à Abderrazak Fakhardji et son frère dans la programmation musicale des Émissions musulmanes. Par ailleurs, étant donné le rétablissement tardif du décret Crémieux, on peut penser que la réintégration de la scène musicale algéroise par les artistes juifs, ne s'est faite que progressivement dans la deuxième moitié de l'année 1943. De plus, en raison des bombardements, la programmation de l'Opéra d'Alger est tronquée[2], tandis que par mesure de sécurité, « les auditions de musique enregistrée ou instrumentale dans les établissements ouverts au public » semble avoir été frappées d'une interdiction gubernatoriale jusqu'en 1945[3].

a. Radio-Alger, voix de la France Libre

La transition qui se déroule à la radio d'Alger, qui devient « Radio-France » le 3 février 1943[4], s'accompagne vraisemblablement d'un changement de certains membres du personnel[5],

[1] Glasser, 2016, *op. cit.,* p. 192

[2] En janvier 1943, la section Algéroise de la fédération nationale du spectacle s'insurge auprès du préfet contre la décision de la Délégation spéciale de la ville d'Alger de fermer le théâtre. Le préfet, « favorable » à la demande des artistes, se prononce pour une ouverture partielle. Lettre du Syndicat des artistes musiciens de la ville d'Alger du 2 janvier 1943, adressée au préfet d'Alger. ANOM [1K/295]

[3] Dépêche du ministre plénipotentiaire gouverneur général de l'Algérie (Direction de la Sécurité générale) du 1er mai 1945 au préfet du département d'Alger au sujet des « auditions musicales ». ANOM [1K/295]

[4] Note du Service de la radiodiffusion en Algérie du 8 septembre 1943 au sujet des « droits d'auteurs et la Radiodiffusion algérienne, adressée à « M. L'inspecteur général », p. 3. Il peut s'agir soit de de l'Inspection générale de la création artistique ou de l'inspection générale des services administratifs. ANOM [15H/31]

[5] « Rapport sur l'organisation des émissions musulmanes à la radiodiffusion nationale » établi en mai-aout 1943 à destination du ministère de l'Information et de la Propagande de l'État Français, p. 2. Le rapport a été transmis par

ainsi que la mobilisation de nombreux autres[1]. Cette période marque, de surcroît, un changement de priorité : assurant le rôle de radio de la France Libre, la nouvelle radio s'adresse prioritairement à la métropole. Ainsi que l'annonce Radio-Algérie devenue Radio-France :

> Hier matin a été inauguré notre nouveau poste d'émission.
>
> Tous nos concitoyens, en écoutant ce premier programme, fort éclectique, éprouvait une certaine fierté en pensant que cette voix de l'Empire était entendue par la métropole.
>
> Et que tous ceux qui ce matin se penchait sur le micro parlaient aux exilés dans leur propre patrie qui, aux paroles d'espoir qui leur venaient de chez nous, sentaient se raffermir leur foi et trouvaient plus légère leurs chaînes provisoires.[2]

L'initiative revient à Henri Giraud : dans son bras de fer avec à De Gaulle, qui émet depuis Brazzaville[3], le général contesté d'Alger entend donner à ce poste local une portée nationale[4]. Certes, le contenu des émissions musulmanes ne semble pas être modifié et la maquette horaire est respectée. En revanche, en conséquence de ce changement d'orientation et grâce à l'installation d'une nouvelle chaîne, les émissions musulmanes, sont diffusées sur les ondes moyennes[5], afin, vraisemblablement, de ne pas interrompre le programme français. Ce changement de poste ne donne pas lieu à une réflexion particulière quant aux structures et aux objectifs des émissions musulmanes. C'est un fait remarquable, car en installant un nouvel émetteur, la radiodiffusion est dégagée de la contrainte menant à la restriction des horaires d'émission en langue arabe et kabyle, supprimant ainsi la réticence à réduire les heures consacrées aux européens, principaux contributeurs de la redevance radiophonique. Ainsi, à partir du 3 février 1943, Radio-France a le champ libre pour étoffer le programme des Emissions musulmanes, bien que la seule trace d'une décision du CFLM en matière d'émissions en langue arabe soit un document du Commissariat à l'information préconisant une intensification du

---

pli anonyme au gouvernement général de l'Algérie et, en toute probabilité a été rédigé par Salah Arzour. ANOM [15H/31]

[1] Gayraud, Henri, « La radiodiffusion en Algérie », Cahiers d'histoire de la radiodiffusion, n° 26, juillet-septembre 1990, pp. 10-14, p. 11 (article d'abord paru en 1949).

[2] « Radio-France : la voix de l'Empire », *L'Écho d'Alger*, année 32, n°11836, 4 février 1943, np.

[3] Crémieux-Brilhac, Eck, Fouillon, 1985, *op. cit.*, p. 108

[4] *Ibid*., p. 109

[5] « Programme de Radio-France », *L'Écho d'Alger*, année 32, n°11836, 4 février 1943, np.

brouillage[1]. Quant aux autorités anglaises et américaines, dont la *Psychological Warfare Branch* du genéral MacLure suit l'activité de Radio-France, elles ne sont pas particulièrement sensibles aux objectifs de lutte contre la propagande panarabiste qui justifiaient les efforts des Affaires indigènes en matière d'Émissions musulmanes. Un document vraisemblablement rédigé par Arzour pour le ministère de l'Information et de la Propagande à Vichy, propose même que :

> L'occupation de l'Afrique du Nord a eu pour effet immédiat de rouvrir le pays à l'influence des courants d'idées d'origine orientale et diffusée à la fois par la radiodiffusion et la presse égyptienne, l'une et l'autre devenues orthodoxes, puisqu'officiellement 'alliées des alliés' anglo-américains[2]

Ainsi, en cette année 1943, durant laquelle Alger est la capitale de la France Libre, bien que le gouvernement général souffre d'un certain degré de marginalisation[3], la question de la politique culturelle musulmane semble être en suspens.

b. Quelle politique musicale dans le cadre du projet « néo-assimilationnisme » ?

En 1944, Alger retrouve son destin algérien et le défi redoublé que constitue la conciliation des « éléments » européens et musulman. On pourra reprendre les mots de Jacques Cantier, qui dresse le portrait de l'Algérie à la sortie de guerres :

> Alger, désormais privée de son rôle de capitale, reprend un rythme de vie plus provincial. Après deux années d'agitation, de surpeuplement, d'intrigues et de tension permanente, les vieux

[1] Dépêche du Commissariat à l'information du Comité français de libération nationale du 16 juin 1943 au cabinet Gouvernement général de l'Algérie, ayant pour objet « les directives concernant le brouillage des émissions radiophoniques adverses ». ANOM [15H/31]

[2] « Rapport sur l'organisation des émissions musulmanes à la radiodiffusion nationale » établi en mai-aout 1943 à destination du ministère de l'Information et de la Propagande de l'État Français, p. 3. Le rapport a été transmis par pli anonyme au gouvernement général de l'Algérie et, en toute probabilité a été rédigé par Salah Arzour. ANOM [15H/31]

[3] Cantier, Jacques, « 1939-1945 : une métropole coloniale en guerre », in Jean-Jacques Jordi et Guy Pervillé, *Alger 1940-1962 : une ville en guerres*, Paris, Autrement, 1999, pp. 16-61, pp. 54-55

> Algérois retrouvent enfin leur ville. Toutefois, l'impression d'un retour à la situation d'avant-guerre serait tout à fait illusoire. Les nombreuses adhésions qui affluent vers le comité central des [Amis du Manifeste de la liberté] prouvent qu'une nouvelle dynamique est en marche. Le PPA, qui constitue la branche la plus radicale du mouvement acquiert rapidement une place prépondérante, et lors de la conférence centrale réunie à Alger du 2 au 4 mars 1945, les participants désigenent Messali Hadj comme « leader incontesté du peuple algérien » et rejettent la fédération avec la France, avec le sentiment d'assister à la déclararion d'indépendance de l'Algérie. Du côté Français d'Algérie, on est évidemment bien loi de telles perspectives. On estime que les sacrifices consentis pour libérer la mère patrie méritent la reconnaissance de celle-ci et justifient le maintien de la communauté européenne dans son rôle dominant. Ces contradictions hypothèquent déjà un après-guerre dont on découvrira quelques années plus tard qu'il ne devait être qu'un entre-deux-guerres.[1]

De fait, la fin de la guerre n'a pas pour conséquence l'émergence d'un désintérêt des autorités gubernatoriales et préfectorales pour l'élaboration d'une politique culturelle en direction des musulmans. Au contraire, le défi auquel étaient confrontées les autorités française en 1937, c'est-à-dire la « conquête des esprits et des cœurs », est d'autant plus réel que le nationalisme algérien est partout palpable, plutôt que seulement craint, tel qu'il l'était avant la guerre. Aussi, dès le printemps 1944, le mot d'ordre qui accompagne l'ordonnance de Catroux – la naturalisation de 65.000 musulmans et l'augmentation du nombre de représentants du second collège – est le renforcement de « l'amitié franco-musulmane ». Dans cet ordre d'idée, le secrétaire général du Gouvernement général écrit aux Affaire indigènes en vue d'organiser un concert de l'Égyptien, Mohammed Abdel Wahab :

> On propose d'organiser sans aucun frais pour l'administration une tournée de récitals Abdul Wahab en Afrique du Nord en faisant valoir que ce serait une excellente propagande franco-musulmane
>
> […]
>
> Je connais la grande popularité d'Abdul Wahab dans le Proche Orient, mais je souhaiterai connaître :
>
> 1° - sa notoriété et sa possible influence en Afrique du Nord ;

[1] *Ibid.*, pp. 60-61

2° - la nature et la valeur de son répertoire – qu'il accepterait d'ailleurs de soumettre à la censure ;

3° - votre opinion sur l'intérêt de ce voyage.[1]

En vieux routier de la politique indigène et administrateur depuis de nombreuses années aux Affaires indigène – devenues Affaires musulmanes –, en particulier celles durant lesquelles se consolident les Émissions musulmane, Augustin Berque, après consultation avec son subordonné en charge de la censure, Wilson[2], se permet une vive mise en garde. Nous nous permettrons de citer l'intégralité de sa réponse :

J'ai l'honneur de répondre, ci-dessous, aux questions posées par Monsieur le Directeur du Cabinet de Monsieur le Gouverneur général, dans sa note citée en référence.

1° - Monsieur Abdul Wahab est très connu en Afrique du Nord :

- par les films dans lesquels il a chanté et dont il a d'ailleurs entièrement composé et dirigé la musique,

- par les disques qui l'ont rendu populaire en reproduisant ses principaux chants.

Ces disques ont été, pour la plupart, enregistrés par la « Société Baïdaphone » dont le siège est à Berlin et dont la propagande, notamment par le disque, en Afrique du Nord et dans le Proche Orient a été, comme on le sait très agissante.

2° - Son répertoire comporte des chants patriotiques et nationalistes et aussi des chants d'amour qui sont, tour à tour, l'expression de la passion satisfaite, jalouse, déçue ou attristée par des deuils ou des abandons.

La valeur de ces chants, au point de vue littéraire est indéniable. Au point de vue musical, les avis sont partagés : Monsieur Abdul Wahab qui a reçu sa formation musicale en Europe a essayé

[1] Note du secrétaire général du Gouvernement général du 4 février 1944, adressée au directeur des Affaires musulmanes. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques subversifs 1937-1944 ».
[2] *Ibid.* : la mention du nom du commandant Wilson est portée au crayon : « Urgent Commandant Wilson ».

avec succès, d'adapter la musique orientale aux règles harmoniques et rythmiques de l'Occident. Les orchestres d'accompagnement sont richement étoffés, et plaisent par cela même.

La jeunesse d'Algérie, et plus encore celles de Tunisie et du Maroc ont fait d'Abdul Wahab leur idole. Il est certain qu'il obtiendrait, partout en Afrique du Nord, un grand succès s'il était autorisé à y entreprendre une tournée.

3°- Personnellement, j'estime que, dans les circonstances actuelles, une telle tournée loin d'être « une excellente propagande franco-musulmane », serait inopportune et ne ferait qu'attiser les sentiments nationalistes de la majorité des indigènes nord-africain qui s'orientent chaque jour d'avantage vers l'indépendance de la Tunisie, du Maroc et de l'Algérie.

Abdul Wahab étant surtout l'auteur d'hymnes et de chansons patriotiques et nationalistes, il est à craindre que les populations musulmanes de ces pays-ci voient en lui non seulement l'artiste, mais le chantre de la liberté et de l'indépendance, le messager de l'unité arabe, etc…[1]

Et de conclure logiquement que :

Dans le cas où malgré ces inconvénients Abdul Wahab serait autorisé à effectuer cette tournée, il serait nécessaire que le programme de ses récitals et le texte de ses chansons soient communiqués en temps opportun au Service du contrôle de l'Information pour y être minutieusement examinés. [2]

Mais si Berque rappelle les données du problème – satisfaire certains goûts musicaux, c'est ouvrir la porte au nationalisme –, il n'apporte qu'une réponse partielle à la dépêche du Cabinet du gouverneur. S'il faut renoncer à inviter Abd El-Wahhab, quel artiste doit-on mettre à contribution du projet de rapprochement « franco-musulman » ? Car, dans cette dépêche reçue

[1] Note du directeur des Affaires musulmanes du 19 février 1944 (n°423 C.I.E.) au Secrétaire général du Gouvernement, en réponse à la note du 4 février 1944 (n°723 C.C.). Minute rédigée par le Commandant Wilson et visée le Commandant Courtès.
[2] *Ibid.*

par Berque, le Gouverneur général en appel à une politique artistique active – non pas une simple politique de censure – à l'appui de son projet de réformes en Algérie.

Seulement, Catroux n'a pas spécifié quelle place la musique devait y tenir exactement et encore moins le contenu musical qu'il siérait de diffuser et de promouvoir. Le rapport du 4 avril 1944 adressé au CNFL, document fondateur de ce projet de réformes, prévoit l'intégration sociale, économique et politique des musulmans, à l'aide d'un « véritable programme d'ascension sociale et de progrès d'ascension sociale et de progrès économique établi au profit des indigènes »[1], dont l'objectif final est :

> [L]a mise des indigènes à la parité des non-musulmans en ce qui touche les œuvres d'hygiène et d'assistance, les conditions de travail, le bénéfice des lois sociales, l'habitat, le crédit et le minimum vital à tirer soit des exploitations industrielles soit celles de la terre. En d'autres termes, la politique d'assimilation postule une politique d'égalité sociale, que requiert d'ailleurs avec force le sens proprement humain de la nation française.[2]

Ce projet est conçu par Catroux comme le pendant social et économique de la réforme des statuts civiques engagée par l'ordonnance du 7 mars 1944, mais il ne porte pas de projet culturel autre « qu'une large diffusion de l'instruction strictement donnée dans la langue français »[3]. En somme il s'agit d'une politique d'intégration que Guy Pervillé a qualifié de « néo-assimilationniste »[4], et qui laisse songeur sur ce qui pourrait être envisagé au plan musical : faut-il aussi adopter une politique de diffusion de la musique « française » ?

En réalité, la politique musicale « franco-musulmane » en Algérie s'élabore à l'initiative d'un milieu assez réduit de figures de la vie culturelle algéroise, qui mêle « musulmans » et « européens », administrateurs, artistes et intellectuels. La politique musicale que ce groupe élabore en réponse au projet « néo-assimilationniste » de Catroux, en prends le contre-pied à

---

[1] Cité dans Pervillé, Guy, « La commission des réformes de 1944 et l'élaboration d'une nouvelle politique algérienne de la France », *in* Charle-Robert Ageron, Les chemins de la décolonisation de l'empire colonial français, 1936-1956, Paris, CNRS Éditions, 1986, pp. 357-365, p. 361
[2] Cité dans *ibid.*, p. 361
[3] Cité dans *ibid.*, p. 361
[4] Parvillé, Guy, « La politique algérienne de la France, de 1860 à 1962 », *Le genre humain*, septembre 1997, pp. 27-37, p. 35

certains égards. Il s'agit d'une politique musicale fondée sur le principe selon lequel l'intégration sociale ne passe pas par l'acculturation, mais par la reconnaissance d'une égale dignité des expressions culturelles de chaque communauté. Fidèle, d'une certaine manière, au vocable « franco-musulman », la politique musicale de l'après-guerre est communautariste dans la mesure où un effort considérable sera mis dans la préservation et la promotion du patrimoine musical « arabe » et plus particulièrement, de la musique « andalouse », avec l'idée sous-jacente que la rencontre et les échanges ne peuvent que se faire sur la base d'expressions culturelles nobles ; une rencontre culturelle « par le haut » pourrait on dire.

II. Le rôle de la radio dans l'élaboration d'une politique musicale « franco-musulmane » dans les années 1940 et 1950.

Comme l'explique Hélène Eck, « à la liberation on croyait […] fort au pouvoir de la radio »[1], cet organe de propagance qui avait été si utile à l'État que celui-ci peinait à s'en daissaisir[2]. Cela est plus vrai encore dans le cas des émissions musulmanes en Algérie : maintenues sous la tutelle du Gouvernement général, elles seront l'un des premiers lieux où l'application dans le champ musical des orientations dictée par Catroux sera mise à l'étude. Rebaptisées « émissions en langue arabe et berbère » (E.L.A.B.) en 1945, puis « émissions en langue arabe et kabyle » (E.L.A.K.), ces émissions sont l'un des principaux médias de diffusion de musique « arabe et kabyle » en Algérie. Elles sont également un employeur vital pour la profession musicienne algéroise. Aussi, les orientations prises par les E.L.A.K. affectent largement l'évolution de la vie musicale d'Alger, et de l'Algérie plus généralement.

1. Radio-Alger à l'heure des E.L.A.K.

Les réformes qui ont affecté les émissions musulmanes ont pu faire croire à une période de rupture, mais une observation des évolutions de la structure institutionnelle révèle un

[1] Hélène Eck, « Radio, culture et démocratie en France, une ambition mort-née (1944-1949) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°30, avril-juin 1991, pp. 55-67, p. 55
[2] *Ibid.*, p. 56

renforcement du statut politique des émissions, qui demeurent intégrées à l'organigramme du Cabinet du gouverneur général.

En ce qui concerne le contenu des émissions, l'arrivé d'El Boudali Safir à la tête du service artistique a été présentée comme un moment fondateur, d'autant que son prédécesseur, Arzour, était très largement tombé dans l'oubli. Devenue une figure tutélaire des E.L.A.K., Safir, passionné d'art et de littérature, s'est également imposé comme un publiciste infatigable de la musique « andalouse ». Il est également considéré comme étant l'homme qui donna son nom à la musique « populaire », le *cha'bi*, et qui créa les cinq orchestres permanents, par genres : – « andalou », « populaire », « moderne », « bédouin » et « kabyle »[1].

Il convient de remettre cette conception en question, parce que l'action d'Safir s'inscrit dans un réseau d'acteurs et au sein d'une administration qui ne se contente pas de déléguer la programmation musicale. La réflexion relative à la physionomie de la partie musicale des E.L.A.K. est collective, puisque plusieurs « personnalités qualifiées » algéroises sont invitées à y participer. Elle s'inscrit de surcroît dans la politique du Gouvernement général et est soumise, par conséquent à ses objectifs politiques.

a. La continuité institutionnelle

Au sortir de la guerre, la radiodiffusion algérienne est réformée par l'ordonnance du 2 novembre 1945, portant « sur l'organisation de la radiodiffusion et de la télévision en Algérie »[2]. Comme le rappelle l'ordonnance dans l'exposé de ses motifs, un texte de 1939 rattachait déjà la radiodiffusion algérienne à la radiodiffusion nationale, mais la période de Vichy et du Gouvernement provisoire avait laissé l'application de ces principes en suspens[3]. Aussi, l'ordonnance de 1946 dispose-t-elle que « [l]es service de le radiodiffusion et de la télévision en Algérie est confié à la radiodiffusion française qui en assure le fonctionnement avec les même

[1] Abdelkader Bendamech, « Éléments biographiques du maître El Boudali Safir (1908-1999) », *in* El Boudali Safir, *Florilèges, ou l'œuvre d'El Boudali Safir réunie*, édité par Abdelkader BENDAMECH, Alger, Conseil national de la musique, 2001, p. 10
[2] *Journal officiel de la République française*, 3 novembre 1945, pp. 7204-7206
[3] *Ibid*., pp. 7204

attributions que dans la métropole et en accord avec le gouvernement général »[1]. Ainsi, la radio d'Alger devient une « direction régionale » de la R.T.F.[2], avec la réserve que constitue le rôle persistant du Gouvernement général qui, par exemple, doit donner son agrément à la nomination du directeur général. Mais, surtout, le Gouvernement général continue d'assurer une tutelle sur les émissions musulmanes, que l'ordonnance rebaptise « Émissions musulmanes en langue arabe et en langue berbère[3] ». Selon les termes du sixième article de l'ordonnance :

> La radiodiffusion française assure en Algérie, pour le compte du gouverneur général et sous sa direction, des émissions musulmanes en langue arabe et en langue berbère. Le gouverneur général en fixera, avec l'accord du ministre de l'information […], le programme et les horaires sur les différentes chaînes. Il déterminera également le mode de recrutement du personnel préposé à ces émissions.[4]

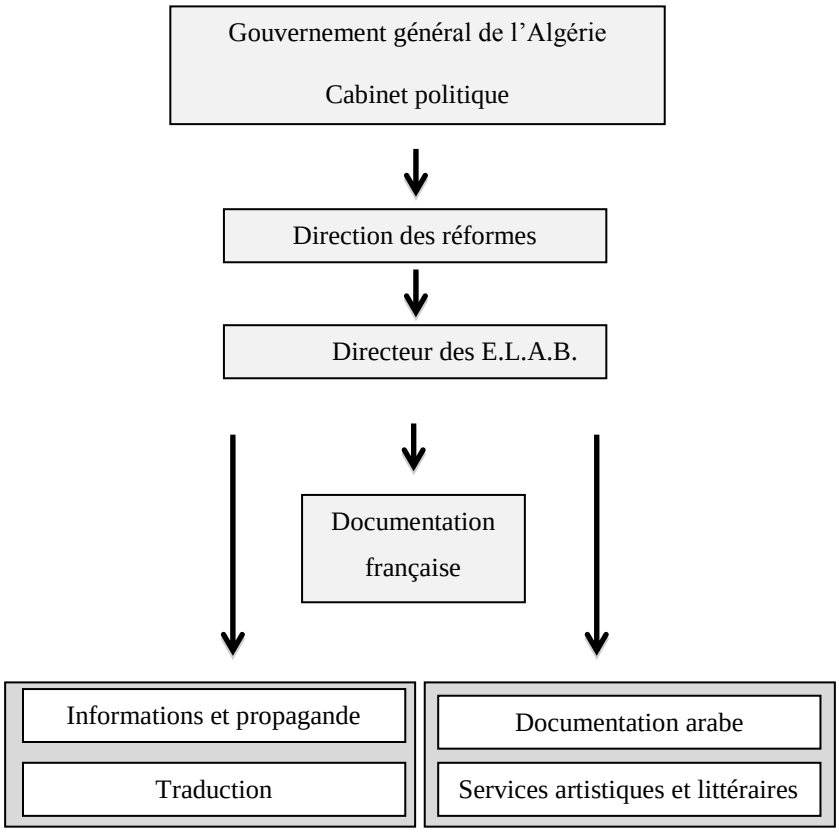
Ainsi, les « studios de la rue Berthézène » dédiés aux E.L.A.B. sont situés dans des locaux du Gouvernement général, et sont donc séparées des studios des émissions européennes, localisés dans des studios rue Hoche[5]. Ainsi, si la technique et l'administration des E.L.A.B. est assurée par la direction régionale de la R.T.F, la programmation est sous l'autorité du gouvernement général. En 1945, le commandant Courtès dirige toujours les programmes des E.L.A.B. en qualité de directeur du Centre d'informations et d'études[6] ; le Commandant Wilson lui succède vers 1947[7], et semble conserve cette position jusqu'en 1956[8]. Wilson était membre du Centre d'informations et d'études, censeur sous les ordres de Courtès et de Berque[9], et attire notre

---

[1] *Ibid*., pp. 7205
[2] *Ibid*., pp. 7205
[3] *Ibid*., pp. 7205
[4] *Ibid*., pp. 7205
[5] Jean Robert, « Souvenirs d'un administrateur (1948-1853) », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 17-18, p. 18
[6] Rapport mensuel du Centre d'informations et d'études sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 13 août 1945, adressé au cabinet du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]
[7] Jean Robert, « Souvenirs d'un administrateur (1948-1853) », 1990, *op. cit*., p. 18
[8] Bernard Lanot, « Alger 1960 : mission impossible », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 56-59, p. 58
[9] *Cf. supra*, p. 446

Table n°2 : Organigramme de la R.T.F. en langue arabe et en langue berbère à la suite de l'ordonnance du 2 novembre 1945

Source : « Réorganisation de la radiodiffusion en Algérie », *Documents Algériens*, n°6, 15 mai 1946



attention sur la continuité administrative qui caractérise les émissions en langue arabe depuis 1937.

Ainsi, la mission générale qui incombe à la radiodiffusion française en langue arabe n'a pas changé de manière significative depuis la note remise au Haut comité méditerranéen en 1937, qui établissait la radio comme le « meilleur procédé moderne » pour « parfaire la conquête du sol par celle des cœurs ». Ce principe directeur est maintenu à l'issue de la deuxième guerre mondiale avec un renforcement de l'orientation « franco-musulmane » de la politique radiophonique[1]. Nous reprendrons les termes employés par la direction des E.LA.B. dans un rapport de janvier 1946.

> Rattachées à la radiodiffusion française depuis le 1er janvier 1946, les émissions musulmanes voient s'ouvrir de belles perspectives de réalisations nouvelles, attrayantes.
>
> Mais elles demeurent plus que jamais fidèles à leur mission première de rayonnement français et de rapprochement des cœurs et des esprits.[2]

Si cette mission repose largement sur le journal parlé, dont les rédacteurs du rapport ne cachent pas la fonction de propagande, la musique constitue une partie solide avec trois concerts de musique enregistrée par jour et dix-neuf concerts en studio par semaine[3]. De plus, la partie musicale inclut un « concert bilingue » par mois, co-organisé avec les « émissions françaises »[4], en conformité avec l'objectif de « rapprochement des cœurs et des esprits ».

Ces orientations se comprennent d'autant mieux quand on considère la position des E.L.A.B. dans l'organigramme du gouvernement général. En effet, les E.L.A.B. semblent être mises au service de la mission de développement social, économique et éducatif des populations musulmanes, mission qui incombe à la Direction des réformes, organe de tutelle des émissions musulmanes dirigé par Lucien Paye. Comme le rappelle Guy Pervillé, la Direction des réformes

---

[1] Note intitulée « La radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 [destinataire indiqué au crayon à papier], p. 14. ANOM [15H/32]

[2] Rapport mensuel de la Direction des réformes au sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 30 janvier 1946, adressé au cabinet du Ministre plénipotentiaire gouverneur général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

a pour mission d'accompagner le projet « néo-assimilationniste » formulé par le général Catroux dans le 4 avril 1944 adressé au CNFL[1]. Comment peut-on expliquer que ce service chargé de mettre en application le projet d'égalisation des conditions et des opportunités entre « européens » et « musulmans» se montre si enthousiaste à proposer une programmation musicale différenciée ? Au-delà d'un phénomène d'inertie administrative, il semblerait que le directeur des réformes trouve crédible l'idée que les expressions artistiques indigènes sont d'une égale légitimité et sont un levier d'intégration aussi efficace que la culture « française ». En d'autres termes, l'idée exprimée régulièrement par une partie de l'élite culturelle algéroise de la première moitié du XXe siècle, selon laquelle la musique « arabe » est assimilable à la musique « européenne », avec ses répertoires « classiques » et « populaires », paraît s'être imposée au sein des services gubernatoriaux en charge de la politique « musulmane ». La réforme de la radio qui intervient en 1949 verra la confirmation de cette tendance, doublée d'une formulation plus précise des principes qui doivent gouverner la politique musicale des E.L.A.B.

Arzour, qui n'est pas parvenu à réintégrer la radiodiffusion après sa participation aux projets radiophonique de Vichy[2], est remplacé par El Boudali Safir en tant que responsable des programmes artistiques et rédacteur en chef du journal parlé, sous la direction du lieutenant-colonel Courtès, puis du commandant Wilson[3]. Un rapport des Émissions musulmanes en date du 13 août 1945 atteste d'un renforcement des catégories de genre sous El Boudali Safir. Le service des émissions musulmanes distingue ainsi : i) les « concerts classiques » ; ii) les « concerts de musique populaire (folklore maghrébin) ; iii) les « concerts de musique bédouine » ; iv) les « concerts de musique tunisienne et orientale » ; v) les « concerts de musique moderne » ; vi) les « concerts kabyles »[4]. D'aucun pourrait y voir les signes avant-coureurs de l'œuvres fondatrice attribuées à El Boudali Safir : la légitimation du *cha'bi* par traduction du mot « populaire »[5], et la création des cinq orchestres de la station : « andalou », « moderne », « populaire », « kabyle » et « bédouin ». Cependant, au sortir de la guerre, rien de tout cela n'est encore en construction. À considérer les programmes de la radio dans la deuxième moitié années

[1] Cité dans Guy Pervillé, 1986, *op. cit.*, p. 361
[2] *Cf. supra*, p. 396
[3] Robert, 1990, *op. cit.*, p. 18
[4] Rapport mensuel du Centre d'informations et d'études sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 13 août 1945, adressé au cabinet du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]
[5] Bendameche, 2001, *op. cit.*, p. 10

1940, la physionomie est similaire à celle des années 1937-1942, et s'inscrit dans la continuité de la réforme entreprise sous l'impulsion des rapports Delahaye et Arzour de 1938 et 1940, respectivement[1]. Seule la musique « classique » a son orchestre permanent à la station, et le populaire, comme à l'époque d'Arzour, semble essentiellement être défini en creux de la musique « andalouse ».

b. Le profil franco-musulman des conseilers de la réforme de 1949

L'idée de créer d'autres orchestres permanents est avancée « officiellement » en 1949, et est attribuable à une décision collective dont l'idée d'origine ne semble pas venir d'El Boudali Safir. En effet, ce dernier est rejoint par deux autres figures du monde musical algérois dans la définition des orientations de la partie musicale des E.L.A.K. : le compositeur et ethnomusicologue Léo Louis Barbès[2], et l'écrivain Mohamed Zerrouki.

Il s'agit d'une année de réforme de la radio algérienne, puisque par arrêté du 25 mai 1949 le gouverneur général renforce ses prérogatives sur la radiodiffusion algérienne[3]. Parmi les faits notables de cette réforme, on retiendra qu'une « chaîne kabyle » séparée est installée[4], et que les E.L.A.B. sont dorénavant appelées « Émissions en langue arabe et kabyle ». Par ailleurs, le Gouverneur général, Edmond-Marcel Naegelen crée un Comité algérien de radiodiffusion, qu'il préside, et qui supervise toutes les émissions algériennes, en langue française, arabe ou kabyle[5]. Ce comité est constitué de trois sections qui comptent respectivement six représentants de l'Assemblée algérienne – trois de chaque collège –, six « personnalités » « désignées soit par leur compétence, soit parce qu'elles appartiennent à certains groupements intéressés de très près par la radiodiffusion » [6], et enfin, six représentants de la radiodiffusion – trois chefs de services et

[1] *Cf. supra*, p. 431 et p. 438
[2] *Cf. supra*, p. 283
[3] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.
[4] Rapport de la Commission d'études des problèmes de radiodiffusion intéressant l'outre-mer d'octobre 1950, relatif à l'équipement radiophonique des territoires de l'Union française et adressé à M. Leschi, directeur des Services techniques de la R.T.F., p. 13. ANOM [81F/284]
[5] Gayraud, Henri, « La radiodiffusion en Algérie », Cahiers d'histoire de la radiodiffusion, n° 26, juillet-septembre 1990, pp. 10-14, p. 11 (article d'abord paru en 1949).
[6] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.

trois délégués. Ce comité a une fonction consultative dans le processus d'élaboration et d'évaluation des programmes :

> [L]e comité est notamment consulté à la fin de chaque saison radiophonique pour discuter des programmes de la saison écoulée et faire des suggestions pour les programmes à venir. Il examine ensuite au début de chaque saison le plan qui lui est soumis et, au cours de la saison, les émissions elles-mêmes.[1]

La création de ce comité et le renforcement des prérogatives du gouvernement général, a pour objectif déclaré de « tenir compte de la situation particulière de l'Algérie » [2]. Selon Henry Gayraud, le directeur régional, « [o]n a reconnu, en France même, la nécessité de développer les émissions régionales, l'auditeur préférant bien souvent les émissions de 'son' poste régional, même moins bonnes, mais mieux adaptées à ses goûts » ; cette « nécessité » expliquerait la fondation du Comité algérien de radiodiffusion[3].

Pourtant, cette réforme semble indissociable d'une fonction politique persistance des E.LA.K. En effet, les personnalités que Naegelen convoque dans la deuxième section du comité, constitué de « personnalités qualifiées » extérieures à la radiodiffusion, attestent d'un affermissement du rôle de la radio dans la politique « franco-musulmane ». Siègent dans cette section Mohamed Zerrouki, écrivain et musicographe dont le gouvernement général avait sollicité la participation an Congrès de Fès[4], Léo Louis Barbès, ethnomusicologue et compositeur de pièces orientalistes fondées sur l'emprunt musical[5], Mustapha Pacha, président du Cercle franco-musulman[6]. Citons également Charles Simian, présent en qualité de président de la SACEM, mais qui s'était également illustré par des compositions orientalistes[7]. Dans la troisième section siègent Wilson, ancien collaborateur d'Augustin Berque aux affaires

---

[1] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.
[2] *Ibid*, n.p.
[3] Gayraud, 1990 [1949], *op. cit.*, p. 11
[4] Glasser, 2008, *op. cit.*,p. 202
[5] *Cf. supra*, p. 283
[6] Roger Léonard, *Quatre ans en Algérie*, Alger, Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, 1955, p. 27
[7] *Cf. supra*, p. 271

indigènes[1], en tant que directeur des E.LA.K., et El Boudali Safir, en tant que représentant du personnel[2].

Naegelen, rappelons-le, est resté célèbre pour le trucage massif des élections à l'Assemblée algérienne d'avril 1948. Compte tenu de ses antécédents et vu que le gouverneur renforce l'année suivant ses prérogatives sur la radio, nous supposons sans grand risque que Naegelen est sensible à la fonction politique de la radio. Sa démarche en faveur de profils ouverts aux « deux cultures » et largement versés dans le champ de la musique, semble indiquer que les E.LA.K., plus que jamais, et en particulier leur partie musicale, sont conçues comme un levier utile à actionner dans ce contexte d'amertume exacerbée des électeurs du second collège. De plus, les E.L.A.K. (qui continuent de fonctionner sous une cotutelle associant direction régionale de la R.T.F. et Centre d'informations et d'études du Gouvernement général) et le Comité algérien de radiodiffusion chargé d'évaluer les programmes opèrent selon une double contrainte : élaborer des programmes intéressants pour l'auditoire indigène tout en appuyant les objectifs gubernatoriaux. La configuration n'est certes pas nouvelle, mais la démarche du gouverneur rend palpable l'urgence de « la conquête des cœurs et des esprits ».

c. Pour préserver la personnalité des musulmans d'Algérie, priorité est donnée à la musique « andalouse »

Dans quelle mesure Naegelen s'est-il fait conseiller dans la sélection des « personnalités » constituant la deuxième section du comité ? Dans quelle mesure en connaissait-il la pensée ? En tout état de cause, ce choix paraît original dans la mesure où Zerrouki, Barbès et Safir sont des avocats de la musique « andalouse », qu'ils croient porteuse de la « personnalité » des populations musulmanes : d'égale dignité à la musique européenne, ses formes authentiques doivent être restaurées et respectée. Nous verrons que cette pensée a été mise au service de la politique « franco-musulmane », mais il est clair qu'un tel discours pouvait également servir la rhétorique des nationalistes tant honnis par Naegelen.

[1] *Cf. supra*, p. 446
[2] Compte rendu de la séance du Comité algérien de radiodiffusion du 7 novembre 1949. ANOM [81F/284]

Avant que le comité ne soit créé, les uns et les autres avaient déjà exprimé leurs vues sur la musique « arabe » : Zerrouki, à l'époque du congrès de la musique arabe de Fès, Barbès et Safir un peu plus tard, dans les pages de la revue du Centre d'informations et d'études du Gouvernement général, *Documents algériens*. En 1947, Barbès y avait affirmé que la « musique musulmane […] forme avec certains parfums, l'un des éléments les plus spécifiques de l'atmosphère locale », et lancé « un cri d'alarme contre […] les multiples menaces de disparition ou, en tout cas, de transformation mortelle de ces musiques, disparitions et transformations que notre époque a suscitées et aggrave de jour en jour dans la société musulmane même » [1]. En juin 1949, Safir, quant à lui, regrettait que « l'homme qui doit codifier d'une manière définitive cette musique [arabe], sans rien lui enlever de sa personnalité, cet homme-là n'est pas encore venu » [2]. Dans la mesure où la musique reflète le « génie d'un peuple »[3], ces auteurs réprouvent, ou du moins expriment un franc scepticisme à leur égard, les créations « modernes » et voient dans les instances de mélanges d'inspirations musicales « musulmanes » et « européenne » des atteintes à la pureté de l'art. El Boudali Safir, qui fait l'apologie de la « musique andalouse », met le lecteur en garde contre la disparition prochaine de cette « richesse inégalable » du fait de l'engouement pour les « tendances modernes, affichées si vigoureusement par l'école égyptienne, imitée par les jeunes écoles tunisiennes et algériennes, bonnes en soi et légitimes », mais « qui n'ont pas été toujours heureuses et vraiment originales »[4]. Barbès aussi se désole :

> Toute cette musique populaire traditionnelle[5] est en voie d'extinction et se trouve irrésistiblement remplacée par autre chose, non sans intérêt peut-être, mais vraiment très différent, et qui est né sous les influences combinées du jazz, du music-hall et des plus bas flons-flons des « dancing » européens. Certains 'compositeurs' autochtones, trop bien adaptés à leur temps, certaines société de « musique musulmane » en mal de réclame et hélas, en souci d'affaires, se sont fait les apôtres de la nouvelle mode, le disque et la radio s'en faisant les propagandistes.[6]

---

[1] Barbès, Louis Léo, « La musique musulmane en Algérie », *Documents algériens*, n°15, 10 avril 1947, n.p.
[2] El Boudali Safir, « La musique arabe en Algérie », *Documents algériens*, n°36, 20 juin 1949, n.p.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] Barbès emploie ici le vocable « musique populaire traditionnelle », mais dans l'extrait en question, le compositeur auquel il fait référence est le maître de musique « andalouse » de la société *El Andalousia*, Lili Labassi
[6] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.

En 1947, Barbès défendait la création d'un « organisme officiel ou semi-officiel » pour sauver ce qui subsiste d'un trésor jadis magnifique et maintenant réduit peu à peu à une valeur ridicule ». El Boudali Safir, pour sa part essentiellement soucieux de l'avenir de la musique « andalouse », suggère en 1949 qu'il appartient justement à la radio de « remettre cette musique à l'honneur »[1].

Par ailleurs Barbès et Safir s'entendent sur la légitimité incontestable de la musique « andalouse » et de son statut de musique « classique », qui la situe « à parité » avec la musique « européenne ». Barbès explique ainsi que

> [P]eu curieux ou blasé avant la lettre, l'Européen d'origine ne s'intéresse pas à la question [de la musique musulmane]. Son jugement habituel, faux d'ailleurs, et injuste repose sur cette opinion que la musique musulmane « toujours la même chose », n'offre que des thèmes informes répétés dans une monotonie énervante et n'a d'autre valeur que celle d'une pauvre incantation.
>
> Le but de cette brève note, est d'attirer l'attention sur la richesse insoupçonnée tant de la musique populaire, arabe et kabyle, que de celle que l'on considère, à juste titre, comme savante, musique des professionnels dite « musique andalouse » et « musique maure d'Alger ».[2]

Son de cloche similaire chez Safir : « [b]édouine ou berbère, elles doivent être distinguées de la musique proprement arabe, dite classique ou andalouse, chère au citadins raffinés des grandes villes, […] de beaucoup la plus riche »[3].

Pour ces deux auteurs, consolider la musique « orientale » est la condition d'une rencontre fructueuse avec la musique « occidentale », puisque, si la musique « est un lien entre les hommes, dont elle est censée adoucir les mœurs », pour reprendre les termes de Barbès, il faut d'abord œuvrer à « conserver l'art et la science de la musique mauresque » [4]. Plus que par les créations hybrides intempestives, le rapprochement se fait « dans une compréhension

[1] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.
[2] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.
[3] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.
[4] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.

réciproque »[1], d'où la nécessité de consolider les structures du répertoire « mauresque ». Même proposition chez Safir :

> J'aurais été heureux de terminer sur l'évocation de ces appels et de ces rencontres de deux musiques, de deux civilisations, de deux âmes, sous le signe divin de l'Art.
>
> Mais il faut déplorer que ces rencontres, si bien intentionnées parfois, et si nécessaires, manquent assez souvent leur but.[2]

Avant que des résultats satisfaisants ne puissent sortir de cette rencontre, il faut « sauver de l'oubli, ou de l'indifférence, les richesses musicales survivantes » de la musique « andalouse », par un gigantesque effort de rassemblement et d'enregistrement est à entreprendre[3].

> Alors peut-être, puisant aux sources vivifiantes retrouvées, de jeunes auteurs modernes, qui auront appris avec les techniques nouvelles, le respect des valeurs inestimables du passé, pourront-ils créer, sans erreur, sans plagiat, sans atteinte sacrilège au grand œuvre de Mossili et Ziriab, la véritable musique arabe de demain.[4]

La redécouverte du patrimoine « arabe » et par là même de la personnalité culturelle des musulmans, s'annonce être un objectif activement poursuivi par Barbès et Safir. Les auteurs qui voient la redécouverte de la « personnalité algérienne » comme le levier culturel de la prise de conscience nationaliste, seront peut-être surpris de constater que le gouvernement Naegelen s'appuie sur ce discours pour élaborer sa politique musicale. Pourtant, il faut comprendre le propos de Barbès et d'Safir dans la continuité de l'idée diffusée depuis l'ère Jonnart, selon laquelle l'intégrité nationale passe par la connaissance et la reconnaissance des cultures infranationales. En d'autres termes, il n'y a pas de contradiction *a priori* entre cette conception et les objectifs poursuivis par le Gouvernement général ; c'est vraisemblablement le sens même donné au vocable « franco-musulman ».

---

[1] *Ibid.* n.p.
[2] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.
[3] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.
[4] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.

Si le cabinet civil du gouverneur général ignorait les positions défendues par les personnalités invitées à participer au Comité algérien de radiodiffusion, la réunion du 6 décembre 1949, au cours de laquelle Mohamed Zerrouki présentera son rapport sur les « émissions musicales de la rue Berthézène » [1], confirmera l'orientation esquissée par Safir et Barbès.

c. Le rapport Zerrouki

Notons avant tout chose que l'article d'El Boudali Safir paru dans *Documents algériens* en juin 1949[2], réduit la musique « proprement arabe » à la musique « dite classique ou andalouse, chère au citadins raffinés des grandes villes »[3]. Dans cet ordre d'idée, la « musique populaire » se réduit aux genres *haouzi* et *'aroubi*, répertoires assimilés à la nouba mais placés à sa périphérie. En d'autre termes, les chanteurs comme El Anka ou M'rizek, célébrés après l'indépendance comme les fondateurs de la « musique populaire algéroise », le *cha'bi*, n'entrent pas dans les préoccupations d'El Boudali Safir à l'heure de la réforme de 1949, pas plus que celle de fonder un orchestre de musique populaire dirigé par El Anka. Il semblerait que l'idée de créer des orchestres « moderne » et « populaire » doive plutôt être attribuée à Mohamed Zerrouki, qui l'évoque dans son rapport présenté au Comité algérien de radiodiffusion. Or, dans l'esprit de l'auteur, la création d'orchestres supplémentaires est entièrement motivée par la volonté de purger l'orchestre classique, déjà en place, des tentatives modernes d'écriture et de composition.

Intitulé « rapport sur les émissions musicales de la rue Berthézène [les E.L.A.K.] » et présenté en réunion du comité le 6 décembre 1949, le document circule au sein de l'administration du Gouvernement général jusqu'à atteindre la sous-direction de l'Algérie au ministère de l'Intérieur – elle-même avait reçu la transcription du rapport par l'Office de l'Algérie à Paris. Ce rapport qui, si l'on en croit l'intitulé, devait porter sur les émissions

[1] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949. ANOM [81F/284]
[2] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.
[3] *Ibid.*, n.p.

musicales en général, est, en fait, entièrement focalisé sur la question de la musique « classique », dont Zerrouki déplore la décadence, entretenue par la radio-même :

> L'organisation des émissions musicales arabes a engendré, ai-je dit, des tâtonnements. Il y a lieu de tirer parti de l'expérience acquise et de procéder à un travail de mise au point, d'épuration, de décantation. Pour sortir de ces généralités, examinons le cas de l'orchestre de la rue Berthézène, l'orchestre classique de la station comme on l'appelle. Il ne paraît pas homogène quant à sa composition et surtout quant aux instruments utilisés. Ici nous touchons à un point essentiel […]. La musique arabe trouve ses subtilités, ses nuances, dans la ténuité des intervalles […]. Ainsi les instruments à notes fixes comme le piano, la mandoline, la guitare, deviennent-il des outils barbares, leur usages un élément de destruction, de décadence, un élément inesthétique. Certes, le piano possède une exceptionnelle étendue et une brillante sonorité, mais il ramène, à son corps défendant, la gamme arabe à la gamme tempérée et ne lui donne point les ressources des accords [la musique arabe étant monodique], accords dont il est l'outil par excellence.[1]

En regrettant l'usage de la mandoline et du piano, Zerrouki s'insurge contre une tendance engagée de longue date et portée, nous l'avons vu, par les sociétés musicales de l'entre-deux-guerres[2]. D'ailleurs, l'autre aspect de cette tendance, l'inflation des effectifs de l'orchestre, est également décriée par Zerrouki :

> Second aspect du sujet. L'orchestre classique comprenait le rebab, un bach kiatri (1er luth), deux kiatri (2 seconds luths), un flûtiste, un kanoundji (kanoun : psaltérion), un tarrar (tar : tambour de basque), un drabki (derbouka : tambourin), un harpiste, la harpe (djonah) ayant disparu depuis longtemps. Nous trouvons ainsi le pendant de l'orchestre pour musique de chambre selon la formule du XVIIIe siècle. […] On a voulu, en créant un grand orchestre de la rue Berthézène [studio des E.L.A.B.], suivre la maison sœur de la rue Hoche. Intention louable en soi. Mais esthétiquement est-ce possible ?
>
> Peut-on transformer, en multipliant les exécutants, un orchestre de musique de chambre, de cour plutôt, en orchestre pour grand concert ? Nous avons vu que la musique arabe est toute en

[1] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, pp. 3-4. ANOM [81F/284]
[2] *Cf. supra*, deuxième chapitre : III/3/a

> nuance et subtilités. La pluralité des instruments rend inévitablement l'ensemble flou ; le détail, dans sa minutie, son raffinement, est noyé ; l'excès de feu affaiblit sa visibilité.[1]

Au-delà de la forme de l'orchestre, Zerrouki réprouve les compositions qui y sont expérimentées :

> Les créations nouvelles. Que penser du travail de compositeurs - comment les appeler autrement ? – qui n'ont suivi aucune préparation adéquate ? Ils ignorent l'art des aînés, ils ne connaissent pas l'alphabet de l'art moderne. On écoute des airs européens, on les calque pêle-mêle. On mélange des phrases musicales occidentales à des phrases orientales, on leur donne des paroles arabes et le tout est édifié sur le rythme d'une danse viennoise ou exotique. Voilà ce que trop souvent les jeunes fredonnent. La radio se doit d'ignorer ce qui constitue de bien pauvres choses, d'ignorer surtout certaines compositions qui sont dans le domaine musical ce que sont, dans le domaine chorégraphique, les danses du ventre d'indésirable mémoire.[2]

Zerrouki comprend cependant que ces tendances, qui correspondent à une évolution du goût, ne sont pas aisées à endiguer. « On objectera, dit-il, que musiciens et auditeurs s'en accommodent aujourd'hui », « on s'indignera, on protestera » prédit-il même. Aussi, la réforme appelée par Zerrouki pèserait négativement sur la fonction de propagande de la radio, que la partie musicale est sensée appuyer. Lui-même en a conscience, et c'est donc à un véritable geste politique que Zerrouki invite le Gouvernement général :

> Les traditions islamiques racontent qu'un sultan ne cessait de déplorer la vie immorale de ses sujets. L'égoïsme emplissait tous les cœurs, l'hypocrisie guidait tous les actes, le plaisir était le but de tous. Le roi en concevait tristesse et amertume. De leur côté, les habitant du royaume trouvaient bien ennuyeux ce monarque avec ses remontrances, ses sentences. Ils ne cachaient pas leur mécontentement. Le vizir, humoriste subtil, dit un jour au calife :

[1] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, pp. 7-8. ANOM [81F/284]
[2] *Ibid.*, pp. 4-5

> « Si Votre Majesté veut avoir la paix avec ses sujets et connaître une vie tranquille, elle n'a qu'à se mettre à l'image de son peuple. Bannissons l'austère morale, menons une vie joyeuse et tout ira pour le mieux dans le plus gai des royaumes ». Chez nous, Messieurs, tout irait mieux dans les meilleures des ondes si nous retenions la remarque d'Ibn Khaldoun, remarque qui prend ici force de loi sociologique : « La foi des peuples est à l'image de celle de leurs maîtres ». La radio ne favorisera pas certains penchants. Elle tendra au maximum ses efforts pour élever le niveau artistique, comme le niveau intellectuel et moral de ses auditeurs. Elle aiderait le génie français à implanter dans cette terre les valeurs culturelles qui constitueront la partie la plus précieuse du patrimoine des futures générations.[1]

On voit donc que la réforme de l'orchestre – classique – de la rue Berthézène est bel et bien une question politique. Ce n'est pas tant que les administrateurs du Gouvernement général puissent trouver les propositions de Zerrouki dangereuses en elles-mêmes, mais plutôt qu'ils pourraient s'inquiéter que de telles évolutions, si elles étaient appliquées, ne détourne les auditeurs de la radiodiffusion française.

En outre, la musique semble avoir une place contestée au sein des E.L.A.K., dont certains voudraient qu'elles se recentrent sur des émissions parlées plus clairement dédiées au développement social et économique des auditeurs musulmans. Notre attention est d'abord attirée par un échange entre El Boudali Safir et Hacene, délégué de l'Assemblé algérienne représentant la Kabylie lors de la réunion du Comité algérien de radiodiffusion du 7 novembre 1949. Le procès verbale rapporte que :

> M. Hacene demande la parole. Il déclare que les auditeurs de Kabylie, qu'il représente, réclament que les émissions qui leur sont destinées comportent d'avantage de programmes consacrés aux questions économiques et sociales.

> M. Gayraud [directeur régional de la R.T.F.] d'abord, M. El Boudali Safir, représentant du personnel des Émissions en langue arabe et kabyle ensuite, répondent à M. Hacene en lui montrant que le programme en kabyle comporte déjà des émissions portant sur les questions économiques et sociales.

[1] *Ibid*, pp. 5-6.

> M. Hacene précise qu'il ne dit pas que rien n'a été fait, mais il demande qu'on en fasse encore d'avantage.[1]

Le rapport de Zerrouki nous permet de préciser les données de cet échange, puisque le rapporteur ouvre son propos en précisant que :

> Le pourcentage des heures musicales de la rue Berthézène a paru, lors de la dernière réunion du Comité algérien de la radiodiffusion, élevé. Notre honorable collègue Monsieur Hacène a bien voulu donner son point de vue à ce sujet et a demandé une réduction du temps consacré à la musique ; il a également suggéré qu'une part plus importante soit faite aux discussions ayant trait à l'hygiène, aux questions sociales, économiques, culturelles.[2]

On comprend d'autant mieux l'argument de « l'élévation du niveau artistique » auquel a recours Zerrouki pour défendre son projet, dans la mesure où les émissions parlées restent, aux yeux de certains, le support principal de « l'œuvre française » dans sa forme radiodiffusée. Le projet de Zerrouki est d'autant plus problématique de ce point de vue que, si la musique « andalouse » dans ses formes « originelles » est goûtée par une certaine catégorie des populations urbaines, elle n'est pas unanimement appréciée par la population musulmane d'Algérie. Ce fait, dont les autorités sont conscientes depuis 1937, ne fait que s'accentuer à mesure que la radio pénètre les campagnes. D'ailleurs, quand en 1959 la première enquête statistique sur les pratiques des sans-filistes musulmans est menée par Suzanne Frère, le constat est sans appel : d'une part, la musique est bien la raison principale pour laquelle les musulmans écoutent la radio, mais surtout, la musique andalouse n'a la faveur que de 27% des auditeurs : elle est devancée de loin par les chanteurs égyptiens, écoutés par 52% des auditeurs, mais aussi la musique bédouine (42%) et la variété française (29%), en particulier Dario Moréno, Dalida, Luis Mariano, Tino Rossi, et Charles Aznavour. L'enquête ajoute que « des chanteurs algériens

[1] Compte rendu de la séance du Comité algérien de radiodiffusion du 7 novembre 1949. ANOM [81F/284]
[2] *Ibid.*, p 1.

sont fort prisés : Abderahmane Aziz, Leïla Djazaïria, Rimiti, Zerbout et El Anka »[1]. Dès lors, quand on considère l'ordre de priorité établi à la radio, qui voit la musique classique rafler 40% du temps d'antenne de la partie musicale des E.L.A.B., contre 25% accordé aux musiques tunisienne et égyptienne[2], il apparaît clairement que le Gouvernement général fait déjà œuvre de démocratisation culturelle, la « musique andalouse » apparaissant comme l'équivalent sociologique de la musique « classique » européenne.

Si l'enquête citée est postérieure d'une dizaine d'année au rapport Zerrouki, le fait général qu'elle souligne n'était pas ignoré par des administrateurs tels que Courtès ou Wilson : les rapports de la fin des années 1930, que nous avons évoqués longuement, mettaient déjà en relief l'engouement pour la musique égyptienne et le fait que certaines musiques, comme les musiques bédouine – des campagnes – ou kabyle, étaient sous représentées[3]. De plus, l'expérience avait montré – comme d'ailleurs le reconnaît Zerrouki – que les compositions de chanteurs issus du milieu de la musique andalouse, inspirés de thèmes d'actualité et s'inspirant de la musique de variété française, pouvait connaître de très grands succès. C'est le cas par exemple, des compositions d'Elie Moyal, telles que *Mammak*, *Qassa Fetelefoun*, *La Moda*, enregistrées en 1937 chez Columbia[4], et auxquelles Léo Louis Barbès réserve une critique virulente dans les pages de *Documents algériens* :

> Faut-il souligner l'immense succès de productions comme Mamak, (ma tqoulech a l'mamak ![je n'ai rien dit à ta mère]), ce fox-trot que pas un cireur, de Souk-Ahras a Oudja, n'ait eu à cœur de répéter quotidiennement, à une certaine époque, et où « l'triciti » (tram électrique) rime avec « Jardin d'Issi ! » ; comme la valse musette *La moda* […] comme enfin de fantaisies telles que *Tiré poum !* (sur le mode zidane) ou *Le Téléphone* […].

[1] Guy Robert, « Quelques indications sur l'écoute de la radio par la population algérienne musulmane en 1958-1960 », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 81-93, p. 88

[2] Rapport mensuel du Centre d'informations et d'études sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 13 août 1945, adressé au cabinet du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

[3] Note au sujet de « la radiodiffusion et les population indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], p. 9. ANOM [15H/32]

[4] Voire les fiches de production des titres de Lili Labassi : *La Moda La Moda*, Columbia, GF260 ; *Qassa Fetelefoun*, Columbia, GF261 ; *Mammak*, Columbia, GF262. Archives d'EMI France à Saint-Ouen l'Aumône.

> Tout cela ressassé à longueur de soirée dans les cafés du petit bled, répété par un bon public à m'enthousiasme aussi marqué que l'est peu le sens critique, et finissant par devenir « la musique arabe ».[1]

Si Barbès se désole de ce qu'il voit comme un dévoiement de la « musique arabe », il n'en reconnaît pas moins la très grande popularité de ces créations qui mélangent un fond « andalou » et des éléments de cette musique de variété dont l'étude de Suzanne Frère de 1959 révèle qu'elle est écoutée par près du tiers des auditeurs algériens. Il semble difficile de croire que les directions des E.LA.K., que ce soit du côté de la R.T.F. ou du Gouvernement général, auraient accepté de s'aliéner une frange aussi considérable de l'auditoire au nom d'une conception classiciste de la musique andalouse, que d'aucuns qualifieraient d'élitiste.

Aussi, ne comptant pas sur la seule foi de ses supérieurs en les « valeurs culturelles » de la France[2], et reconnaissant la dimension « puriste » de la conception de la musique « andalouse » qu'il défend, Zerrouki propose une solution intermédiaire qui tempérerait les conséquences impolitiques de son projet : la création d'orchestres distincts.

> Cependant, je ne serai pas intransigeant au point de condamner l'expérience tant qu'elle n'a pas passé le stade des essais. Mais le point sur lequel je crois devoir insister c'est la séparation formelle de cette expérience de la formule classique, formule qu'il est nécessaire de ressusciter et qui doit revêtir l'aspect voulu par ses créateurs. Donc trois formules : orchestre classique comme le demandent ceux qu'on a appelé les puristes, orchestre étendu mais mis soigneusement au point, enfin orchestre pour musique dite moderne où seront introduits les instruments prévus par les compositeurs.[3]

On voit donc que la création des autres orchestres de la station, dont on crédite El Boudali Safir, est également, voire principalement, attribuable à une proposition de Mohamed Zerrouki. Surtout, ce rapport nous éclaire sur la logique qui a prévalu à la création de ces nouveaux

---

[1] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.
[2] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, pp. 5-6. ANOM [81F/284]
[3] *Ibid.*, p. 8

orchestres. Il ne s'agit pas tant de promouvoir les autres genres, que de leur accorder des espaces propres dont on pourra isoler l'orchestre « classique ». Si l'on a pu voir la création des orchestres de musique « populaire » et « moderne » comme un acte de reconnaissance et d'intégration, il s'agit également – et en premier lieu – d'une mise à distance. Enfin le Gouvernement général est l'acteur inattendu, mais décisif de cette réforme. En effet, le fait que les émissions musulmanes soient mises au service de la politique du gouverneur général, explique les préventions de Zerrouki, qui propose une voie alternative à la réalisation de son projet, afin d'éviter l'impact négatif sur l'audimat d'une réforme d'inspiration élitiste. Il faut donc voir la naissance des cinq orchestres de la station comme étant aussi le produit de dynamiques contradictoires ; d'un groupe d'administrateurs de la culture, urbain et mélomane, aspirant à produire une musique « classique» dénuée d'apports modernes ou étrangers, confrontés à l'exigence de popularité qui pèse sur la partie musicale des E.L.A.K., puisque celle-ci, n'a pas seulement une vocation d'éducation culturelle, mais est aussi « l'enrobage » qui permet au Gouvernement général de rendre son message attractif.

d. Physionomie des émissions dans les années 1950

La création de trois orchestres sur la chaîne arabe : l'orchestre « moderne », l'orchestre « classique » et l'orchestre « populaire » n'intervient qu'en 1955, peut-être pour des raisons budgétaire, puisqu'en 1954 encore, les E.L.A.K. ne comptent que 14 musiciens en contrat à temps plein en qualité de membres de l'orchestre de la station[1]. Cependant, la nomenclature musicale que prône son rapport semble se consolider, non pas par une purge sèche du programme de toute formes d'expression moderne ou populaire, mais par une plus grande exigence vis-à-vis des formations annoncées comme classiques. Aussi, le début des années 1950 voit un renversement radical des équilibres dans la programmation. En effet, la musique classique (qui fournissait 7 des 18 concerts studio d'une semaine ordinaire en 1945[2] – soit 40%

[1] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.
[2] Rapport mensuel du Centre d'informations et d'études sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 13 août 1945, adressé au cabinet du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

du temps d'émission musical si l'on suppose que les concerts son d'une durée équivalente en moyenne –) passe derrière les émissions populaires et modernes prises séparément. En 1954, 50% du temps d'antenne est consacré aux émissions musicales, dont 12,5% à la musique « classique », tandis que les musiques « populaires » et « modernes » prennent respectivement 18,5% et 17,5% du temps d'émission[1]. Zerrouki a-t-il complétement échoué dans ses efforts de promotion du genre andalou ? À considérer les programmes, il s'agit en fait d'un effet d'optique, plutôt qu'une mutation radicale du contenu. En effet, bon nombre d'artistes qui se produisent dorénavant dans les genres modernes et populaires, n'étaient pas distingués auparavant, ou alors, pour reprendre les récriminations de Zerrouki, étaient assimilés au répertoire classique. D'autant que certains artistes se meuvent d'une catégorie à l'autre, telles que Reinette l'Oranaise qui se fait tantôt entendre dans le genre « andalou » accompagnée par l'orchestre classique de la station dirigé par Mohamed Fakhardji (cf. infra, illustration n°33), tantôt dans des chansons « populaires », accompagnée par l'orchestre populaire de la station[2]. On peut aussi citer la chanteuse Alice Fitoussi, israélite constantinoise formée dans le genre « andalou », qui se fait entendre dans un répertoire de « musique variée »[3]. En réalité, en dépit du temps apparemment réduit consacré à la musique classique – rappelons que la « musique classique » occupait 40% du temps d'antenne en 1946[4] – il faut plutôt attribuer ce renversement de hiérarchie aux conséquences de la circonscription du champ classique. Cette programmation « classique » est resserrée autour de Mohamed Fakhardji chef de l'orchestre classique, et de quelques autres figures tutélaires du genre « andalou », dont Sassi, Abdelkrim Dali ou l'élève de Fakhardji, Ahmed Serri.

Ainsi, l'établissement des orchestres « populaire » et « moderne » au tournant de l'année 1955[5], est moins une œuvre de promotion qu'une œuvre d'assignation, de la part d'administrateurs que l'on pourrait qualifier d'élitistes, préoccupés par l'avenir de la musique andalouse avant toute chose. Il faut attribuer la présence persistante de figures « à la mode » et la

[1] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.
[2] « La vie des ondes », *L'Écho d'Alger*, année 44, n°15.740, 16-17 janvier 1955, n.p.
[3] « La vie des ondes », *L'Écho d'Alger*, année 44, n°15.735, mardi 11 janvier 1955, n.p.
[4] Rapport mensuel du Centre d'informations et d'études sur « les programmes, l'orientation et les faits saillants des émissions musulmanes de Radio-Algérie », en date du 13 août 1945, adressé au cabinet du Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]
[5] En 1954, les E.L.A.K. ne compte encore qu'une « orchestre de la station » composé de 14 musiciens. « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.

création de l'orchestre « moderne » à la nature tripartite des discussions concernant les émissions musulmanes. L'élite culturelle urbaine que représentent Zerrouki, Safir et Barbès, doit composer avec les responsables de la « politique musulmane ». Ces derniers étant soucieux de la bonne conduite de la mission de développement social et économique de la radio, à une heure où le Gouvernement général est en difficulté vis-à-vis des électeurs musulmans, comptent sur la popularité des émissions musicales et le rôle de levier de propagande qu'elles ont eu par le passé. On peut attribuer à cet équilibre le renforcement du statut « classique » de la musique « andalouse » qui, circonscrite à un répertoire et à des compositions d'orchestre épurées, représentée par un nombre réduit de maîtres et devenant une niche dans la programmation radiophonique, acquière l'image d'une « musique bourgeoise »[1].

2. Aspirations et obstacles au rapprochement « franco-musulman ».

a. Les propositions du rapport Zerrouki

Zerrouki répond à l'exigence du rapprochement « franco-musulman » dans des termes similaires à ceux d'Safir et Barbès : la musique « arabe classique », dans ses formes exigeantes, placée à égalité avec la musique « classique européenne », devient la base d'un échange fructueux entre l'Orient et l'Occident.

À l'issue de ses recommandations concernant la réforme de la musique « arabe classique », Zerrouki préconise l'affermissement de la « musique occidentale » dans la programmation radiophonique :

> Un autre apport aux programmes musulmans : la musique occidentale. Celle-ci pénètre dans le studio des E.L.A. trop timidement. Elle sert certes aux mises en ondes et un cours

[1] Expression décriée par Ahmed Serri. Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013

> d'initiation a été tenté l'an dernier ; mais une part beaucoup plus large doit lui être réservée. On ne saurait trop insister sur l'importance de ces cours d'initiation et sur la présence de la musique occidentale au sein des E.L.A.. Importance non seulement artistique, mais sociale, philosophique pourrait-on dire. La musique occidentale est l'expression des temps modernes, c'est le reflet et la voix des temps que nous vivons. Notre époque est polyphonique : l'homme contemporain mène de front plusieurs chants comme il mène de front plusieurs calculs, plusieurs entreprises. La société elle-même assiste au choc, au croisement d'idéologies différentes. Si le monde islamique n'avait pas mis sa civilisation en veilleuse, il aurait indubitablement adapté son moyen d'expression musical aux temps modernes.[1]

On sera évidemment frappé par la reprise d'un argumentaire hérité de la fin du XIXe siècle et qui voit dans la monodie de la musique « arabe » la manifestation d'une pensée musulmane restée archaïque[2]. Mais ce qui attirera notre attention, c'est la correspondance que Zerrouki établit entre une musique polyphonique et une société elle-même « polyphonique », car, au-delà des qualités intrinsèques de la musique occidentale, sa diffusion au sein de la communauté musulmane doit pouvoir constituer un point d'accroche à la société européenne. À cette fin, il faut élaborer une véritable pédagogie radiophonique[3], mais surtout :

> L'utilisation de la musique occidentale par les E.L.A. appellera la réciproque si l'on veut que l'interpénétration des deux sociétés sur le plan culturel soit efficace, féconde. La musique arabe est un art extrêmement hermétique, on le sait. Elle exige une très longue initiation, elle aussi. La répétition là encore, est d'un grand secours. Elle nous aidera à faire connaître et à faire aimer des formes de beauté nouvelles pour ceux qui les écouteront et nous affranchira du faux orientalisme qui sévit chez nous. J'ai eu l'honneur de soumettre à Monsieur le Directeur des Émissions artistiques de la rue Hoche [les émissions en langue françaises], la transcription de deux touchiats le priant d'étudier les modalités de leur interprétation par le grand orchestre que dirige Monsieur Clowetz.[4]

---

[1] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, p. 9-10. ANOM [81F/284]
[2] On se référera au premier chapitre pour les éléments à ce sujet.
[3] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, p. 10. ANOM [81F/284]
[4] *Ibid*, p. 11

L'adaptation de pièces tirées des *noubat* – les *touchiats* en sont les ouvertures –, nous le savons, ont déjà été adaptées : Georges Riva et l'orchestre de l'opéra en jouait les transcriptions de musique andalouse, l'Orchestre du Gramophone, celle de Yafil[1], tandis que Jacqueline Maire et Mahieddine Lakehal avait collaboré sur un projet similaire, programmé à la radio par Arzour[2]. Mais la séparation des chaînes exige que ce genre d'initiative soit programmé par la « maison d'en face », pour reprendre l'expression de Zerrouki[3]. Pour convaincre le Comité algérien de radiodiffusion de la nécessité de faire ce pas, Zerrouki se permet de rappeler la mission qui incombe aussi aux émissions musicales de la radio :

> Je souhaite, pardon, nous souhaitons certainement tous ici, le plus franc et le plus prompt succès à cette tentative.
>
> Nous le souhaitons parce que pour comprendre l'âme d'un peuple, il n'est pas de meilleur guide que l'Art.[4]

Ainsi, Zerrouki souligne ici le défi posée à une radio qui s'est communautarisée, malgré elle d'une certaine manière, des suites de l'amélioration matérielle du réseau Algérien ; une conséquence de la multiplication des émetteurs, donc des chaînes, et donc de la possibilité de diffuser des programmes complets dans chaque langue. Sans aucun doute, une chaîne entièrement destinée à la langue arabe permet de concurrencer le Caire et donc de satisfaire certains objectifs du Gouvernement général, en particulier la contre-propagande. Mais, la séparation communautaire des chaînes fait obstacle au « rapprochement franco-musulman », objectif de plus fraîche date, mais dont la radio a vocation à s'emparer si l'on en croit Zerrouki.

En dépit des suggestions de Zerrouki, les échanges entre programmes restent timides au cours des années 1950 : l'état des lieux sur la radiodiffusion publié dans *Documents algériens* en 1954 ne fait pas mention d'une telle politique[5], tandis que les programmes de la radio publiés

---

[1] *Cf. supra,* p. 287 et p. 288
[2] « T.S.F. », *L'Écho d'Alger*, année 31, n°11479, 10 janvier 1942, n.p.
[3] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, p. 10. ANOM [81F/284]
[4] *Ibid.*, p. 11.
[5] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.

dans les quotidiens d'Algérie ne laissent paraître que de très rares interpénétrations. D'ailleurs l'étude de Suzanne Frère elle-même révélera que seuls 5% des auditeurs musulmans interrogés écoutent la musique classique, et qu'il s'agit souvent d'un marqueur social[1]. Cependant, il ne faudrait pas croire que cet état de fait est le résultat d'une hostilité entre les services en langue française et les services en langue arabe et kabyle. Au contraire, dès 1947, à l'initiative de la direction régionale et avec le soutien des services du Gouvernement général à Paris, les deux – puis trois – chaînes entreprennent des productions communes à des fins de représentation de l'Algérie sur la chaîne nationale.

b. Les émissions communes pour la chaîne nationale de la R.T.F.

Dès l'année 1947, les E.L.A.K. et la chaîne en langue française de la rue Hoche collaborent dans la création d'émissions communes pour diffusion sur la chaîne nationale de la R.T.F. Ces émissions, réalisées à l'initiative de la direction régionale de la R.T.F. en Algérie bénéficie du soutien, en métropole, de Raoul Celly, directeur du Service d'information et de presse de l'Office Algérien d'Action économique et touristique (O.F.A.L.A.C.) à Paris[2]. Ouverte par une première émission le 25 février 1947, leur principe semble être de mieux faire connaître l'Algérie aux métropolitains[3], mais il faut noter que la chaîne nationale est également captée en Algérie. La première émission s'associe les services des E.L.A.K. dans une proportion assez modeste. En effet, le programme se constitue de :

- Le *Tricorne* de Manuel de Falla, interprété par l'orchestre symphonique de la rue Hoche.
- Un reportage sur la fête du Mouloud réalisé par Jean Besombes
- Un sketch radiophonique par Jacques Bedos et Jean Voiley

[1] Guy Robert, « Quelques indications… », 1990, *op. cit.*, p. 89
[2] Dépêche du directeur du Service d'information et de presse de l'OFALAC du 8 mars 1947 à M. Pons directeur de « Radio-Algérie ». ANOM [81F/284]
[3] Note d'Édouard Brémond du 28 février 1947 « au sujet de l'émission de Radio-Algérie du Mardi 25 février », adressée au directeur du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. ANOM [81F/284]

- « Des variations sur des thèmes de musique andalouse par El Boudali Safir, avec le concours de l'orchestre Fakhardji et des chanteurs Abde El Krim et Dali [il s'agit *du* chanteur Abdelkrim Dali]
- Une émission littéraire sur Gabirel Audisio
- Un concert de musique ancienne ; viole de gambe et orchestre
- Un concert chanté intitulé « Les propos algériens des chansonniers Montmartrois »
- Le *Concerto da Chiesa* de Felice Dal Abacco, interprété par l'orchestre à cordes de la rue Hoche
- Des extraits de la *Troisième symphonie avec orgue* de Saint-Saëns.[1]

En somme, un programme très dense – l'émission doit durer une heure[2] – et dans lequel les E.L.A.K. ne tiennent qu'une place mineure.

À la suite de cette émission d'essai, les opinions recueillies en métropole par Raoul Celly sont mitigées. Edouard Brémond adresse une critique particulièrement sévère, ciblant en particulier la musique et les sketches des musiciens et acteurs du service artistique des émissions en langue française[3]. Il réserve ses compliments pour le reportage sur la fête du Mouloud et le concert de musique andalouse :

> La musique andalouse a été remarquablement présentée et commentée : quelques phrases sur la musique arabe et berbère auraient utilement complété cette excellente présentation : il serait, en effet, désirable que les Algériens musulmans présents en France, et qui vont devenir très nombreux, écoutent ces émissions ; une production comme celle-là est de nature à les attirer, en même temps qu'elle renseigne les métropolitains.[4]

[1] Circulaire du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. du 20 février 1947 au sujet de l'émission spéciale réalisée par « Radio-Algerie » du 25 février 1947. ANOM [81F/284]
[2] Lettre de Jacques Blanchet à Raoul Celly du 26 février 1947, au sujet de la diffusion de « l'émission de Radio-Algérie » diffusée sur la chaîne nationale. ANOM [81F/284]
[3] Note d'Édouard Brémond du 28 février 1947 « au sujet de l'émission de Radio-Algérie du Mardi 25 février », adressée au directeur du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. ANOM [81F/284]
[4] *Ibid.*

Les attentes assez informées de Brémond s'expliquent peut-être par son passé d'officier dans le Levant et son récent ouvrage intitulés *Berbères et arabes*[1], mais dans leur ensemble, les retours adressé à Celly relayent un même son de cloche : René Claudon juge que les sketches de Voilley et Bedos n'avaient « rien à voir dans cette évocation de l'Algérie » et que les parties musicales proposées par la rue Hoche n'évoquaient pas toujours l'Algérie non plus[2]. Jacques Blanchet, ami proche de Celly juge quant à lui que les programmes auraient pu se limiter aux reportages sur le Mouloud et Gabriel Audisio, les extraits de la troisième symphonie de Saint-Saëns et « les variations sur des thèmes de musique andalouse (qui étaient vraiment très bien) »[3]. Blanchet précise ce qui, selon lui constituait la difficulté de l'exercice,

> [À] savoir que cette émission étant essentiellement consacrée à des Métropolitains, elle doit exciter leur curiosité par son caractère régional, mais elle risque alors d'être totalement dénuée d'intérêt pour les auditeurs d'Afrique du Nord. Je conçois donc que la composition du programme ne puisse être qu'un compromis.[4]

On constate que la Direction régionale de la R.T.F. est placée dans la même situation que les artistes algérois d'ascendance européenne, qui, tachant de représenter les couleurs régionales de l'Algérie, sont amenés à faire des emprunts où des références aux expressions culturelles « arabes » et « berbères »[5]. Dans ce type d'exercice, il apparaît clairement que les musiciens des E.L.A.K. ont le bénéfice de « l'authenticité ».

Le compte rendu de Celly à Pons édulcore largement les critiques. Il se contente de suggérer que la musique ancienne et les sketches de Bedos et Voiley n'étaient pas à leur place dans cette émission. Par ailleurs, il insiste bien sur la nécessité de clarifier « l'intention même de

---

[1] Edouard Brémond, *Berbères et Arabes : La Berbérie est un pays européen*, Paris, Payot, 1942.
[2] Note du président des Chemins de fer de la Méditerranée au Niger du 26 février 1947, au sujet de «Radio-Algérie sur chaîne nationale », adressée au directeur du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. ANOM [81F/284]
[3] Lettre de Jacques Blanchet à Raoul Celly du 26 février 1947, au sujet de la diffusion de « l'émission de Radio-Algérie » diffusée sur la chaîne nationale. ANOM [81F/284]
[4] Lettre de Jacques Blanchet à Raoul Celly du 26 février 1947, au sujet de la diffusion de « l'émission de Radio-Algérie » diffusée sur la chaîne nationale. ANOM [81F/284]
[5] *Cf. supra*, troisième chapitre : IV

cette émission. Voulait-on en faire quelque chose de spécifiquement Algérien ? »[1]. Il semble que Pons ait saisi les données du problème puisque dans la foulée de ce résultat mitigé, il produit une nouvelle émission à destination de la métropole intitulée *Un soir à Alger : le huitième voyage de Sindbad le marin*, et à laquelle le service artistique des E.LA.K. joue un rôle, central. De fait, la formule est nouvelle puisque, plutôt qu'une succession de numéros, il s'agit d'une « évocation radiophonique » inspirée de l'histoire de Sinbad[2] . Le service de presse de l'O.F.A.L.A.C., de nouveau chargé de faire la promotion de l'émission en métropole, émet une circulaire appelant à des retours d'opinion, précisant qu'il « s'agit cette fois d'une émission ayant un thème central, axée essentiellement sur le côté pittoresque et folklorique de l'Algérie » ; il semble que Pons ait donc bien fait le choix de la « couleur locale ». À l'exception de la présentation et d'un sketche de Bedos et Voilley, le texte de l'émission est écrit par le directeur du Service artistique des E.L.A.K., El Boudali Safir. Il s'agit d'une pièce de théâtre, dont les rôles sont occupés par les membres de la troupe de la rue Hoche – les émissions en langue française – tandis qu'El Boudali Safir rempli le rôle du « jeune kabyle » et Omar Racim, celui de « lecteur du Coran ». Divers rôles de musiciens présents dans la pièce sont distribués à des chanteurs et interprètes des E.L.A.K. : les chanteuses Meriem Fekaï et Sariza remplissant les rôles des « chanteuses arabes », Abdelkrim Dali étant le « chanteur arabe », Sidah Ali, le « joueur de flûte », La Ounnissa et Nourredine, étant les « chanteuse et chanteur kabyles »[3]. La partie musicale est assurée par le «chœur féminin » des E.L.A.K., « l'orchestre classique » des E.L.A.K., sous la direction de Mohamed Fakhardji, et l'orchestre symphonique des émissions en langue française[4].

Cette émission dont le contenu est dû à l'écriture et à l'équipe d'El Boudali Safir est plutôt bien reçue en métropole. Le directeur du service d'information et de presse transmet l'enquête menée par L'Office administratif du gouvernement général de l'Algérie à Paris à Pons[5]. Synthétisé dans une note d'information par R. Moreuil, l'enquête souligne une impression généralement favorable chez les « auditrices et auditeurs français d'origine », mais relève tout de

[1] Dépêche du directeur du Service d'information et de presse de l'OFALAC du 8 mars 1947 à M. Pons directeur de « Radio-Algérie ». ANOM [81F/284]
[2] Circulaire du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. du 21 avril 1947 au sujet de la diffusion de l'émission « Un Soir à Alger ». ANOM [81F/284]
[3] Circulaire du Service d'information et de presse de l'O.F.A.L.A.C. du 21 avril 1947 au sujet de la diffusion de l'émission « Un Soir à Alger ». ANOM [81F/284]
[4] *Ibid.*
[5] Dépêche du directeur du Service algérien d'information et de presse du 28 mai 1947 au directeur de « Radio-Algérie ». ANOM [81F/284]

même des avis mitigés chez les musulmans vivant en métropole dont certains regrettent le mauvais accent de certains acteurs et l'insuffisance des passages musicaux[1]. Moreuil donne également son propre point de vue, formulé en ces termes :

> Bonne émission dans l'ensemble d'un genre susceptible d'intéresser les auditeurs métropolitains et même les sans-filistes de langue française des pays voisins – Belgique, Suisse, Luxembourg.
>
> Le texte de El Boudali Safir fait preuve d'invention et contient quelques passages – la légende des Princesses – la scène des deux menteurs –, qui restituent avec poésie l'atmosphère « orientale » particulièrement appréciée des auditeurs.[2]

Concernant le « décor sonore et musical » plus précisément, Moreuil pense que :

> Le choix des thèmes demandait à être mieux adapté à « l'ambiance » que le texte parlé visait à obtenir : telle suite d'impressions musicales sur Bou Saâda, due à l'inspiration d'un compositeur algérien, ou les orchestrations de musique hispano-mauresque laissées par Mme Jacqueline Maire[3], eussent, sans doute, mieux répondu à cet objet.[4]

Autrement dit, en tant que région artistique, l'Algérie reste tributaire de sa dimension « orientale », en particulier sur le plan musical. Aussi, non seulement cette collaboration entre les émissions en langue française et les E.L.A.K. dans le cadre d'une production régionale est-elle l'occasion d'une rencontre entre les personnels artistiques de la rue Berthézène et de la rue Hoche, mais elle renforce également la légitimité et l'importance des E.L.A.K. aux yeux de la direction régionale.

---

[1] Note de R. Moreuil du 1er mai 1947, au sujet des « résultats d'écoute d'une retransmission de Radio-Alger sur chaîne nationale ». ANOM [81F/284]
[2] *Ibid.*
[3] *Cf. supra*, p. 392
[4] Note de R. Moreuil du 1er mai 1947, au sujet des « résultats d'écoute d'une retransmission de Radio-Alger sur chaîne nationale ». ANOM [81F/284]

Ainsi, si le rapport Zerrouki n'est certes pas suivi d'une pratique systématique du partage de contenus entre les émissions en langue française et les E.L.A.K., il ne faut pas y voir une hostilité de la part de la direction régionale. Au contraire, depuis 1947, la légitimité des E.L.A.K. est acquise. À quoi donc attribuer les réticences à suivre les préconisations de Zerrouki ? Certainement à ce qu'il prédisait lui-même, à savoir : l'hostilité des auditeurs algériens, qui rétorqueraient que, pour entendre la musique de l'autre communauté, il n'ont qu'à « [s']adresser à la maison d'en face »[1]. Ainsi, les ambitions « franco-musulmanes » de la radiodiffusion algérienne, si elles s'expriment à tous les niveaux – Gouvernement général, direction régionale de la R.T.F. et Comité algérien de radiodiffusion – connaissent des limites liée à la communautarisation de l'auditoire algérien, lui même renforcé par la séparation en deux chaînes des programmes français et des E.L.A.K.

Afin de dépasser cet obstacle, le Gouvernement général va profiter de ses appuis dans la société civile et les institutions d'échelle municipale. À Alger en particulier, le Cercle franco-musulman, qui est représenté au Comité algérien de radiodiffusion par Mustapha Pacha, va jouer un rôle important dans la pris en charge de la mission d'élaborer une politique musicale « franco-musulmane » à l'échelle Algéroise. Celle-concentrant les élites « françaises » et « musulmane », des trois départements, autant dire que le rayon d'action du Cercle franco-musulman s'étend à l'Algérie, par le truchement de ces classes intellectuelles et bourgeoise. L'autre institution clef de cette politique, le Conservatoire municipal, sous la direction de Gontran Dessagnes, va porter la politique musicale « franco-musulmane » auprès de la jeunesse algéroise, et par ses concerts à la société algéroise plus largement.

[1] Rapport de Mohamed Zerrouki sur « les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, p. 10. ANOM [81F/284]

III. Les relais algérois de la politique « franco-musulmane »

Une des mesures notables qui suivra la réforme de la radio de 1949, sera l'organisation bimensuel d'un concert de musique classique public, tenu et enregistré au Cercle franco-musulman et rediffusé sur la chaîne en langue arabe [1.] Si le rôle du cercle dans l'élaboration d'une politique musicale de rapprochement semble s'intensifier dans les années 1950, le Cercle franco-musulman existe déjà depuis 1944. Il convient de revenir sur la fondation de cette association dont la devise, affichée dans les locaux, était une citation de Paul Valery : « enrichissons-nous de nos mutuelles différences »[2]. Parallèlement, dès 1946 et la fondation de classes de « musique musulmane », puis d'un orchestre « arabo-andalou » du conservatoire, l'école de musique dirigée par Gontran Dessagne va jouer un rôle important dans la diffusion de la musique « andalouse » et la structuration du milieu de la « musique classique musulmane » Algérois.

1. La musique au cercle Franco-Musulman.

La fondation du Cercle franco-musulman, *al-nāddy al-faransy al-islāmy* en arabe, association loi de 1901, sera l'une des premières initiatives en faveur de la promotion du pluralisme et de la rencontre culturels à Alger, au lendemain de la guerre. Le projet sera immédiatement soutenu à divers niveau de l'administration. Ainsi, les lecteurs de *l'Écho d'Alger* pourront apprendre, le 31 mai 1944, que le général Catroux a assisté au déjeuner du Cercle franco-musulman.

[1] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.
[2] Courrier de M. Kaberseli, cité dans Samir Hasnaoui, « Où en est la T.V. musulmane ? », *Alger-Revue*, n° spécial, printemps 1959, p. 63-67, p. 66

> Pour témoigner sa sympathie au Cercle franco-musulman d'Algérie, qui poursuit des buts de rapprochement hautement patriotiques, le général Catroux a assisté, hier, à Alger, au déjeuner qui réunissait les membres de cette association privée, créée récemment.[1]

Le Cercle franco-musulman est une association, fondée par un inspecteur général des finances[2], M. de Tocqueville, dont le local est situé au cœur du vieil Alger, 10, place du Gouvernement. L'administration de l'association compte des personnalités musulmanes, tels qu'Abdou Mustapha Pacha, vice-président en 1944, et directeur du service des Sociétés indigènes de prévoyance au Gouvernement général en 1946[3], ou encore Elias Baba Ameur, fils du grand muphti malékite d'Alger[4].

Le cercle est un lieu de sociabilité dont les locaux incluent « salons, salles de consommation, salle de correspondance et de jeux » ouverts aux membres, tous les jours de 11h à 21h et au-delà à certaines occasions[5]. Des repas y sont proposés, pour un prix de 60fr.[6], inaccessible à une clientèle populaire, mais à la portée d'un revenu moyen[7]. Le comité de direction insiste particulièrement sur le rôle de lieu de réunion et d'échange que doit jouer le cercle : « [l]es membres du Cercle sont spécialement invités à se retrouver, place du Gouvernement, le Jeudi après 17 heures ½, et à l'occasion de diverses réunions et conférences qui seront prochainement annoncées » [8]. Le carton d'invitation à la première de ces conférences s'ouvre par « Monsieur et Cher Collègue », et, après avoir annoncé une causerie par Georges

[1] « Le général Catroux a assisté au déjeuner du Cercle franco-musulman d'Algérie », *L'Écho d'Alger*, année 33, n°12315, 31 mai 1944, np.
[2] « À la mosquée Sidi-Abderrahmane », *L'Écho d'Alger*, année 33, n°12320, 5 juin 1944, np.
[3] « Au Gouvernement général, M. Mustapha Pacha est nommé directeur du service des S.I.P. », *La Mekerra*, année 14, n°261, 4 octobre 1946, np.
[4] Note remise au Cabinet du préfet d'Alger indiquant le remplacement de Abdelkader Derouaz, par Elias Baba Ameur à la fonction de secrétaire au Cercle franco-musulman, sans date. ANOM [1K/2]
[5] Lettre non-datée du Cercle franco-musulman au sujet de l'ouverture de son restaurant [c. 1944]. Adressée au préfet et conservée par son cabinet. ANOM [1K/2]
[6] *Ibid.*
[7] À titre de comparaison, cela correspond à peu près au prix de 1 kg de viande de bœuf, ou de 15 kg de pain. Les équivalences peuvent être consultées sur le site en-ligne d'Inflation-France, qui reprend les données des Statistiques générales de France. http://france-inflation.com/prix_depuis_1900_en_france.php (consulté le 16 octobre 2016)
[8] Lettre non-datée du Cercle franco-musulman au sujet de l'ouverture de son restaurant [c. 1944]. Adressée au préfet et conservée par son cabinet. ANOM [1K/2]

Marçais, rappelle que « le jeudi est un jour particulièrement suivi ; vous trouverez certainement là beaucoup de vos amis »[1].

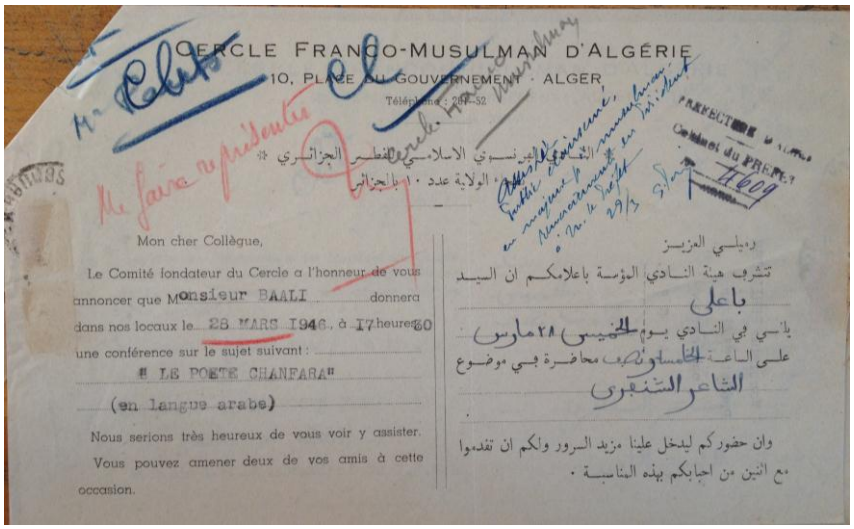
La conférence de Georges Marçais à lieu le 28 novembre 1944 et porte sur les « Jardins de l'Islam » [2]. Elle « inaugur[e] le cycle [des] manifestations culturelles » du Cercle qui voit se succéder « exposition de peinture musulmane, audition de musique, conférences diverses, etc… » [3]. Il faut d'ailleurs noter que, depuis octobre 1944, le Cercle accueille une « exposition de la jeune peinture musulmane d'Algérie » :

> La première manifestation artistique organisée par le Cercle franco-musulman d'Algérie, qui vient de s'ouvrir place du Gouvernement, outre qu'elle constituera un encouragement pour des jeunes talents actuellement handicapés par les difficultés que connaissent aujourd'hui les artistes, présentera un réel intérêt artistique et culturel. On verra côte à côte les œuvres de jeunes peintres musulmans algériens exercés, les uns aux méthodes modernes de styles divers, les autres au disciplines traditionnelles de l'enluminure et de la miniature à l'exemple des frères Racim [Omar et Mohammed Racim], parfois travaillant même avec succès dans les deux genres. On pourra ainsi faire le point de ce qu'ont réalisé pour les jeunes artistes algériens les enseignements des Écoles des Beaux-Arts d'Alger et de Paris et de celle de l'Artisanat d'Alger, et en tirer des leçons pour l'avenir. [4]

Il ne s'agit donc pas seulement d'un club privé, ni simplement d'une association à but culturel, mais d'un acteur public investi, de son propre aveu, dans le champ de la politique culturelle et sociale. En effet, le propos de l'exposition n'est pas seulement esthétique, il est politique dans la mesure où il interroge sciemment les dispositifs institutionnels et économiques qui appuient – ou manque d'appuyer – l'art « musulman » en Algérie. Aussi, le Cercle franco-musulman est un groupe de réflexion proprement politique, autant qu'un mécène. L'objectif est de susciter le rapprochement des communautés « européenne » et « musulmane » d'Alger par la

[1] Invitation du Comité du Cercle franco-musulman, en date du 22 novembre 1944, à la conférence de Georges Marçais. Adressée au préfet et conservée par son cabinet. ANOM [1K/2]
[2] Invitation du Comité du Cercle franco-musulman, en date du 22 novembre 1944, à la conférence de Georges Marçais. Adressée au préfet et conservée par son cabinet. ANOM [1K/2]
[3] *Ibid.*
[4] « Exposition de la jeune peinture musulmane algérienne », *L'Écho d'Alger*, année 33, n°12462, 31 octobre 1944, n. p.

promotion des expressions artistiques et littéraires de l'une et de l'autre. Un idéal de rapprochement qui s'exprime en premier lieu par un principe de bilinguisme, tant dans le contenu – certaines causeries sont faites en arabe – qu'au plan de la documentation, comme en témoigne la forme standard du carton d'invitation aux événements du Cercle à partir de 1946.



CERCLE FRANCO-MUSULMAN D'ALGÉRIE

10, PLACE DU GOUVERNEMENT · ALGER

Téléphone : 267-52

Mon cher Collègue,

Le Comité fondateur du Cercle a l'honneur de vous annoncer que Monsieur BAALI donnera dans nos locaux le 28 MARS 1946, à 17 heures 30 une conférence sur le sujet suivant :

" LE POETE CHANFARA "

(en langue arabe)

Nous serions très heureux de vous voir y assister. Vous pouvez amener deux de vos amis à cette occasion.

Illustration n°32 : Carton d'invitation à la conférence de Monsieur Baali, 1946
Source : Cabinet du préfet d'Alger. ANOM [1K/2]

Le sens et la portée de l'action du Cercle n'échappent pas au gouverneur général, ni au préfet d'Alger. Ce dernier, Louis Périllier, écrit à ses services économiques en décembre 1944 :

> Sur la recommandation expresse de Mr. Le Général Catroux et de Mr. Le Gouverneur général Chataigneau, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien accorder toutes les facilités au cercle Français-Musulman, installé récemment 10 place du Gouvernement, pour le fonctionnement de son restaurant et du café maure qu'il vient d'ouvrir.
>
> Les nécessités supérieures de la politique musulmane justifient ce traitement de faveur et le Ministre Délégué en Afrique y tient essentiellement.[1]

[1] Note du préfet d'Alger du 9 décembre 1944, adressée au directeur des Services économiques. ANOM [1K/2]

Le préfet est lui-même un adhérent au Cercle et y acquitte une cotisation[1]. À ce titre, il est invité aux manifestations. Périllier s'assure de toujours y être représenté[2]. La sympathie dont bénéficie le Cercle auprès de l'administration, et de Louis Périllier en particulier[3], permet au Comité de s'imposer comme un groupe de pression dans le champ de la politique culturelle et du patrimoine. En avril 1946, par exemple, le Cercle franco-musulman, s'engage sur quatre dossiers : le projet de changement du nom de la Villa Abd-el-Tif – équivalent algérien de la Villa Médicis – qui doit devenir « Villa Eugène Delacroix » ; un projet de rénovation qui doit détruire la Dar el Hamra, palais de l'époque Ottomane ; l'attribution de la légion d'honneur à Mohamed Racim. Sur toutes ces questions M. de Tocqueville écrit au gouverneur général de l'Algérie en sollicitant le soutien du Préfet, qui se révèle inconditionnel :

> J'ai reçu le memento que vous m'avez adressé le 3 avril. Les questions qui y sont mentionnées retiennent toutes mon attention
>
> En ce qui concerne le changement de la Villa Abd-el-Tif, j'ai insisté auprès de Mr. le Gouverneur général […].
>
> Je m'occupe de la question de Dar el Hamra.
>
> Je me propose d'établir incessamment un dossier de proposition en vue de l'attribution de la légion d'honneur à M. Mohammed Racim.[4]

En obtenant gain de cause auprès du gouverneur sur ces questions, le Cercle franco-musulman s'affirme comme un véritable groupe de pression. Il est d'ailleurs assez puissant pour amener le Gouvernement général à infléchir des projets d'urbanisme : la Dar el Hamra devait

[1] Sur une note d'information du Cercle, à propos de l'encaissement des cotisations, le préfet demande à son cabinet, au crayon rouge, « Ricaud, suis-je en règle ? », à quoi le cabinet répond, au crayon bleu, « Mr. Perrier-Robert [chef de cabinet] a votre reçu ». Lettre non-datée du Cercle franco-musulman au sujet de la remise des cotisations de ses membres [c. 1944]. Adressée au préfet et conservée par son cabinet. ANOM [1K/2]

[2] Voir les cartons d'invitation conservés par le cabinet du préfet et sur lesquels est inscrits, au crayon rouge : « me faire représenter ». ANOM [1K/2]

[3] Périllier est préfet entre 1944 et 1947. Sa biographie est accessible sur la base de données de l'Assemblée nationale. http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num_dept%29/5791 (consulté le 16 octobre 2016)

[4] Minute pour une lettre du préfet d'Alger à monsieur de Tocqueville, en date du 12 avril 1946. ANOM [1K/2]

être sacrifiée au projet de rénovation du quartier de la Marine conçu par Tony Socard, qui sera finalement remplacé par le projet de Léon Claro[1].

a. Un groupe élitiste ?

Les notes prises par le représentant de Périllier aux conférences auxquelles le préfet ne peut assister, nous informent sur la composition du public du Cercle. Ecrites au stylo sur les cartons d'invitation et rendues au préfet le lendemain de la manifestation, ces notes consistent en un bref résumé du contenu et une description du public. Lors de la conférence du 4 juin 1946, le représentant du préfet écrit ainsi :

> Assisté
>
> Causerie très intéressante et pleine du charme qui caractérise le talent oratoire de M. Chamsky. Sujet traité tout à fait de circonstance exaltant la vertu de deux jeunes sultanes musulmanes et lui opposant les vices d'une troisième d'origine italienne.
>
> Public nombreux, principalement féminin. Quelques notables musulmans.
>
> Remerciements du président et de M. Chamsky à M. le Préfet.[2]

Ou un commentaire plus laconique, du même collaborateur, le 28 mars 1946, lors d'une conférence donnée en langue arabe :

> Assisté
>
> Public clairsemé en majeur partie musulman.
>
> Remerciements du président à Mr. Le Préfet[1]

[1] Memento pour Mr le Préfet, adressé au préfet d'Alger le 3 avril 1946, par le président du Cercle franco-musulman. ANOM [1K/2]
[2] Invitation du Cercle franco-musulman à la conférence de M. Chamski du 4 juin 1946, intitulée les « Trois Sultanes ». Conservée par le cabinet du préfet d'Alger. ANOM [1K/2]

On notera que le public comptait quelques auditeurs « européens » dont on peut supposer qu'ils comprenaient l'arabe.

À considérer ces deux notes côtes à côtes, on remarquera le caractère hétérogène du public qui, selon des équilibres variables – en fonction de la langue et du thème –, est mixte au point de vue confessionnel et du genre. Pour autant, et malgré le fait que les membres soient autorisés à venir accompagnés de « deux amis » aux conférences[2], on ne peut pas dire que le Cercle soit d'une fréquentation parfaitement démocratique. L'écrivain « pied-noir » Jean Sarrat, fait même une description sévère des membres du Cercle autour de 1956 :

> [A]u pied de notre bâtiment le cercle franco-musulman, aussi mystérieux qu'un établissement de jeux clandestins, avec ses allées et venues de personnages hautains, passagers de limousines avec chauffeurs en livrée. L'établissement recevait la visite de personnages, français européen et français musulmans en tenue d'apparat. Cape blanche sur gilet et sarouel blanc, la tête coiffée d'un turban blanc, babouches blanches aux pieds, pour les notables musulmans et smoking, gants blancs et chapeaux pour les Européens. Il m'arriva de croiser ces étranges visiteurs à mon arrivée devant l'immeuble, je constatais cette indifférence blessante pour le petit monde des cireurs de chaussures déambulant la main tendue vers ces personnages de glace, aux origines culturelles et cultuelles différentes, mais combien proches par ce dédain affiché.[3]

Sur un autre registre, mais dans un ordre d'idée similaire, Alice Cherki, psychiatre, collègue et biographe de Franz Fanon, écrit qu'au Cercle franco-musulman « ne s'y rencontre que notables et féodaux 'complices dans l'exploitation de la situation coloniale' »[4].

L'image renvoyée par ces commentaires, qui évoque une sorte de rotary club, ne correspond pas à l'ambition, ni même au profil moyen des membres du Cercle. S'il est animé par des éléments de la haute notabilité, le Cercle franco-musulman se caractérise avant tout par un projet culturel, au service duquel sont associés des acteurs du monde intellectuel, des membres

---

[1] Invitation du Cercle franco-musulman à la conférence de M. Baali du 28 mars 1946, intitulée les « Le poète Chanfara », portant la mention « en langue arabe ». Conservée par le cabinet du préfet d'Alger. ANOM [1K/2]
[2] Mention en est faite sur les cartons d'invitation. ANOM [1K/2]
[3] Jean Sarrat, *Il était une fois mon Algérie à moi. Biographie*, Paris, Editions indépendantes, 2007, p. 214
[4] Alice Cherki, *Franz Fanon, a portrait*, Ithaca, Cornell University Press, 2006, p. 44

de l'administration et des mécènes, que le cercle met en contact. Ainsi, lorsque Monsieur Boubakeur du Lycée d'Alger fait un exposé sur « quelques aspects de la poésie saharienne », le représentant du préfet, après l'avoir félicité, fait part du désir du gouverneur général de le rencontrer[1]. De même, en mars 1945, l'intellectuel algérien Saadeddine Bencheneb, professeur à la medersa d'Alger depuis 1938, donne une conférence à propos de « la poésie arabe moderne » au cercle. Celui-ci lui réserve une très large assemblée, parmi laquelle siège le gouverneur général[2] ; une visibilité qui a peut-être facilité l'accès de Bencheneb au poste de chargé de cours à l'université d'Alger qu'il décroche la même année[3]. Le Cercle franco-musulman est, dès 1944, un outil de la politique culturelle franco-musulmane du gouvernement général, de la préfecture et de la municipalité, assurant un rôle qui mêle action culturelle, mécénat et conseil. Le 28 décembre 1951, le gouverneur général, Roger Léonard, résume ainsi le rôle du cercle :

> Terre de convergence et de confrontation, par la richesse de son histoire, par la variété de ses sites et l'opposition de ses climats, par la diversité des traditions et des cultures qu'apportent avec eux des milieux ethniques conscients de leur originalité, l'Algérie porte en elle des contraste et des dissemblance qui, harmonisés, ne peuvent être qu'une source de mutuel enrichissement
>
> […]
>
> Les réalités matérielles ne sont pas tout. Si notre intérêt d'œuvrer en commun à l'édification d'une Algérie prospère, combien plus encore avons-nous besoin de travailler ensemble sur le plan intellectuel et moral ? L'un ne va pas sans l'autre. Comprendre pour sympathiser, sympathiser pour mieux agir, telle doit être d'abord, dans ce pays, la devise de tous ceux qui participent, à quelque échelon que ce soit, à l'Administration de ce pays.
>
> Mais l'administration, dans ce domaine, avec son inévitable formalisme, avec ses lenteurs, et ses prudences ne peut seule d'un tel programme faire une vivante réalité. Il est surtout besoin, pour cette œuvre vitale, de la collaboration des élites de l'une et de l'autre origine, car des

[1] Carton d'invitation du Cercle franco-musulman à la conférence de Monsieur Boubakeur, du 8 juin 1945. Conservée par le cabinet du préfet d'Alger. ANOM [1K/2]
[2] Carton d'invitation du Cercle franco-musulman à la conférence de Monsieur Ben Cheneb Saaeddine, du 23 mars 1945, du 8 juin 1945. Conservée par le cabinet du préfet d'Alger. ANOM [1K/2]
[3] Note biographique à propos de M. Saadeddine Bencheneb, conservée par le Service algérien d'Information et de presse (Ministère d'État chargé des affaires algériennes). ANOM [81F/292]

initiatives privées, de libres bonnes volontés telles que les vôtres, accèdent plus facilement que tout organisme officiel aux réalités humaines.[1]

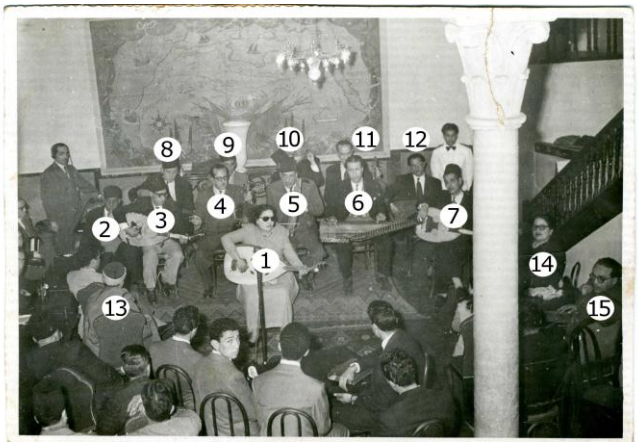
Le Cercle franco-musulman devient en quelque sorte un prestataire de la politique culturelle du gouvernement général. Point de contact entre le monde de l'administration et le monde intellectuel et artistique d'Alger – et d'Algérie plus généralement – le Cercle franco-musulman incarne le nouvel idéal qui gouverne la politique culturelle française en Algérie : promouvoir le pluralisme, tout en favorisant le rapprochement par la compréhension mutuelle. Ainsi, parmi les exemples de point de contact qui unissent l'Algérie et la France, dans le respect de leurs particularités propres, Roger Léonard cite la musique en interpellant son auditoire : « Peut-on ne pas être frappé de la parenté de notre chant grégorien et de votre musique andalouse ? »[2]. L'emploi du « notre » et du « votre » témoigne du sens de la politique « franco-musulmane » selon Léonard, qui consiste à chercher la cohésion dans une société pensée en termes communautaires.

b. Le cercle franco musulman dans le champ musical.

L'emploi de l'exemple musical par Roger Léonard, souligne le statut clef de cette musique andalouse – « votre » musique proche de « notre » musique – dans la politique culturelle à mener. En effet, la musique andalouse est un genre national soluble dans la plus grande France, et qui ne court par le risque de verser dans « l'égyptien », la « chansonnette », ou autre genre suspecté de panarabisme.

[1]Léonard, 1955, *op. cit.*, pp. 26-27
[2] Léonard, Roger, *Quatre ans en Algérie*, Alger, Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, 1955, p. 27

Le Cercle franco-musulman sera un des lieux de réalisation d'un tel projet. Rappelons, d'une part, que le cercle joue un rôle de mécène pour les artistes établis à Alger, en donnant régulièrement des concerts, et en particulier des concerts retransmis à la radio, dont nous avons ici une photographie datant de 1953. Il s'agit d'un concert de la chanteuse Sultana Daoud (1), dite « Reinette l'Oranaise », élève de Messaoud Medioni. Nous avons eu l'occasion de mentionner la présence de Saoud « l'Oranais » et de Reinette sur la scène algéroise vers la fin des années 1930. Du duo israélite, seule Reinette survit à la guerre. Messaoud, comme nous l'avons mentionné, se trouvait à Marseille pendant la période de Vichy ; déporté, il est mort dans les camps. Sultana Daoud est accompagné par les artistes de musique « andalouse » les plus en vue : Mohamed (5) et Abderrazak (4) Fakhardji, mais également Abdelkrim Dali (3) et Abdallah Belhocine (11), que nous évoquerons plus loin[1].



Quant à l'auditoire, nous remarquerons la présence d'El-Boudali Safir (15), directeur du service artistique et littéraire des Émissions en langue arabe et kabyle (E.L.A.K.) et le mupthi hanéfite d'Alger, Mohamed Baba Ameur (13)[2]. La présence d'El-Boudali Safir, ainsi que le fait que le concert fasse l'objet d'un enregistrement destiné à la radio – le technicien se tient debout, côté jardin –, nous renseigne sur le rôle que joue le Cercle dans l'articulation entre les services culturels du gouvernement général et le monde musical algérois.

Cette photographie confirme également l'orientation adoptée à la suite du rapport Zerrouki et en conformité avec la vision de Safir, c'est-à-dire la distinction et l'élévation du classique à une dignité supérieure dans la hiérarchie des genres musicaux indigènes d'Algérie : Hadj Mohamed El-Anka a été admis à jouer dans l'orchestre à l'occasion de ce concert (7), mais en dépit de sa très grande célébrité auprès du public algérien, il n'est pas assis à une place centrale de l'orchestre, doublé par le chanteur classique Dali (3) et l'élève de Fakhardji,

[1] *Cf. infra*, cinquième chapitre : III/2/c
[2] Ce dernier renseignement nous a été donné par Nassreddine Baghdadi.

Illustration n°33: Reinette l'Oranaise et l'orchestre de la station (E.L.A.K.) au Cercle franco-musulman (1953)
Source : Archives privées de Nasreddine Baghdadi

Boudjemaâ Ferguène, de onze ans son cadet. Nous sommes tentés de risquer l'interprétation de cette situation comme la traduction scénique d'une mise à distance d'El Anka du répertoire « classique » : lui donner son propre « orchestre populaire » à la R.T.F. d'Alger, en 1955, c'est reconnaître sa popularité ; c'est aussi lui assigner une position en marge de la musique « andalouse »[1].

c. Les amis de la musique arabe

En 1954, des acteurs de la politique musicale de la radio dont nous avons déjà évoqué les noms – El Boudali Safir, Mohamed Zerrouki et Léo Louis Barbès[2] – ainsi que des musiciens algérois célèbres – Mohamed Fakhardji, Mahieddine Bachtarzi et Joseph Kespi[3] – s'associent avec des membres influent du cercle pour fonder la société des Amis de la musique arabe[4]. La liste des membres du bureau révèle la participation de figures tutélaires du cercle, telles que le Bachagha Boutaleb, qui préside l'association, et Mustapha Pacha, président du Cercle franco-musulman et membre, nous l'avons-vu, du Comité algérien de radiodiffusion. On note la présence de nombreux membres « musulmans » de l'administration gubernatoriale et de la justice musulmane. Des intellectuels « français » et « musulmans » : Georges Marçais, Saadeddine Bencheneb, ou Omar Racim. On remarquera également la participation du directeur des E.L.A.K. de l'époque, Renée Grinda, et du directeur du conservatoire, Gontran Dessagnes. De surcroît, l'association réunit les membres dirigeants des principales associations musicales de l'entre-deux-guerres : Bachtarzi et Kespi pour la *Moutribia*[5], Mohamed Khodjat-el-Khil pour la *Gharnata*, Ahmed Lakehal pour la *Mossilia* et Mohamed Fakhardji pour la *Djazaïria*[6].

La société, à l'image des concerts qui sont donnés au cercle, s'intéresse particulièrement à la musique « dite classique ou andalouse ». Les statuts disposent en effet que :

---

[1] *Cf. infra*, cinquième chapitre : IV/1/a
[2] *Cf. supra*, p. 454
[3] *Cf.* supra, et p. 176
[4] Procès-verbal de l'assemblée constitutive de l'association les Amis de la musique arabe, en date du 19 janvier 1954, adressé au préfet d'Alger. AWA [188/4785]
[5] *Cf.* supra, et p. 176
[6] *Cf. supra* p. 127, p. 123 et Liste des membres du bureau de l'association *El-Gharnata*, en date du 14 août 1933. AWA [118/2091]

> Cette association, fondée en en 1954, a pour objet non seulement de développer le goût et la culture de cette musique [arabe], mais aussi de la défendre en travaillant à la conservation et à la restauration du patrimoine artistique que constitue la musique arabe dite classique ou andalouse, ainsi que ses dérivés des genres dits : kadriats, aroubis, haousis, maghrabis, zendani, m'samaï, etc…[1]

La musique « andalouse » est donc au cœur de l'action de cette association, ainsi que ses dérivés « aimés du peuples », pour reprendre les termes d'Edmond Yafil : *qadriats*, *haouzis*, *'arûbi*, etc…[2]. Il ne semble pas, en revanche, que les genres « modernes », égyptiens ou syro-libanais, ni même populaires au sens où l'établira le qualificatif « cha'bi » à l'issu de la guerre d'indépendance, ne fasse partie des préoccupations de la société.

En cohérence avec le rôle que s'est fixé le Cercle franco-musulman, les « moyens d'action » de l'association, tels que définis par les statuts sont :

> 1) Les auditions musicales
>
> 2) La propagande parlée ou écrite
>
> 3) les démarches ou interventions auprès des organismes publics ou privés et des pouvoirs publics.
>
> 4) L'intérêt agissant porté aux musiciens ou aux Sociétés musicales dont les efforts lui paraîtraient dignes d'être soutenu. [3]

Ainsi les amis de la musique reprennent les fonctions du Cercle franco-musulman dans le champ de la musique : groupe d'influence politique, de mécénat et d'expertise. Le bureau de l'association est d'ailleurs composé de figures influentes et d'acteurs directs du monde musical[4].

---

[1] Statut de l'association les Amis de la musique arabe du 19 janvier 1954. AWA [188/4785]
[2] *Cf. supra*, p. 204
[3] Statut de l'association les amis de la musique du 19 janvier 1954. AWA [188/4785]
[4] Liste du bureau provisoire de la société Les Amis de la musique arabe en date du 19 janvier 1954, adressée au préfet d'Alger. AWA [188/4785]

Faute d'autres documents que les premiers statuts et la liste du premier bureau dans les archives préfectorales, il est difficile de dire quelle a été la postérité de cette société. Il n'en reste pas moins que les conditions de sa fondation, ses principes et sa composition soulignent l'existence d'un échelon intermédiaire d'intellectuels, de notables et d'administrateurs qui font la jonction entre l'administration gubernatoriale et préfectorale et le monde musical algérois, et algérien plus généralement. Aussi, la politique musicale franco-musulmane s'appuie sur une élite algéroise ayant un penchant pour la musique « andalouse » ; une préférence qui n'est pas en conformité avec les tendances générale au sein de l'auditoire Algérien. Conformément au propos de Safir et Zerrouki en 1949 et à la suggestion de Léonard en 1951, le Cercle franco-musulman place sa foi dans la musique « andalouse » parce qu'elle constitue la musique classique des musulmans d'Algérie : son accès est exigeant, tant pour les interprètes que pour des auditeurs, mais la qualité qu'elle en tire semble en faire le levier le plus efficace du rapprochement franco-musulman. En effet, subtile, ancienne et exigeante, la musique « andalouse » est classique au même titre que la musique européenne : point de similarité et, potentiellement, de contact fécond, entre les deux communautés. L'idée semble d'ailleurs admise par l'administration française, puisque l'ouverture de deux classes de musique « andalouse », dite « musique musulmane », au conservatoire d'Alger induit la mise à parité des musique « classique » occidentale et orientale.

2. La musique musulmane au conservatoire d'Alger

Les discussions à propos du conservatoire d'Alger à la période française, voient souvent s'exprimer une idée reçue selon laquelle l'institution aurait été fermée aux musulmans d'Algérie jusqu'en 1946[1]. Il s'agit là d'une confusion par laquelle un fait statistique – la présence infime d'étudiants musulmans au conservatoire dans les classes de musique « occidentales » – semble avoir été interprété comme une disposition réglementaire. D'abord, on peut rappeler que les statuts du conservatoire, établis par arrêté municipal le 17 juillet 1925, disposent dans le 23e

[1] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013 ; Bousbia, Safinez (réal.), (aut.), (interview), *El Gusto* [images animées], Paris, Zylo, 2012 ; il s'agit également d'une idée relayée par le groupe Yafil : http://yafil.free.fr/album_serri.htm (consulté le 16 octobre 2016)

article : « [i]l n'est fait aucune distinction pour les admissions entre les candidats français ou sujets français qu'ils habitent ou non à Alger »[1]. Rappelons également que le Jeune Algérien Kaïd Hamoud, membre du conseil d'administration et du conseil d'enseignement[2], avait milité avec succès pour l'enseignement de la musique « arabe » au conservatoire[3]. À l'époque déjà, Hamoud s'était prévalu des accents « classiques » de cette musique, qui « ne peut être assimilée aux sons discordants que vous entendez dans la rue »[4]. Aussi, dès 1925, un cours de musique arabe avait été confié à Yafil[5], qui semble avoir été remplacé en cours d'année ou lors de la rentrée 1926, par Mahieddine Bachtarzi[6]. De fait, non seulement le conservatoire était-il ouvert aux étudiants, mais également aux enseignants « musulmans ». Ces dernier devaient être « français ou naturalisés », le conservatoire excluant en revanche les candidature de professeurs étrangers, à l'exception des « citoyens de nations alliées qui justifier[aient] d'un séjour ininterrompu de 20 années en Algérie »[7]. Seulement, à partir de 1926, la classe de musique « arabe » semble avoir fonctionné de manière relativement informelle, puisque elle disparaît des registres d'inscription jusqu'en 1930[8]. Les registres pour les années 1930-1936 ont été perdus, mais le registre de l'année 1936-1937, fait mention de la classe de musique arabe et de Mahieddine Bachtarzi. Son cours, classé dans la catégorie « chant » et devant se tenir le lundi soir entre 20h et 22h[9], a été « suspendu »[10]. Aussi, le cours semble avoir existé jusqu'à l'a rentrée 1936, qui est marquée par une longue tournée automnale de Bachtarzi qui joue ses pièces *Mariage par téléphone* et *Après l'ivresse* dans toute l'Algérie, entre fin août et fin novembre 1936[11].

---

[1] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, année 28, n°608, 20 septembre 1925, p. 188
[2] *Ibid.*, p. 187
[3] *Ibid.*, p. 190
[4] *Ibid.*, p. 190
[5] *Ibid.*,, p. 188
[6] Section « personnel du conservatoire » de l'année 1925-1926, dans le registre intitulé « Contrôle des élèves du Conservatoire municipal d'Alger » (1925 -1930). Archives du conservatoire d'Alger [non classées].
[7] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, année 28, n°608, 20 septembre 1925, p. 190
[8] Registre intitulé « Contrôle des élèves du Conservatoire municipal d'Alger » (1925 -1930). Archives du conservatoire d'Alger [non classées].
[9] Section « Horaires des classes par jours » du registre intitulé « Conservatoire municipal : année scolaire 1936-1937 ». Archive du conservatoire d'Alger [non classées].
[10] Section « Corps enseignant » du registre intitulé « Conservatoire municipal : année scolaire 1936-1937 ». Archive du conservatoire d'Alger [non classées].
[11] Bachetarzi, 1968, *op. cit.*, pp. 284-290

Il faut donc attendre dix ans pour qu'une classe de musique arabe soit ouverte de nouveau au conservatoire. Au cours de cette période les étudiants musulmans inscrits dans les classes de musique « occidentale » ou de déclamation en langue française, se compte sur les doigts d'une main : Yahia Benyahi, entre 1935 et 1936[1], Ghalib Djalili, Souya Toumich, [Bachir ?] Yelles Chouache, Djelloul Yelles, Abdennour Hamimi, entre 1942 et 1946[2]. Comment expliquer ces taux très faibles, qui sont de l'ordre de 0 à 1,5% du nombre total des élèves ? Peut-être y a-t-il une part d'autocensure, mais il faut également citer le caractère sélectif de l'admission au conservatoire. Pour les classes d'instrument, par exemple, il est demandé aux candidats de préparer trois morceaux, donnant lieu aux épreuves suivantes :

> 1ère série : a) Exécution au choix d'un des 3 morceaux indiqués par le candidat au moment de son inscription ;
>
> b) Exécution à première vue d'un morceau choisi par le jury.
>
> Les candidats déclarés admissibles recevront une liste de 3 morceaux désignés par le jury pour la deuxième épreuve. Les candidats auront un délai de 15 jours pour préparer cette 2e série d'épreuves.
>
> 2e série : a) Une dictée littéraire dont sont dispensés les candidats d'un certificat ou d'un diplôme universitaire.
>
> b) Exécution au choix du candidat d'un des 3 morceaux indiqués par le jury.[3]

Ainsi, les obstacles sont nombreux, en particulier pour un jeune n'ayant pas grandi dans un milieu familial sensible à la musique « occidentale ». Pour les jeunes issus de familles « européennes » l'accès au conservatoire ne va pas de soi non-plus et la sélectivité du conservatoire encourage le développement d'institutions d'enseignement musical périphériques non-sélectives, qui sont des lieux de formation initiale et de préparation : Société des beaux-arts

---

[1] Registre intitulé « Conservatoire municipal : année scolaire 1936-1937 ». Archive du conservatoire d'Alger [non classées].
[2] Registre intitulé « Conservatoire municipal : registre d'inscription d'élèves. Années 1938 à 1955 ». Archive du conservatoire d'Alger [non classées].
[3] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, année 28, n°608, 20 septembre 1925, p. 188

et Université populaire[1], sociétés musicales[2], ou cours à domicile. On notera que la dictée littéraire discrimine les jeunes nés dans des familles non francophones. Ainsi, si le conservatoire n'est pas statutairement fermé aux jeunes indigènes, son entrée est, de fait, restreinte à une catégorie réduite d'enfants de la bourgeoisie musulmane francophone de profil jeune algérien. C'est ainsi que Yahia Benyahi[3] ou Ghalib Djilali[4], par exemple, vont se former en déclamation dramatique.

L'après 1946 ne marque donc pas une année de recrutement massif d'étudiants musulmans dans les classes de musique occidentale : l'accès leur était déjà autorisé avant 1946 et continue d'être soumis à des examens d'entrée après 1946. Cependant, à la faveur d'une démocratisation générale de l'accès au conservatoire décidée par Gontran Dessagnes, les effectifs généraux croissent, ainsi que le nombre des élèves musulmans admis dans les classes « européennes ». Aussi, entre les années 1930 et 1962, la part d'élèves musulmans dans les classes de musique « occidentale » évolue progressivement de 0,5% en 1942, à 7,3%, en 1961, avec une croissance plus franche à la suite des réformes de Gontran Dessagnes : de 1,5 à 3,7 entre 1945 et 1949 (cf. infra, tables n°3-6). En revanche, le nombre total d'étudiants musulmans inscrits au conservatoire augmente franchement à partir de 1946, passant de 1,5% des étudiants du conservatoire en 1945, à 9% en 1946. Cette augmentation est attribuable à la création des classes de « musiques musulmane » à la rentrée 1946, dans laquelle 35 élèves musulmans s'inscrivent.

L'ouverture des classes de « musique musulmane », en 1946, suit l'arrivée de Gontran Dessagnes à la tête du conservatoire, en remplacement d'Henri Defosse. Comme son prédécesseur, Dessagnes arrive en Algérie à la faveur de la mobilité géographique dont jouissent les musiciens d'une certaine renommée. Passionné de folklorisme musical Russe et admiratif du projet soviétique de démocratisation de la musique, Dessagnes va s'intéresser au s « arabe » d'Algérie et aux modalités de sa diffusion auprès des « masses musulmanes ». À la faveur de ce

[1] Entretien du 25 juillet 2016 avec Mme. Ebert, épouse de Gontran Dessagnes entre 1942 à 1960 ; entretien du 19 août 2015 avec Gilberte Kalfon,

[2] Youssef Rebba a ainsi passé plusieurs années à l'Africaine de Mustapha avant d'entrer au conservatoire. Entretiens des 15 et 21 janvier 2013 avec Youssef Rebba au conservatoire d'Alger.

[3] Registre intitulé « Conservatoire municipal : année scolaire 1936-1937 ». Archive du conservatoire d'Alger [non classées].

[4] Registre intitulé « registre des effectifs de 1949 à 1960 », p. 36. Archive du conservatoire d'Alger [non classées].

cheminement intellectuel, Dessagnes ouvre deux classes de « musique musulmane » au conservatoire et s'intègre de plein pied dans le cercle des architectes de la politique musicale à destination des musulmanes d'Algérie.

a. Gontran Dessagnes : des folklores de l'Union soviétique à la « musique musulmane »

D'origine choletaise, Dessagnes se forme au conservatoire de Nantes, avant d'être admis dans la classe de Santiago Riera au conservatoire de Paris. En 1929, il se rend en Algérie pour occuper un poste de soliste et de chef d'orchestre à Radio-Alger, ouvert à l'occasion du Centenaire. À la suite de ce service, il s'établit à Alger, se produisant à la radio et enseignant le piano à la Société des beaux-arts[1].

La sensibilité de Gontran Dessagnes à l'enjeu que constitue l'enseignement de la « musique musulmane » lui vient vraisemblablement de sa fréquentation du milieu algérois des compositeurs orientalistes[2], en particulier « un de [s]es amis », Léo Louis Barbès, ainsi que de l'intérêt marqué qu'il a pour les compositeurs Russes et leur recours au « folklore magnifique » des provinces de l'Union.

Asthmatique, Gontran Dessagnes est réformé durant la période de guerre et est appelé à servir en donnant des conférences de « culture musicale » à l'École professionnelle de l'air. Ses conférences révèlent une approche historiciste de la « musique arabe », qu'il traite dans son cours intitulé « Définition de l'Art – naissance des arts », expliquant que : « [l]a musique sémitique s'oppose à l'indo-européenne par un goût très spécial du chromatisme. On peut le constater encore aujourd'hui sur la musique arabe »[3]. Dessagnes porte également une attention particulière à la place du luth qu'il évoque dans deux de ses conférences. Ainsi, explique-t-il

[1] Curriculum vitae de Gontran Dessagnes rédigé par lui-même. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] *Cf. supra*, p. 285
[3] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « 2e cours : définition de l'Art – naissance des arts » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1942, p. 11. Archives privées de Nadia Dessagnes.

« [qu'i]l est prouvé qu'il fut inventé par les arabes et introduit en Europe à travers l'Espagne »[1], et « [qu']au XVIe siècle, toute l'Europe fut gagnée par l'amour du luth »[2]. Mais au-delà de ces quelques mentions, la musique « arabe » est absente de ses conférences. En revanche Dessagnes s'intéresse à la chanson populaire, soulignant que « [p]resque tous les peuples de la Terre sont riches en chansons populaires. Et ce folklore abondant est une image fidèle de leur âme, de leurs mœurs […], de toute leur vie intérieure »[3], ajoutant que : « le gouvernement soviétique a protégé et reconstitué le folklore des Républiques nationales, et quelle immense et riche bibliothèque est sortie de cet effet »[4]. Dans une conférence datant de 1944 et qui ne semble pas avoir été prononcé à l'École professionnelle de l'air seulement, mais publiquement à Alger, dans le cadre de l'association France-U.R.S.S.[5], Dessagnes fait l'apologie de l'œuvre folkloriste de l'Union soviétique :

> L'une des tâches les plus écrasantes qu'avait à accomplir le gouvernement soviétique était de remédier à l'ignorance totale de certains peuples de l'Union, presque entièrement composés d'illettrés, de développer leur intelligence et leur culture, de les amener vers la science et les arts. Un des principaux moyens fut de protéger leur musique nationale, reconstituer leur folklore, qui trouve un écho même ches les êtres les plus primitifs et les plus simples, de manière à créer en eux de l'intérêt pour les imaginations de l'art et de la beauté en général. Après des recherches profondes, ordonnées par le gouvernement soviétique, une série d'ouvrages fondamentaux consacrés à l'art populaire furent publiés : recueil de chansons russes d'Eugène Hippius, recueil de musique trukmène d'Ouspenski, de musique Kirghize et Kazakhe d'Alexandre Zataïévitch, de musique géorgienne de Dmitri Arakichvili. Les compositeurs contribuèrent à ce développement :

[1] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « 9e cours : naissance et développement de la musique instrumentale » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1942, p. 4. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « 4e cours : période monodique » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1942, p. 3bis. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[3] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « 5e cours : la chanson populaire » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1942, p. 2. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[4] *Ibid.*, p. 2.
[5] « La musique soviétique », *Alger républicain*, 22 août 1944. Coupure de presse conservée dans les archives privées de Nadia Dessagnes.

étudiant à fond le folklore ils écrivirent des opéras nationaux, au Tadjikistan, en Azerbaïdjan, en Uzbékistan, en Bouriato-Mongolie, rendant à la culture musicale les créations populaires. [1]

De là à entrer dans la discussion relative à la sauvegarde du patrimoine musical maghrébin, il n'y a qu'un pas. Le folklorisme soviétique va constituer la passerelle qui amènera Dessagnes à s'engager sur la question, dès 1945, dans un entretien accordé au journal casablancais *Libération* :

> Pour sauvegarder la musique arabe, il est avant tout nécessaire de fixer ses chants en les enregistrant par le disque, en faisant des recherches profondes, non seulement parmi les chanteurs et instrumentistes indigènes connus, qui se trouvent dans les grandes villes, mais aussi à l'intérieur des pays d'Afrique du Nord. […] Il serait également utile de chercher à fixer – autant que possible – en notation musicale moderne les chants folkloriques arabes de façon à constituer une bibliothèque. On pourrait également une fois ce travail accompli, apprendre aux jeunes musulmans à lire leur musique nationale ainsi transcrite et qui les attireraient vers notre art en leur donnant la possibilité et le goût de connaître notre musique.[2]
>
> En s'inspirant de l'exemple soviétique, il serait intéressant de confier à des musiciens français la tâche d'étudier le folklore [arabe] et peut-être d'écrire des œuvres nouvelles en s'en inspirant, ce qui rendrait à la culture musicale les créations populaires et permettrait de présenter aux masses indigènes des œuvres musicales les intéressant directement.[3]

Ainsi, Gontran Dessagnes « s'inspir[e] de l'exemple soviétique » dans l'évocation des enjeux qui touchent, selon lui, la musique « arabe ». Du reste, en 1945 – est-ce à l'occasion de son séjour à Casablanca ? –, Dessagnes semble s'intéresser au développement des institutions de folklore marocaines et faire l'acquisition de l'ouvrage d'Alexis Chottin, *Tableau de la musique*

[1] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « La musique soviétique depuis la révolution d'octobre » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1944, p. 8-9. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] « M. Gontran Dessagnes nous dit… », Libération, 11 janvier 1945. Coupure de presse issue des Archives privées de Nadia Dessagnes.
[3] *Ibid.*

marocaine[1], qui le guidera dans ses recherches et dans son œuvre de compositeur[2]. L'influence du milieu des musiciens orientalistes et ethnomusicologues algériens, que Dessagnes fréquente depuis l'entre-deux-guerres[3], n'est certainement pas étrangère non plus à son cheminement intellectuel. Dessagnes évoque ainsi « un de [s]es amis »[4,] le compositeur et ethnomusicologue Léo Louis Barbès, qui « [l]e sert précieusement dans [s]es recherches ». On sera d'ailleurs frappé par la proximité des termes qu'emploient les deux hommes. En 1947, commentant l'ouverture des classes de musique musulmane, Barbès reproduira, parfois mot pour mot, le propos de Dessagnes :

> Cette initiative [la reprise des cours de musique arabe], qui peut avoir des conséquences d'une extrême importance, vise, d'abord, à conserver l'art et la science de la musique mauresque […] ; elle vise aussi à enseigner à la jeunesse musulmane, le solfège et la notation musicale, éléments de culture contre lesquels des siècles de tradition orale semblent avoir créé, même dans l'élite, une prévention quasi irréductible, et qui, pourtant, permettront peut-être un jour, à des talents inconnus, à quelque génie qui s'ignore, de se révéler et de s'épanouir largement.
>
> Les républiques soviétiques musulmanes, tatares ou caucasiennes, n'ont-elles pas vu, grâce à la musique, enseignée dans l'enthousiasme, surgir en quelques années, chanteurs de grande classe et instrumentistes virtuoses, en même temps que des compositeurs de premier plan ? Le rêve est-il si absurde de voir, un jour, représenter sur la scène d'Alger, un opéra en langue arabe, avec musique écrite par un artiste autochtone, magnifiant avec éclat quelque épisode de l'histoire si riche de ce pays ? Enfin, le progrès ne trouvera-t-il pas, par de tels enseignements bien compris et appréciés, à se

---

[1] Dessagnes évoque la question marocaine dans un article d'avril 1946 : « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », Liberté, 25 avril 1946. Coupure de presse issue des Archives privées de Nadia Dessagnes. Les archives de Gontran Dessagnes comptent ainsi des ouvrages ethnomusicologiques sur la musique d'Afrique du Nord : le *Tableau de la musique marocaine* de Chottin : Alexis Chottin, Alexis Chottin, *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Paul Geuthner, 1939, ainsi qu'*Un essai de Béla Bartók : La musique populaire des Arabes de Biskra et de ses environs*, édité, traduit et commenté par Barbès : Barbès, 1961, *op. cit.*. Ce dernier offre un exemplaire dédicacé de son ouvrage à Dessagnes, écrivant : « à Madame et à Gontran Dessagnes, musicien algérien, ce bien modeste travail, qui n'aura que le mérite de leur rappeler une bonne et fidèle amitié ». Archives privées de Nadia Dessagnes.

[2] Nous remercions Marybel Dessagnes d'avoir attiré notre attention sur l'usage de thèmes transcrits par Christianowitsch dans la partition d'Aroudj Barberousse, opéra composé par Gontran Dessagnes. Entretien avec Marybel Dessagnes, le 23 juillet 2016.

[3] *Cf. supra*, p. 285

[4] « Les projets du directeur du conservatoire municipal d'Alger », *Liberté*, 13 juin 1946. Coupure de presse conservée dans les Archives privées de Nadia Dessagnes.

> manifester en provoquant chez les musiciens musulmans, la tentation de connaître aussi la musique européenne, de la goûter à sa valeur et d'en jouir pleinement.[1]

Les deux amis, Barbès et Dessagnes, font donc front commun. Cependant, chez Dessagnes, il faut ajouter à l'attraction folkloriste, sa conception politique de l'enseignement musical. Dans sa conférence consacrée à la « musique soviétique », Dessagnes cite Lénine, selon qui « l'art appartient au peuple. Il faut qu'il plonge ses racines les plus profondes au sein des grandes masses laborieuses »[2]. Dessagnes ajoute qu'il est en désaccord avec l'idée selon laquelle « la musique s'adresse à une élite », car « il n'est nullement besoin d'appartenir à une certaine classe ou d'être riche pour être accessible à la beauté » [3].

L'aspiration à voir des musulmans d'Algérie plus nombreux s'inscrire au conservatoire, ainsi que la création de classes de « musique musulmane », procèdent donc d'une réflexion sur la place des folklores nationaux, d'une part, et sur l'éducation des masses populaires, d'autre part ; deux éléments qui se rejoignent dans l'esprit de Dessagnes.

b. De « l'office de folklore » aux classes de « musique musulmane » du conservatoire

Dans un article intitulé « La musique populaire musulmane d'Afrique du Nord », publié en trois livraisons dans l'hebdomadaire *Liberté,* en avril et mai 1946, Dessagnes détaille sa pensée sur la musique « arabe », reprenant de nombreux arguments qu'il avait développés à propos des musiques européennes, classique et populaires, parfois au mot près. Dans ce texte, Dessagnes met sa pensée au service de la politique franco-musulmane, tout en parlant de « musique nationale » des musulmans. Il commence ainsi :

---

[1]Barbès, 1947, *op. cit.,* n.p.
[2] Transcription d'une conférence de « culture musicale » intitulée « La musique soviétique depuis la révolution d'octobre » prononcée par Gontran Dessagnes à l'École professionnelle de l'air vers 1944, p. 1. Archives privées de Nadia Dessagnes.
[3] *Ibid.*, p. 2.

> Améliorer le niveau matériel de vie des populations musulmanes algériennes est une des tâches les plus urgentes de la France. Mais, en même temps, elle doit remédier à leur ignorance presque totale, développer leur intelligence et leur culture, les amener vers la science des arts. Un moyen essentiel pour parvenir à ce résultat est de protéger leur musique nationale, reconstituer leur folklore, qui trouve son écho même chez les êtres les plus primitifs et les plus simples, de manière à créer en eux de l'intérêt pour les imaginations de l'art et de la beauté en général.[1]

Dessagnes poursuit en évoquant l'introduction du luth en Europe afin de démontrer la légitimité de la musique « arabe » : « [à] lui seul, l'apport de cet instrument si perfectionné pour l'époque suffirait à prouver l'intérêt de la culture musicale arabe »[2]. Après avoir cité les travaux existant de Salvador-Daniel, Christianowitsch – « livres rarissimes » – Rouanet – « lu que par des rares spécialistes » – et Yafil – « qui ne fut aidé ni moralement ni financièrement » –, Dessagnes évoque les efforts entrepris au Maroc[3], pour enfin critiquer sévèrement le Gouvernement général de l'Algérie :

> En Algérie, le Gouvernement général se désintéresse complétement de la musique nationale du pays. À tel point que, lorsque le Maroc demanda un délégué au Congrès de musique andalouse de Fès, en mai 1939, les bureaux ne sachant à qui s'adresser, envoyèrent le speaker musulman de Radio-Alger, qui ignorait complétement la musique en général, et la musique arabe en particulier ![4]

La remarque de Dessagnes est quelque peu injuste. Comme nous l'avons vu, les Affaires indigènes s'intéressent à la musique « arabe » depuis le début des années 1930, y compris Arzour – dont il est fait ici mention – qui soumet son rapport de 1940 et engage la transcription du patrimoine « andalou » avec la collaboration de Jacqueline Maire et Mahieddine Lakehal[5]. Il est vrai cependant que l'impression de vacuité laissée par la mort de ce dernier, le départ d'Arzour et

---

[1] « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946, première partie, 25 avril 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946, deuxième partie, 2 mai 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.
[5] *Cf. supra*, p. 392

la marginalisation de la chaîne arabe à la suite de l'installation de Radio-France en 1943[1], a pu faire perdre le souvenir des efforts entrepris entre 1937 et 1942. Dessagnes n'épargne pas non plus les sociétés de musique indigène de l'entre-deux guerres :

> Les sociétés de musique arabe, comme la Moutribia, l'Andalousia, l'orchestre Saoud à Oran, auraient pu, dans une certaine mesure, suppléer à cette insuffisance ; mais là, on constate un phénomène étonnant : loin de conserver dans toute sa pureté leur tradition nationale, ces éléments poursuivent un but récréatif ou lucratif plutôt qu'éducateur et social ; il perdent leur originalité, oubliant en grande partie ce qui ferait leur valeur : la richesse accumulée par des siècles d'inspiration populaire.[2]

À ce propos, Dessagnes égratigne Lili Labassi[3] :

> C'est ainsi que subissant l'influence étrangère, on peut les voir [les sociétés de musique arabe] créer de nouveaux chants qui ne sont que des danses modernes issues du jazz, sur lesquelles sont greffées des paroles mélangées de français et d'arabe (le fox-trot Mamak, La Moda, Tiré poum, etc…)[4]

Ainsi, Dessagnes défend l'idée de la création d'un « office du folklore ». « Par des publications, des conférences, il apprendrait aux musulmans leur véritable musique nationale, et ferait connaître aux européens ce qu'est la musique arabe »[5]. Il ajoute que :

> Les jeunes musulmans qui viendraient s'y instruire apprendraient à lire leur musique nationale en notation moderne, et cela leur donnerait le moyen de pouvoir étudier la nôtre. Car il est navrant de constater combien peu d'entre eux sont venus vers nous pour apprendre notre art ! Si

[1] *Cf. supra*, p. 443
[2] « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946, deuxième partie, 2 mai 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.
[3] Labassi est le compositeur de Mamak et La Moda. *Cf. supra*, p. 464
[4] *Ibid*.
[5] « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946, troisième partie, 9 mai 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.

> l'enseignement de la musique était répandu parmi les sept millions de musulmans algériens, il est certain que de nouveaux talents se manifesteraient, et les plus doués deviendraient à leur tour compositeurs, apportant une nouvelle contribution à la culture musicale universelle, ajoutant une gloire de plus à la France.[1]

Inversement, reprenant l'idée formulée dans son entretien casablancais, Dessagnes suggère qu'il « faudrait confier à des musiciens français la tâche d'étudier le folklore ainsi reconstitué, et leur demander d'écrire des œuvres nouvelles en s'en inspirant » et d'espérer « [qu']un jour, il sera ainsi créé à Alger, le premier opéra écrit sur un poème de langue arabe, inspiré des thèmes folkloriques algériens »[2].

A la lecture de cet article on sera frappé par l'usage du terme « musique nationale », dont l'interprétation pourrait prêter à confusion. Sans aucun doute Dessagnes est-il un « homme de gauche », pour reprendre les termes d'Ahmed Serri[3], mais son article publié dans *Liberté* n'est pas un appel à l'indépendance algérienne : notons que le conseil municipal d'Alger ne l'aurait pas nommé à la tête du conservatoire dans de telles conditions. Le terme « musique nationale » semble plutôt une translation de la terminologie soviétique, au sens où elle est comprise dans le cadre de la « politique des nationalités ». D'ailleurs, Dessagnes conclut ainsi son article :

> Cette vaste et noble tâche sera réalisée par la France nouvelle, et nous sommes sûrs qu'elle contribuera puissamment à l'union la plus étroite entre tous ses fils quelle que soit leur race. Ainsi sera confirmée une fois de plus la définition du sage chinois Sen-Ma-Tsen : « La musique est ce qui unifie ».[4]

Le propos de Dessagnes rejoint et éclaire le principe présidant à la politique musicale musulmane qui se dessine. Le « rapprochement franco-musulman », objectif de la nouvelle politique française en Algérie, doit passer, dans le champ musical, par le rétablissement et la

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013
[4] « La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946, troisième partie, 9 mai 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.

consolidation de la musique indigène dans ses formes authentiques et – donc – supérieures. Une fois cette œuvre accomplie, on peut espérer des rencontres fructueuses avec la musique occidentale. De cette position découle l'ambition de réintroduire la musique « arabe » au conservatoire, temple du classicisme européen.

Nommé à la tête de l'école à la fin du mois de mai 1946[1], Dessagnes expose son projet dans un entretien paru dans l'hebdomadaire *Liberté* le 13 juin 1946. D'abord Dessagnes, en conformité avec ses idéaux démocratiques, entend faciliter l'accès au conservatoire aux élèves n'ayant pas bénéficié de formation initiale, ainsi que les jeunes d'extraction modeste :

> – Comment avez-vous trouvé le Conservatoire ?
>
> – *Bien petit et même déchu. De 380 à peine, le nombre des élèves régulièrement admis par voie de concours est tombé à 96…Quant aux musulmans : pas un* [2]*!...*
>
> – C'est tout ce que donne l'Algérie à la musique ?
>
> – *Pardon. Le rayon du Conservatoire d'Alger ne dépasse pas les limites du Département. Et encore, théoriquement ! Car au vrai il ne recrute que dans la ville seule.*
>
> – En somme l'Afrique du Nord est sevrée de culture musicale ? Quels sont donc vos desseins pour redresser cette situation ?
>
> – *Tout d'abord démultiplier la classe de solfège. Elle ne compte actuellement qu'une cinquantaine d'élèves.*
>
> *« Nous dispenserons ainsi des éléments de la musique savante à un plus grand nombre de sujets prédisposés, européens et musulmans, et permettrons une sélection plus large pour le recrutement du corps musical en Alger.*
>
> – À quelles conditions seront admises les recrues ?

[1] « Notre distingué collaborateur Gontran Dessagnes directeur du Conservatoire municipal d'Alger », *Liberté*, 30 mai 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.

[2] Ici Dessagnes tient un propos quelque peu emphatique, qu'il corrigera lui-même dans une interview donnée à la *Dépêche quotidienne d'Algérie* en 1961 et dans laquelle il parlera « d'absence à peu près totale de musulmans dans les diverses classes d'enseignement artistique » : « La musique musulmane en Algérie », *La dépêche d'Algérie*, 2 août 1961. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes. En effet, les registres font état de trois étudiants musulmans au cours de l'année 1945-1946 : Djelloul Yelles, Abdennour Hamimi et Ghalib Djelili. Registre intitulé « Conservatoire municipal : registre d'inscription d'élèves. Années 1938 à 1955 », Archive du conservatoire d'Alger [non classées].

– Tous les enfants, sans distinction, jusqu'à 13 ans, sachant seulement lire couramment le français. Il m'est pénible de penser que l'enseignement musical ne soit pas entièrement gratuit, y compris les fournitures et livres d'études. Car c'est un handicap. Mais nous reconsidérons cette question.[1]

Cependant, l'annonce de l'ouverture d'une classe de musique musulmane occupe la majeure partie de l'entretien, dont on citera l'extrait suivant :

– […] Vos articles dans *Liberté* laissent espérer que vous avez des vues sur la musique arabe.

– Dès octobre prochain sera inaugurée une classe de musique musulmane. Elle sera tenue par des professeurs musulmans, avec les instruments propres à la musique arabe : rebeks, tars, luths…

– Il est grand temps qu'on y pense. Que de trésors perdus ou se perdent avec les cheikhs disparus : les Sfindja, les Yamina, les Fouad el Begra…[2]

On voit donc que le rétablissement des classes de musique « arabe », rebaptisées classes de « musique musulmane » correspond à l'application d'une pensée qui associe l'idéal de démocratisation culturelle et l'impératif folkloriste de conservation et de promotion des musiques indigènes. Si cette approche semble compatible avec les objectifs généraux exprimés par un Arzour, un Zerrouki, un Barbès ou un Safir, il manque toutefois une donnée essentielle au discours de Dessagnes : l'existence, *a priori*, d'une musique « classique » arabe. Si le discours folkloriste reconnaît depuis les travaux de Christianowitsch en 1863 l'existence d'un répertoire « classique » articulé autour des *noubat*, Dessagnes semble cantonner la notion de « musique savante » au champ « européen ». À la lecture des commentaires de Dessagnes sur la musique arabe, il semble qu'il donne une définition graphocentrique de la « musique savante » : le solfège et la notation musicale sont la clef de l'élévation de la musique au-dessus de ses formes « populaire » ou « primitive ». Aussi, c'est par l'enseignement musical ainsi compris, que la musique arabe peut espérer contribuer à la « culture musicale universelle ». Comme nous le

[1] « Les projets du directeur du Conservatoire municipal d'Alger », *Liberté*, le 13 juin 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] *Ibid*.

verrons, l'enseignement du « solfège musulman », ainsi que le recours à un enseignant réputé pour sa réticence vis-à-vis des expérimentations « modernes », Mohamed Fakhardji, permettra au conservatoire de devenir un lieu supplémentaire de l'affermissement du classicisme musical algérien.

c. Le conservatoire outil de la politique culturelle municipale et gubernatoriale.

Gontran Dessagnes n'est pas seul aux commandes du conservatoire. En conformité avec les statuts de l'institution, la gestion est encadrée par un conseil d'administration, présidé par le Maire et constitués de conseillers municipaux, qui « exerce[nt] un droit de contrôle sur tout ce qui concerne la gestion financière de l'école et son budget »[1]. L'allocation de budget à l'enseignement de la « musique musulmane » est donc soumise au regard et à l'approbation du conseil municipal. En d'autre terme, la création des classes de « musique musulmane » relève de la politique culturelle la municipalité d'Alger. Par ailleurs, en ce qui concerne l'organisation des enseignements, l'admission et l'évaluation des étudiants, Dessagnes est appuyé par un comité d'enseignement : déjà institué par les statuts de 1925[2], le fonctionnement de ce comité est précisé par le règlement organique établi par le conseil municipal de 1951[3] : se réunissant en jury, par section, pour les examens semestriel et les examens d'admission, de le conseil d'enseignement est constitué du Maire ou de son adjoint aux Beaux-Arts, du directeur du conservatoire, de quatre membres du conseil municipal nommé par le maire et de « Dix-huits membres étrangers à la Municipalité et à l'établissement, choisis parmi les personnalités compétentes de la Ville. Ces membres sont nommés par le maire sur avis de la commission municipal, d'après les proposition du Directeur »[4]. En 1949, la sous-section « musique musulmane » réunit El Boudali Safir, Léo

[1] « Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, année 28, n°608, 20 septembre 1925, p. 187
[2] *Ibid.*, p. 187
[3] [Conseil municipal d'Alger], *Règlement organique du Conservatoire municipal de la ville d'Alger*, Alger, impr. V. Heintz [imprimerie officielle], 1951. Règlement voté lors de ma délibération du Conseil municipal du 19 mars 1951. Archives du Conservatoire d'Alger [non classées].
[4] *Ibid.*, p. 14.

Barbès et le peintre Omar Racim[1]. Puis entre 1950 et 1959, Omar Racim est remplacé par le bachagha Boutaleb, qui siège en qualité de représentant du Cercle franco-musulman et qui, rappelons-le, est le président des Amis de la musique arabe[2]. En 1959, Boutaleb, peut-être rattrapé par les suites juridiques de sa confrontation malheureuse avec Bigeard en janvier 1957[3], cède sa place à Sassi[4].

Ainsi le conservatoire est lié aux organes d'élaboration de la politique musicale du gouvernement général – les E.L.A.K. et le cercle franco-musulman, ainsi qu'un outil de la politique culturelle de la municipalité d'Alger. Ces liens sont encore renforcés quand, en 1954, Dessagnes est nommé membre du comité d'honneur de la société des Amis de la musique arabe, aux côtés de Georges Marçais[5].

D'ailleurs, le conservatoire semble contribuer au renforcement des tendances engagées à la R.T.F., à savoir l'affermissement d'une école « classique » atour de Mohamed Fakhradji. En effet, Dessagnes fait appel à ce dernier, directeur orthodoxe de l'orchestre « classique » des E.L.A.K., pour diriger une des deux classes de « musique musulmane » du conservatoire[6]. Le second cours est confiée à une autre célébrité de la musique « andalouse », l'israélite Alfred Lebrati[7], dit Sassi, que nous avons évoqué à plusieurs reprises : reconnu dans le répertoire des *noubat*, mais amateur de chant tunisien et se laissant parfois aller à de la chanson « légère », ce dont des auditeurs « traditionnalistes » ont pu lui faire reproche[8]. Le frère de Mohamed, Abderrazak Fakhardji remplace Sassi en 1950[9], après que celui-ci a « pris sa retraite »[10]. En 1951, une classe de musique musulmane supplémentaire est créée, intitulée « classe de musique

[1] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », année 1949-1950. Archive du conservatoire d'Alger [non classées].
[2] *Ibid.*
[3] Bigeard, Marcel, *Ma vie pour la France*, Paris, Rocher, 2000, pp. 244-246 ; Morgan, Ted, *Ma bataille d'Alger*, Paris, Tallandier, 2016, pp. 203-204
[4] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », année 1959-1960. Archive du conservatoire d'Alger [archives non classées].
[5] Liste du bureau provisoire de la société Les Amis de la musique arabe en date du 19 janvier 1954, adressée au préfet d'Alger. AWA [188/4785]
[6] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », p. 33. Archive du conservatoire d'Alger [archives non classées].
[7] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », p. 34. Archive du conservatoire d'Alger [archives non classées].
[8] « راديو الجزائر (Radio Alger) », *En-Nadjah*, 16e année, n° 2009, 25 juin 1937, n.p., *Cf. supra*, p. 363
[9] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », année 1950-1951. Archive du conservatoire d'Alger [archives non classées].
[10] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013.

musulmane préparatoire » et confiée au musicien d'origine kabyle, membre de l'orchestre classique de la radio, Abdallah Belhocine. À la rentrée 1956-1957, Mohamed Fakhardji, mort en juillet, est remplacé par Abdelkrim Dali. Cette nomination paraît naturelle, tant Dali est devenu le troisième homme de l'orchestre classique de la radio. On le voit siéger à côté des frères Fakhardji sur la photographie du concert donnée au Cercle franco-musulman en 1953 (illsutration n°33 (3)).

Ainsi, le conservatoire de Gontran Dessagnes semble s'inscrire dans la continuité de l'œuvre de promotion et de diffusion d'une musique arabe « classique » engagée à Radio-Alger. Mais l'ambition de Dessagnes de placer la musique « arabe » à parité avec la musique « européenne », est indissociable de sa conception graphocentrique de la musique savante : la lecture et l'écriture musicales jouent un rôle très important dans l'acquisition du statut de musique universelle ; pour reprendre la référence russe fréquemment invoquée par Dessagnes, la partition semble constituer une différence fondamentale entre le chant du paysan kirghize et l'œuvre d'un Rimski-Korsakov[1]. Aussi, l'apprentissage du solfège sera un élément important du cursus de « musique musulmane » au conservatoire.

d. Le solfège musulman

À la lecture des registres d'inscription du conservatoire pour la période 1949-1960, il semble que, dans un premier temps, de 1946 jusqu'en 1951, le solfège ne soit pas obligatoire pour les élèves des classes de « musique musulmane ». Ahmed Serri affirme que, compte tenu du caractère original de la musique « andalouse » dans cette institution de musique « européenne », l'administration du conservatoire aurait renoncé à contraindre les étudiants de Sassi et de Fakhardji à assister au cours de solfège[2]. Ceux qui choisissaient tout de même d'apprendre le solfège étaient mêlés indistinctement à leurs camarades issus des autres classes d'instrument dans les classes de « solfège élémentaire ».

[1] *Cf. supra*, p. 491
[2] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013

Cependant, le règlement organique de 1951 qui précise le fonctionnement de l'enseignement de la musique musulmane consacre l'apprentissage obligatoire du solfège. Constituant la septième section de l'enseignement au conservatoire, « l'enseignement de la musique musulmane traditionnelle » est harmonisé avec les enseignements des autres sections : élaboration d'un véritable cursus avec la création d'un cours supérieur et d'un cours préparatoire, la réglementation de la procédure d'admissions, des examens de janvier et de mai, et du concours de fin d'année[1]. Enfin, l'enseignement à tous de ce qui sera couramment nommé « solfège élémentaire musulman »[2]. Ainsi, l'article 51 du règlement dispose que :

> Il y a une classe annexe de solfège élémentaire réservée aux élèves et auditeurs des classes de musique musulmane. Cette classe est obligatoire pour tous les élèves de cette spécialité ; elle ne donne lieu à aucun examen spécial, mais les jurys des examens de janvier et de mai de musique musulmane peuvent poser aux candidats des questions de solfège sur le programme parcouru.
>
> Les élèves de cette classe ayant acquis des connaissances suffisantes pourront être versés dans une classe de solfège des instrumentistes.[3]

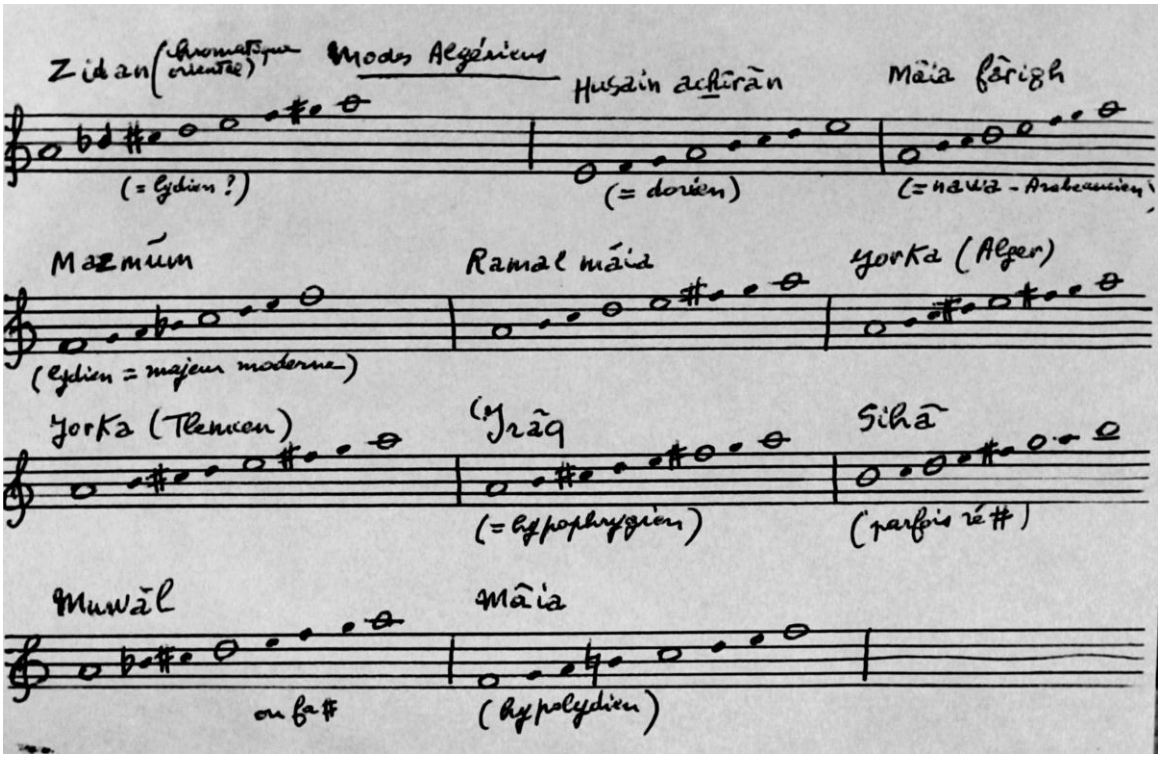
Pourquoi la création d'une classe de solfège élémentaire spécialement destiné aux musulmans ? Il faut suivre la l'explication de Serri[4] : la musique « andalouse », avec ses modes, ses rythmes et ses méthodes d'apprentissage pose un défi à l'enseignement du solfège qui, dans ses fromes habituels d'enseignement ne répondrait pas aux besoins et aux attentes des élèves des classes de « musique musulmane ». Aussi, le solfège élémentaire musulman donne lieu à un programme spécifique, dont les notes de Gontran Dessagnes nous donnent un aperçu[5]. En effet, en préparation de cet enseignement Dessagnes a compilé une série d'exercices de lecture de note et de rythme sur des « modes algériens », dont il a ainsi établi la liste (Illustration n°34)

Ce document est particulièrement intéressant dans la mesure où il offre une interprétation nouvelle du système modal algérien, en n'identifiant qu'onze modes – Mahmoud Guettat en

[1] [Conseil municipal d'Alger], 1951, *op. cit.*, pp. 38-39
[2] Registre intitulé « Registre des effectifs de 1949 à 1960 », année 1951-195é. Archive du conservatoire d'Alger.
[3] [Conseil municipal d'Alger], 1951, *op. cit*, p. 39.
[4] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013
[5] Notes de Gontran Dessagnes assemblées sous les titres « modes algériens » et « solfège chanté : classe d'initiation. Archives privées de Nadia Dessagnes.

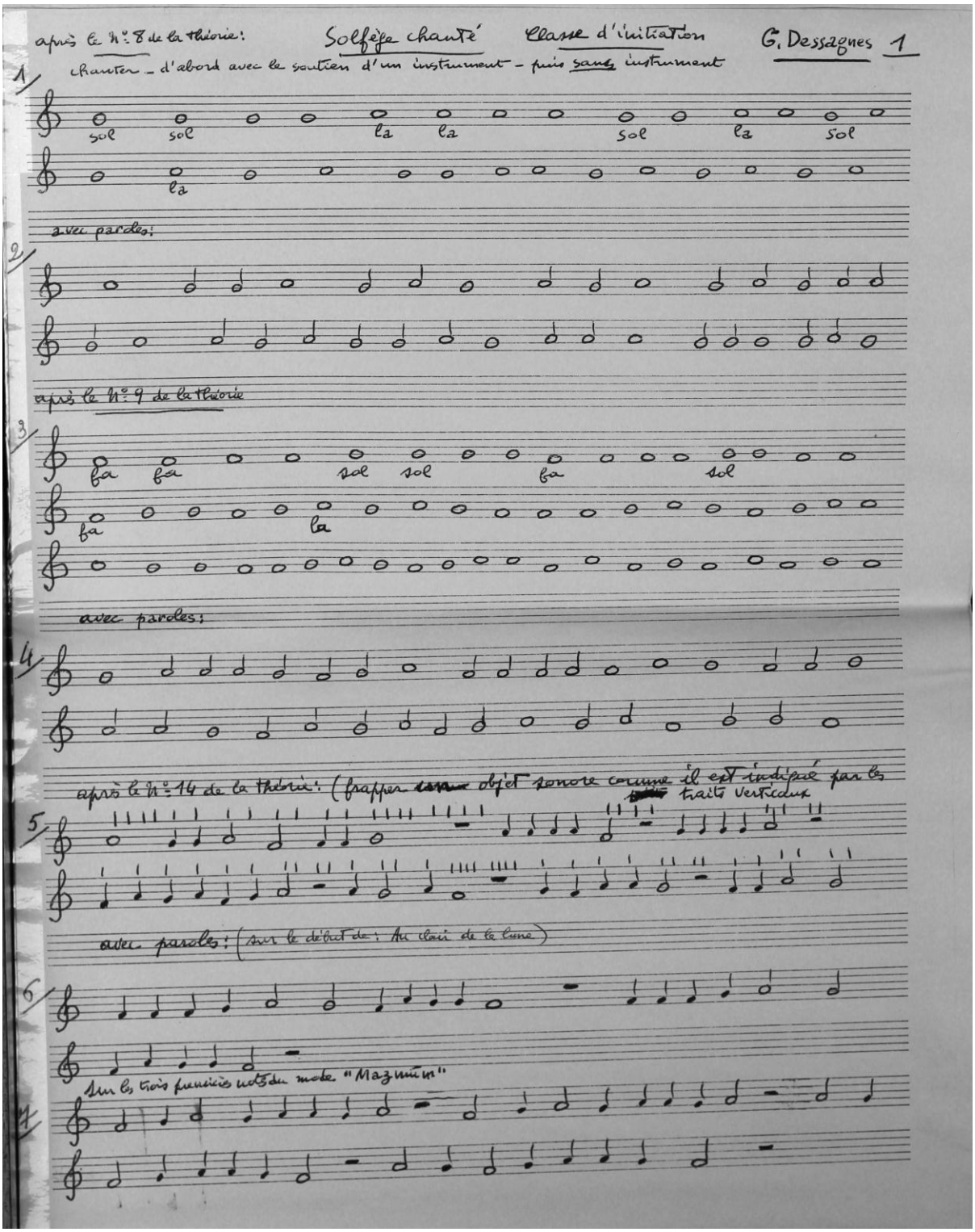
distingue seize[1] – et en proposant l'échelle de deux modes réputés « perdus » : le mode *Hsin 'Oushayran* et le mode *Maya Faregh*[2]. Il est intéressant également parce qu'il démontre l'ambition de Dessagnes d'élaborer un cours qui fasse écho aux matériaux étudiés en cours d'instrument, plutôt que de limiter le solfège des élèves musulman à l'étude des modes majeurs et mineurs du système européen. On remarquera cependant que Dessagnes s'efforce de souligner les correspondances entre les modes algériens et les modes de la théorie occidentale élargie au système grec, ou grégorien, ainsi qu'aux échelles « exotiques » en usage dans la musique européenne depuis la fin du XIXe siècle. Ainsi, il indique, par exemple, que le mode *zidane* est l'équivalent du mode chromatique oriental, ou encore que le mode *maya* est l'hypolydien du système grec ancien. Une manière peut-être de noter la commensurabilité entre un solfège d'origine européen et la théorie musicale arabe.

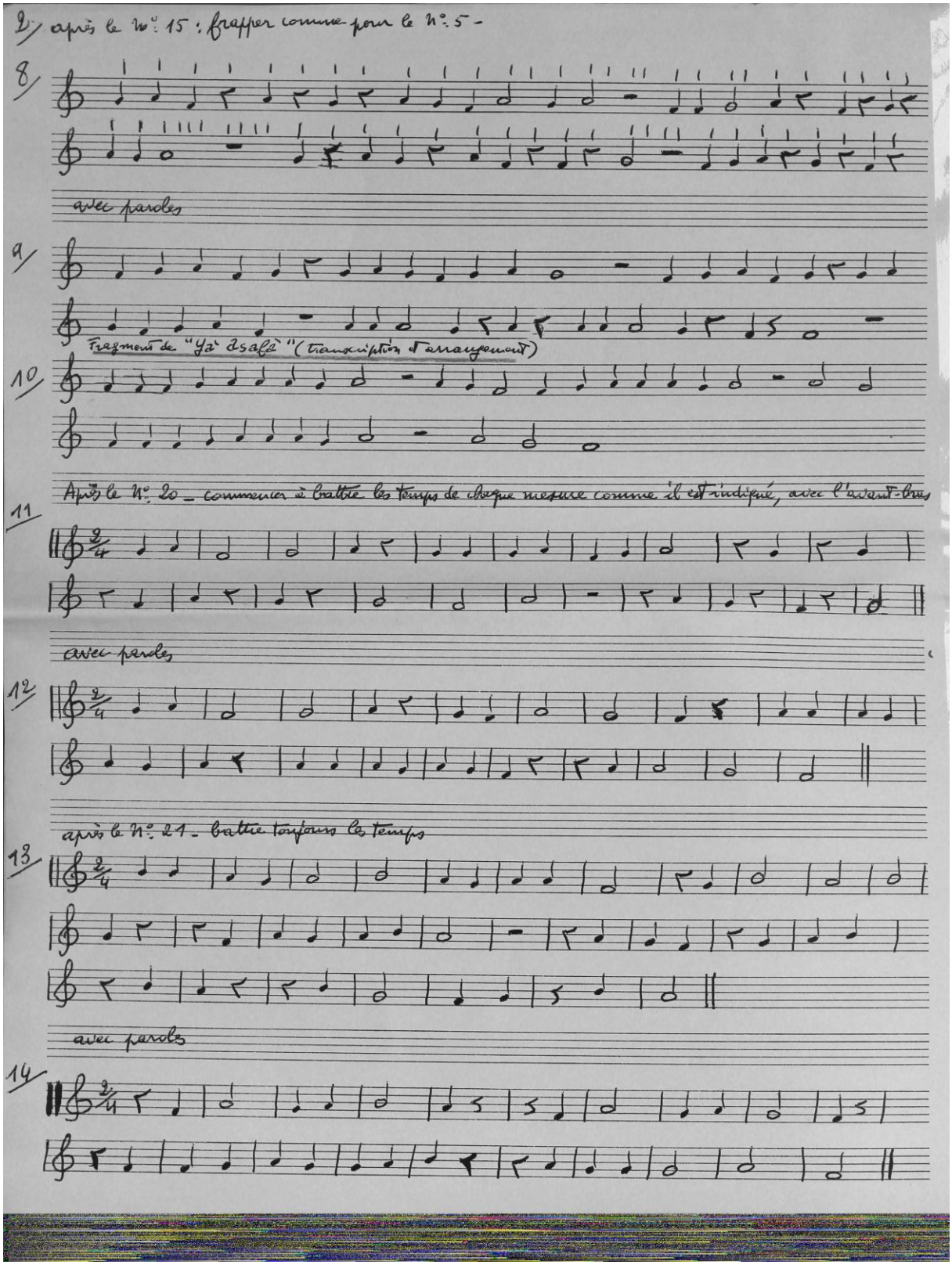
Illustration n°34 : Modes algériens notés au stylo-bille par Gontran Dessagnes, v. 1951
Source : Archives privées de Nadia Dessagne



[1] Guettat, 1980, *op. cit.*, pp. 268-269
[2] Voire la liste des modes dits « perdus » sur la page internet du Groupe Yafil : http://yafil.free.fr/technique_modes.htm (consulté le 16 octobre 2016)

Illustration n°35 : Exercices de « solfège musulman » créés par Gontran Dessagnes, v. 1951
Source : Archives privées de Nadia Dessagnes




2/ après le N°. 15 : frapper comme pour le N°. 5 -
8/
avec paroles
9/
Fragment de "Ya' asabé" (transcription et arrangement)
10/
Après le N°. 20 - commencer à battre les temps de chaque mesure comme il est indiqué, avec l'avant-bras
11/
avec paroles
12/
après le N°. 21 - battre toujours les temps
13/
avec paroles
14/

Comme nous le voyons sur ces extraits de la série d'exercices compilés par Dessagnes(Illustration n°35), la lecture de note est l'objectif principal de la classe de solfège élémentaire musulman ; ce que confirment les anciens élèves de cette classe[1]. Les exercices de lecture semblent cependant être associées à des leçons de théorie[2], dont il n'est pas certain qu'elles soient issues d'un manuel, ou imaginée par Dessagnes lui-même.

Dessagnes ne semble pas avoir écrit les exercices pour lui-même. Sur la période 1949-1962, deux enseignants de musique « européenne », Émile Moëbs et Jean Hanet se succèdent à la tête de la classe de solfège musulman. Tous deux sont professeurs d'alto, un instrument que l'on trouve dans l'orchestre de musique « arabe » à Alger depuis les écrits de Chritianowitsch en 1863. Est-ce parce qu'ils enseignent le seul instrument commun à la musique « européenne » et « musulmane », que Dessagnes les nomment professeur de solfège ?

On aurait pu croire que le solfège serait devenu une instance de ségrégation à la création de la classe de « solfège musulman », séparant étudiants de musique « européenne » et de musique « musulmane ». En réalité, il s'agit d'un rapprochement, de deux points de vue : d'une part, il s'agit de l'harmonisation des enseignements « européens » et « musulmans » par l'application d'une exigence commune. D'autre part, enseigné par des professeurs européens et destiné à être un passage vers des classes de solfèges communes, le « solfège musulman élémentaire » obligatoire met tous les étudiants de musique « musulmane » au contact de la pédagogie « classique » européenne. Bien que celle-ci ne soit pas conçue comme une simple assimilation, puisque le « solfège musulman » a pour ambition de respecter les caractéristiques propres à la musique « musulmane ». À en croire le propos de Salima Madani, élève dans la classe de solfège d'Émile Moëbs, l'enseignement obligatoire du solfège constitue un pilier essentiel de la légitimité « classique » acquise par la musique « andalouse »[3].

e. La légitimité de la « musique musulmane » à l'échelle nationale

[1] Entretien avec Mamad Benchaouch au conservatoire d'Alger, Alger, le 20 janvier 2013 ; Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013.
[2] On remarquera que les exercices sont précédés par des mentions indiquant le numéro de « la théorie » à laquelle ils doivent faire suite. Voir illustration illsutration n°35
[3] Entretien avec Salima Madani au siège de la Sandoussia, Alger, le 10 février 2013

La révision du règlement de 1951, « inspiré du règlement actuel du Conservatoire national de Paris[1], s'inscrit dans l'ambition de Gontran Dessagnes de projeter le conservatoire d'Alger à l'échelle nationale en en conformant le fonctionnement à celui du Conservatoire de Paris. Pourtant le conservatoire d'Alger reste un conservatoire municipal et il est possible que sans cet ancrage dans la politique locale, l'enseignement de la musique « arabe », puis « musulmane », exception dans le paysage des conservatoires de France, n'ait pas vu le jour. Pour Dessagnes il s'agit tout de même d'élever le conservatoire à un niveau de rayonnement régional[2], et de le porter à un statut proche de celui des grands conservatoires régionaux de métropole. Un article paru dans la section « chroniques départementales » de la revue du Conservatoire national de Paris et intitulé « Un grand conservatoire : le Conservatoire d'Alger », évoque cette ambition de rayonnement et les moyens qui lui sont donnés :

> Parmi les conservatoires qui, en France, méritent d'être inscrits au tableau d'honneur de l'enseignement musical, nous avons choisi aujourd'hui l'un des plus représentatifs. Il s'agit du Conservatoire municipal d'Alger, que son importance place au premier rang de nos institutions de France et d'Afrique du Nord. Géographiquement, la situation même d'Alger en fait automatiquement le point de ralliement des musiciens d'Afrique du Nord. La vie musicale y est intense, et il était naturel qu'une grande école s'y développât, où les jeunes musiciens du Maghreb puissent trouver un enseignement supérieur complet, conforme en tout point à celui que dispense le Conservatoire de Paris. […] Toutes les classes du Conservatoire de Paris ont leurs sœurs à Alger, ce qui fait que l'élève algérois, en arrivant à Paris, se retrouve en pays connu.[3]

Au-delà des compliments d'usage, l'article nous informe sur l'harmonisation de l'enseignement algérois avec le modèle Parisien. Tous les enseignements conformes par ailleurs, la « musique musulmane » constitue l'originalité régionale d'une institution assimilable aux grands établissements de province. Ainsi, *Le Conservatoire* évoque « la fort intéressante

---

[1] Discours de fin d'année prononcé par Gontran Dessagnes. Sans date, on peut déduire que ce discours a été prononcé à l'été 1952, puisque Dessagnes y fait mention de la création de la classe de musique musulmane préparatoire. Archives privées de Nadia Dessagnes.

[2] « Les projets du directeur du Conservatoire municipal d'Alger », *Liberté*, le 13 juin 1946. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.

[3] « Un grand conservatoire : le Conservatoire d'Alger », *Le Conservatoire : organe officiel des conservatoires nationaux de musique et d'art dramatique*, n° 22, janvier 1953, pp. 83-87, p.83

initiative de M. Gontran Dessagnes, qui a institué à Alger, des classes spéciales de musique musulmane destinées à former des interprètes selon les règles authentiques de la tradition »[1]. La revue ajoute : « [o]n peut dire qu'une semblable initiative fait beaucoup pour la compréhension entre Musulmans et Français »[2]. L'article du *Conservatoire* équilibre les illustrations de son article en insérant deux photographies ayant pour objet la musique « européenne » – un cliché de l'orgue et un cliché de la classe de danse – et deux photographie ayant pour objet la musique « musulmane » : un cliché d'une cithare et d'une *kouitra*, et un cliché des classes de musique musulmane réunies[3].

Assis sur le banc, au centre et au premier rang de l'orchestre, on reconnaît Mohamed Fakhardji, son frère Abderrazak et Abdallah Belhocine (gauche à droite). On remarquera que les étudiants altistes tiennent leurs instruments au menton, une manière de mettre leurs instruments en apparence sur la photographie, mais qui ne constitue pas moins une référence à la pratique « occidentale » du violon.

Cette photographie, sur laquelle on distingue la casbah en arrière-plan, a été prise sur le toit des nouveaux locaux du conservatoire, situés dans l'ancienne mairie. Aux abords de la place du gouvernement et au cœur du vieux centre-ville, l'édifice accueil le conservatoire depuis 1950[4]. Auparavant, le conservatoire était hébergé par le Foyer civique, situé dans le quartier du Champ de manœuvre, de composition plus populaire et en périphérie des arrondissements historiques de la ville[5]. L'ancienne mairie, qui sera le lieu d'établissement du conservatoire pour les soixante-seize années à venir, constitue un élément supplémentaire de rehaussement du statut de l'institution. Plutôt que de cohabiter au Foyer civique avec des organismes syndicaux, d'éducation populaire ou d'assistance sociale, le conservatoire reçoit son établissement propre

[1] *Ibid.*, p.83
[2] *Ibid.*, p.83
[3] *Ibid.*, pp. 84 et 86
[4] *Ibid.*, pp. 85
[5] Discours de fin d'année prononcé par Gontran Dessagnes. Sans date, ce discours a cependant été prononcé à l'été 1952, puisque Dessagnes y fait mention de la création de la classe de musique musulmane préparatoire. Archives privées de Nadia Dessagnes.

Illustration n°36 : « Les deux classes de musique musulmane », 1953
Source : « Un grand conservatoire : le Conservatoire d'Alger », *Le Conservatoire : organe officiel des conservatoires nationaux de musique et d'art dramatique*, n° 22, janvier 1953, pp. 83-87

dans les anciens immeubles européens du front de mer, à deux pas de la mosquée El-Djedid, paysage célèbre de la ville d'Alger.

Le cheminement vers un statut de conservatoire à rayonnement national semble bien engagé. En 1959, la municipalité d'Alger envisageant l'assimilation de son école de musique aux « écoles nationales de musique de première catégorie »[1], le délégué général du Gouvernement de l'Algérie défend le projet en ces termes :

> Une circulaire du 17 juin 1954 de M. le Ministre de l'Éducation nationale prévoit que les écoles nationales de musique de 1ère catégorie doivent dispenser 26 disciplines dont 14 obligatoires.
>
> En application de ce texte les conservatoires municipaux des villes de Lyon, Marseilles, Bordeaux et Toulouse qui assurent, à l'exclusion de toute autre, les 26 disciplines requises, ont été assimilés aux écoles nationales de musique de 1ère catégorie.
>
> Le Conservatoire municipal d'Alger enseigne la totalité des 37 disciplines (indiquées dans l'état annexe ci-joint) dont les 14 exigées, par la circulaire ministérielle.
>
> Il semble donc que la demande de la municipalité d'Alger soit justifiée.[2]

En somme, le conservatoire d'Alger semble n'avoir rien à envier aux grands conservatoires de province et ses défenseurs se targuent même de la variété de son enseignement. Le délégué général ne manque pas de citer la « musique musulmane ». Celle-ci, partie intégrante de l'offre de cours, est ainsi inscrite au tableau des enseignements prodigués par les écoles nationales de musique, gardiennes de la culture musicale légitime.

f. La société des concerts et la confirmation de l'école Fakhardji

[1] Lettre du délégué général du Gouvernement en Algérie à la Direction générale des Affaires d'Algérie du 19 mai 1959, au sujet du « classement du conservatoire municipal d'Alger dans la 1ère catégorie des écoles de musique ». ANOM [81F/302]
[2] *Ibid.*

En 1951, Dessagnes crée la Société des concerts du Conservatoire d'Alger, devant servir de cadre administratif à un orchestre composé des membres enseignants et étudiants du conservatoire[1]. En 1956, l'orchestre compte 90 membres et il semble qu'il ait été exclusivement dédié à l'exécution de pièces de musique « européenne ». Cependant, entre 1956 et 1961, la société des concerts se dote d'un « orchestre de musique arabo-andalouse », dont la direction est confiée à Ahmed Serri[2], un ancien élève des frères Fakhardji[3]. Dessagnes présente ainsi la décision de créer cet « orchestre spécialisé » :

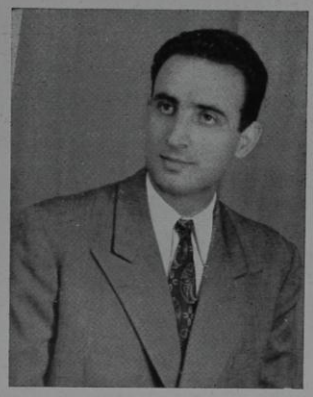
> En 1946, le Conservatoire municipal d'Alger créait des classes de musique dite « musulmane », où était enseignée la musique classique arabo-andalouse ; par cette institution, le conservatoire venait au secours d'un art menacé de disparition totale, en assurant sa transmission orale aux jeunes musiciens algérois capables de l'apprendre et de le conserver, en attendant de le communiquer eux-mêmes aux générations futures. Depuis cette date, ces classes, dirigées par d'éminents professeurs, Mohamed et Abderezakh Fakhardji, Sassi, Belhocine, Dali Ali ont formé de nombreux élèves devenus des professionnels qualifiés.
>
> Prolongeant cette action et lui donnant sa conséquence logique, la société des concerts du Conservatoire d'Alger a admis dans son sein une formation orchestrale de musique arabo-andalouse : elle comprend maintenant, en plus de ses formations symphoniques et chorales, un ensemble spécialisé de vingt exécutants professionnels. La direction de cette formation est confiée à M. Ahmed Serri.
>
> La musique classique arabo-andalouse étant la seule expression musicale « savante » des peuples algériens musulmans, la Société des concerts du Conservatoire est ainsi encore davantage la grande formation musicale de toute la population algérienne.[4]

Parmi les sociétaires qui composent l'orchestre on retrouvera de nombreux nom de la musique « andalouse » restés célèbres jusqu'aujourd'hui, tels Mamad Benchaouch, les fères Bahar, Boujemaâ Ferguène, ou encore la chanteuse et luthiste israélite, Alice Fitoussi[5].

---

[1] « Le Conservatoire », *Alger-Revu*e, mai-juin 1956, pp. 46-47, p.46
[2] [Conservatoire d'Alger], *Société des concerts du Conservatoire d'Alger* [bulletin sous forme de fascicule], 1961, n.p.
[3] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013
[4] [Conservatoire d'Alger], *Société des concerts…*, 1961, *op. cit.*, n.p.
[5] *Ibid*.

Illustration n°37 : Composition de l'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger, 1961
Source : *Société des concerts du Conservatoire d'Alger* [bulletin sous forme de fascicule], 1961



SERRI Ahmed

Société des Concerts du Conservatoire d'Alger

SECTION DE MUSIQUE ARABO-ANDALOUSE

Liste des Sociétaires formant l'orchestre spécialisé

M. SERRI Ahmed (responsable - luth)

ALTO	MM.	BELKAID Abdelghani KASDALI Mustapha ISSAAD Mohamed BAHAR Mustapha
REBEB	M.	AZGUI Saïd
VIOLONCELLE	M.	ZEMERLI Abderrahmane
LUTH	Mme	FITOUSSI Alice
	MM.	MAZOUNI Mohamed KECHEKOUL Abdelhak
KOUITRA (vieux luth andalou)	MM.	BEHAR Mohamed MESSEKDJI Mahmoud
CITHARE	M.	FERGUENE Boudjemaâ
MANDOLE	M.	KABOUR Mohamed
GUITARE	M.	KHODJA Youcef
MANDOLINE	MM.	MEHAMSADJI Abdelkrim BENREZOUG Abdelkader
FLUTE	M.	RAHMA Mabour
DERBOUKA	M.	DJAIDIR Hamidou
TAR (tambourin)	M.	BENCHAOUCH Mamad

À Alger, et sur le plan institutionnel au moins, la création de cet orchestre parachève l'intégration de la musique « andalouse » à la famille de la musique classique « européenne ». En 1961, l'orchestre d'Ahmed Serri fait une tournée avec programme mixte d'*inqilabat* et de fragment de *noubat* de différents modes. Le bulletin de la Société des concerts reproduit l'intégralité du programme en arabe, y compris les textes, ainsi que leur traduction en français. Comme l'indique le fascicule, les auditeurs pourront ainsi entendre l'inqilab du mode 'irak *Li hhabibou ked smahh*[1], l'*inqilab* du mode *zidane*, *Ya badii el housn*, l'*insiraf* du mode maya, *Ya saki oueski habbibi*, entre autres pièces[2]. Des pièces que Serri continuera de jouer jusque dans les années 2010 et la parution, à l'occasion de « Tlemcen capitale de la culture islamique 2011 », d'un coffret de 45 disques compacts rassemblant son répertoire et présenté comme l'ensemble du patrimoine « *çan'a* » connu[3]. Dans son bulletin de 1961, la Société des concerts du Conservatoire d'Alger publie le programme de l'orchestre de Serri en arabe, avec une traduction en français[4]. La traduction des textes arabes est due, peut-être, à Léo Louis Barbès. En effet, ce dernier accompagne l'orchestre et fait la présentation didactique du programme et de la musique andalouse en général en introduction du concert[5]. Ce programme bilingue (illustration n°40) et l'approche pédagogique témoigne de trois évolutions que nous avons eu l'occasion de décrire, mais qui se confirment ici : d'abord, la mixité de l'auditoire semble se confirmer[6] ; ensuite, la fonction support de la musique pour la connaissance réciproque des communautés s'affermit ; enfin, l'élévation de la musique « andalouse » à parité avec la musique européenne dans l'esprit et l'action des principaux instigateurs de la politique musicale en Algérie se manifeste ici de nouveau. D'ailleurs, Gontran Dessagnes, qui naguère évoquait la musique « arabe » comme un folklore populaire, a infléchi son discours dans un sens qui fait écho à la nouvelle appellation dont bénéficie la musique « musulmane », à savoir : « musique classique arabo-andalouse ».

---

[1] Nous somme restez fidèles à la translitération employé par Ahmed Serri en 2011. Ahmed Serri, 2011, *op. cit.*, disque 41, piste 3

[2] On peu compter également le *khlass ramal-maya*, *Achiyatou*, ou le *derdj zidane*, *El haoua dhella oussoud*.

[3] Ahmed Serri, 2011, *op. cit*, 45 disques

[4] [Conservatoire d'Alger], *Société des concerts…*, 1961, *op. cit.*, n.p.

[5] « La musique : l'orchestre classique arabo-andalou de la Société des concerts du Concervatoire », Le *Journal d'Alger*, 1er avril 1961. Coupure de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.

[6] Celle-ci semble attestée pour les concerts de l'orchestre de Serri : « La musique : l'orchestre classique arabo-andalou de la Société des concerts du Concervatoire », *Le Journal d'Alger*, 1er avril 1961 ; Louis-Eugène Angeli, « Concert de musique arabo andalouse par l'orchestre du Conservatoire d'Alger sous la direction de M. Ahmed Serri », *Dépêche d'Algérie,* 20 novembre 1961. Coupures de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.

Illustration n° 38 : L'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger à l'hôtel Aletti, novembre 1961
Source : *Dépêche d'Algérie*, 20 novembre 1961. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes

Illustraion n°39 : L'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger dirigé par Ahmed Serri (1961)

Source : « La musique arabe en Algérie (II) » Dépêche d'Algérie, 4 août 1961. Coupure de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes

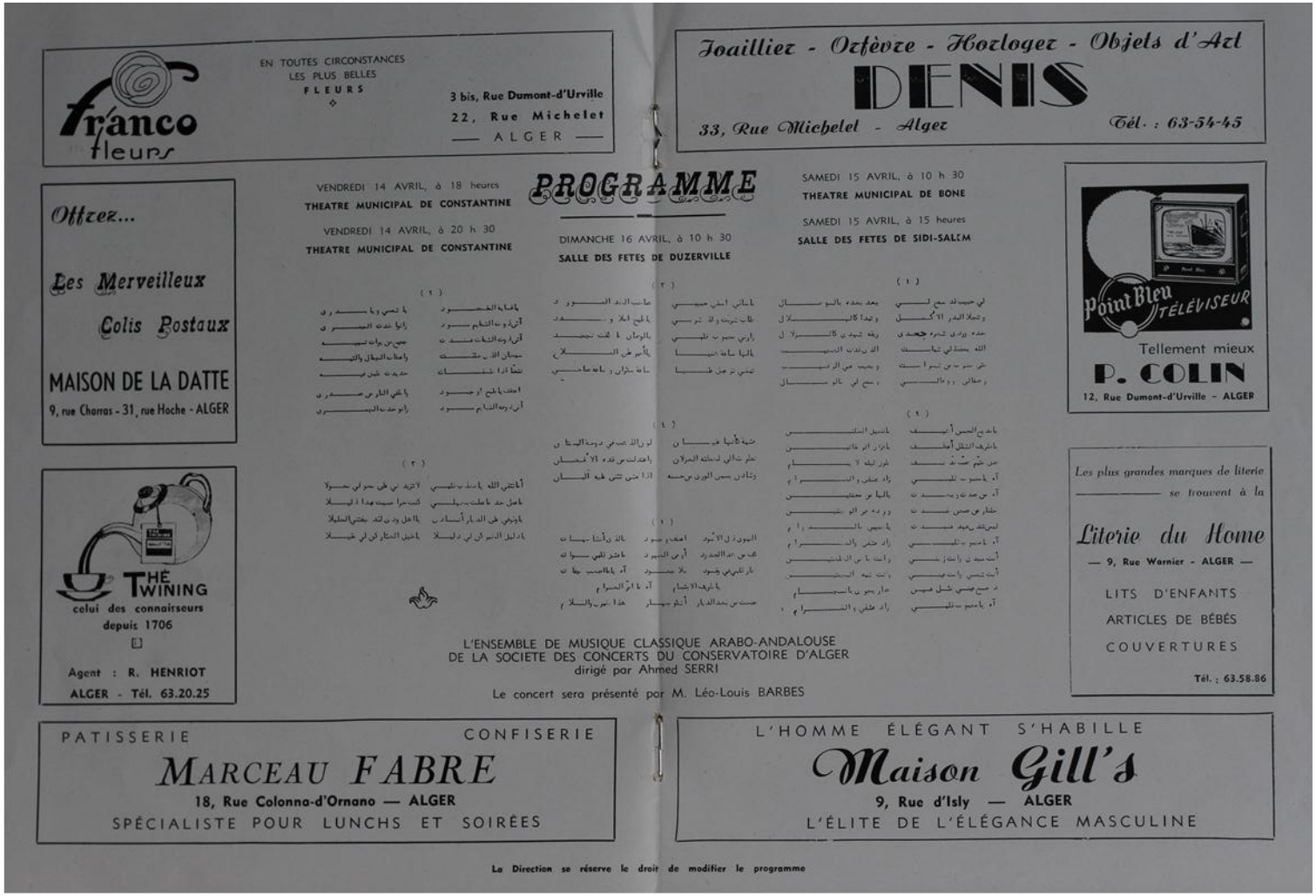


Illustration n°40 : Programme 1961 de l'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger, avec publication des textes en arabe (1961)

Source : Société des concerts du Conservatoire d'Alger [bulletin sous forme de fascicule], 1961

Rapportant un entretien avec Gontrand Dessagnes dans un article de la *Dépêche Algérienne*, Louis-Eugène Angeli explique que :

> Pour respecter la musique arabe ancestrale, il a fallu adopter les instruments anciens ou ne tolérer que ceux qui les approchent l'exclusion de tous les autres. C'est ainsi que l'on trouve dans l'ensemble du Conservatoire : l'alto placé sur les genoux avec l'archet employé comme pour le violoncelle, le violoncelle lui-même, le *rebeb*, le *luth*, la *kouitra* (vieux luth andalou), la cithare, la mandole, la guitare, la mandoline, la flûte, la *derbouka*, le *tar* (tambourin).
>
> Nous le faisons ainsi pour notre musique ancienne occidentale en nous servant de la famille des violes et du virginal, de l'épinette ou du clavecin.[1]

La musique arabo-andalouse est donc comparée à la « musique ancienne », plutôt qu'assimilée à un « folklore », terme que Dessagnes réserve maintenant à d'autres musiques indigènes d'Algérie[2].

Les effets de la création de la Société des concerts ne se mesurent pas qu'en termes de représentation de la musique « andalouse ». Le directeur de l'orchestre de musique andalouse de la Société des concerts, Ahmed Serri va s'établir durablement comme un des plus grands, sinon le plus grand, maîtres de la musique « andalouse » en Algérie[3]. En cela il confirme l'hégémonie de l'école des frère Fakhardji dont il était l'étudiant. De fait, la structure des institutions d'enseignement de la musique « andalouse » à Alger rend presque inévitable à tout étudiant dépassant le niveau « préparatoire » de suivre l'enseignement des frère Fakhardji. Au conservatoire, nous l'avons vu, les frères Frakhardji assurent les classes supérieures, tandis dans le champ associatif, fragilisé dans les années 1940[4], la *Djazaïria* – école de Ben Teffahi[5], dont la

[1] « La musique arabe en Algérie(II) », *Dépêche d'Algérie*, 4 août 1961. Coupure de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.
[2] « La musique arabe en Algérie(II) », *Dépêche d'Algérie*, 4 août 1961. Coupure de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.
[3] Le coffret sollicité par le Ministère de la culture lors de Tlemcen capitale de la culture atteste du statut tutélaire de Serri dans le champ de la musique andalouse d'Algérie. Serri, 2011, *op. cit.*, 45 disques
[4] Glasser, 2016, *op. cit*., pp. 192-193
[5] Liste du bureau de l'Association *El Djazaïria* du 27 janvier 1930. AWA [114/1625]

relève est prise par les frères Fakhardji[1] – est une des rares associations restées actives à l'issue de la guerre[2] ; une position renforcée à la suite de la fusion avec la *Mossilia* en 1953[3].

D'ailleurs, cette configuration par laquelle l'école Fakhardji est simultanément arrimée à des institutions de nature diverses – associatives : *Dajaïria* ; radio : orchestre classique ; Conservatoire municipal : musique musulmane – va en garantir la pérennité à travers les années 1950 et 1960 : si en juillet 1960, le délégué général du gouverneur en Algérie regrette que les « société de musique arabe et de musique andalouse [aient] périclité à la suite des événements », l'école des frères Fakhardji trouve, dans la foulée, un ancrage supplémentaire dans la Société des concerts du Conservatoire d'Alger.

[1] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013. Voir aussi liste du bureau de l'Association *El Djazaïria* du 14 septembre 1947. AWA [114/1625]
[2] Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013
[3]Glasser, 2016, *op. cit.*, pp. 194

IV. 1954-1962 : l'apogée du rapprochement musical « franco-musulman »

La guerre d'indépendance, qui polarise une large partie de l'historiographie sur l'Algérie coloniale, a-t-elle eu un impact significatif sur le monde musical algérois ? De manière collatérale, dans la mesure où, par exemple, les périodes de couvre-feu ont pu avoir un effet disruptif sur les rythmes de la vie musicale[1] ; dans la mesure aussi où les hommes et les femmes pratiquant cette musique pouvaient être militants de la cause indépendantiste par ailleurs, l'arrestation de certains d'entre eux a pu les arracher au monde musical algérois[2]. Cependant, d'autant que nos sources nous le laissent voir, ces cas sont rares et, parmi les figures motrices de la politique musicale, seul le Bachagha Boutaleb semble avoir souffert d'une telle infortune, au cours de la bataille d'Alger[3]. On peut aussi supposer que la période de guerre a intensifié la pratique du *nashid* – hymnes patriotiques –, lors de fêtes familiales musulmanes, intercalé dans un programme de musique « andalouse » ou « populaire ». Cependant, comme nous l'avons vu, l'interprétation de *nashid* à l'abri de l'œil de la police est une pratique qui date au moins de la fin des années 1920 et la diffusion des grands hymnes égyptiens.

Certes, la guerre d'indépendance donne lieu à une nouvelle guerre des ondes, et les craintes à l'égard des radios de Bari et de Berlin en 1939, se tournent, en 1954, vers La Voix de l'Algérie combattante et La Voix des arabes, diffusées depuis le Caire. Des mesures restrictives similaires à celles expérimentées à la veille de la seconde Guerre mondiale – interdiction d'achat de postes et brouillage – sont réactivées[4], tandis que le 5e bureau fait irruption dans l'administration des E.L.A.K. Bernard Lanot, journaliste des E.L.A.B. parisiennes envoyé pour effectuer une expertise des E.L.A.K. de la R.T.F. algérienne, explique que :

---

[1] Entretien avec Mamad Benchaouch au conservatoire d'Alger, Alger, le 20 janvier 2013

[2] C'est le cas de Goucem Madani, élève dans la classe de Mohammed Fakhardji en 1950-1952, sœur et accompagnatrice de la chanteuse Fadhila Dziria. Voire les années 1950-1951 et 1952-1953 dans le Registre des effectifs de 1949 à 1960 : Archive du conservatoire d'Alger ; et le portrait de Goucem Madani dans Danièle Djamila Amrane-Minne, *Des femmes dans la guerre d'Algérie : entretiens*, Paris Karthala, 1994, p. 152

[3] *Cf. supra*, p. 500

[4] Fouad Benhalla, *La Guerre radiophonique*, Paris, Revue politique et parlementaire, 1983, p. 144

Avec les débuts des événements d'Algérie, l'emprise officielle s'est progressivement relâchée jusqu'à disparaître en 1958 au lendemain des journées de mai. Les E.L.A.K. ont alors été intégrées à France V, nouvelle appellation de la RTA. Le rédacteur en chef des ELAK a été rattaché au rédacteur-en-chef de France V qui a pris le titre de Directeur des Informations. Mais cette intégration était toute théorique le Directeur des Informations n'ayant aucun moyen ni aucune envie de contrôle et aucune ligne de conduite n'ayant jamais été clairement définie.

Les ELAK se trouvaient ainsi, depuis deux ans, non seulement abandonnées à elles-mêmes mais encore, ce qui était plus grave, prise entre deux feux : celui des activistes alors représenté pas le 5e bureau de l'armée, dit d'« action psychologique », voulant en faire une « radio de combat contre la subversion » et celui souterrain et insidieux de cette même « subversion ». Entre ces deux feux la direction de France V se contentait de temporiser et d'essayer tant bien que mal de mettre le personnel des ELAK à l'abri et à l'écart des fluctuations politiques.[1]

Concomitante au départ d'administrateurs de longue date de Radio Alger, Grinda et le commandant Wilson[2], cette intrusion déstabilise la gouvernance des E.L.A.K., fait peser un contrôle plus lourd encore sur les journaux parlés[3] et réduit l'attractivité de certaines émissions artistiques par une censure excessive, voire de véritables faux-pas que la direction de la R.T.F. ne peut que regretter :

Toutes les émissions E.L.A.K. son enregistrées et sont contrôlées par des militaires. Les musulmans sont considérés à quelques exceptions, suspects par l'armée. Les procès d'intention sont fréquent : la chanson du vendeur de tomates qui balance ses tomates sur le chaland qui hésite est une chanson séditieuse puisque 5 ans auparavant a reçu des tomates lancées par des… Européens.

Les militaires tentent et réussissent à faire diffuser d'autorité par les E.L.A.K. des informations inexactes ou tendancieuses dans un but de propagande « française » : ce qui fait autant d'auditeurs en plus pour les radios du Caire ou de Tunis et qui ne peut que réjouir les militants de la cause F.L.N. de la R.T.F. On verra, en mars 1960, en plein Ramadan, par bravade, des officier d'un secteur d'Alger, sans consulter personne, faire arrêter une soirée artistique publique organisée par les E.L.A.K. Les émissions artistiques faites à Paris sous l'autorité d'un capitaine des Affaires

[1] Bernard Lanot, « Alger 1960 : mission impossible », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 56-59, p.58
[2] *Ibid.*, p.58
[3] Jean Oudinot, « 37 ans de radio puis de télévision en Algérie », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 21-53, p.38

> indigènes sont censurées par son collègue d'Alger et les films égyptiens – les seuls qui existent sur le marché du film arabe – comptent des coupes nombreuses qui les laissent incompréhensibles s'il y a des scènes de batailles qui « pourraient donner des idées aux arabes ».[1]

Cependant, sur le plan musical, l'intrusion du 5e bureau et son action de censure musicale ponctuelle n'a pas transformé la nature des programmes en profondeur ; la programmation artistique, bien que soumise à la censure, reste à l'initiative des équipes de la R.T.F. et, aux dires de Fatallah Benhassine, directeur des programmes de l'époque, les objectifs généraux sont similaires à ceux énoncé à l'époque du rapport Zerrouki. De surcroît, les orchestres et leurs directeurs sont maintenus – à l'exception, bien sur, de Mohammed Fakhardji, décédé en 1956. Aussi, la seule évolution notable est l'extension à la télévision d'émissions littéraires et artistiques à raison de 4h par semaine en 1959[2]. Du reste, l'importance stratégique des E.L.A.K. aux yeux du 5e bureau décline au cours de l'année 1960[3] : les émissions de La Voix de l'Algérie combattante sont devenues inaudibles[4], tandis que la principale menace subversive est celle de l'opposions européenne et de l'O.A.S.[5]. Par ailleurs, dans le cadre de cette guerre des ondes, l'attention se porte largement vers « les campagnes où le F.L.N. recrutait le plus de partisans »[6]. L'importance stratégique des zones rurales, plutôt qu'urbaines, explique que Suzanne Frère, soucieuse de ne pas « généraliser l'attitude, les réactions et le comportement [des citadins] à l'ensemble du pays » privilégiera les petites villes et les zone rurales dans son enquête *Sons et images dans le bled algérien*[7]. Aussi, on ne sera pas étonné que l'observation des évolutions à Alger ne permet pas de déceler de renversement radical des dynamiques impulsées à la fin des années 1940.

1. 1954-1962 : la structuration continue du monde musical algérien

[1] *Ibid.*, p.35
[2] Hanaoui, 1959, *op. cit.*, p. 64
[3] Lanot, 1990, *op. cit.*, p.59
[4] Benhalla, 1983, *op. cit.*, p. 145
[5] Oudinot, 1990, *op. cit.*, p.35
[6] Benhalla, 1983, *op. cit.*, p. 144
[7] Cité dans Guy Robert, « Quelques indications… », 1990, *op. cit.*,, p. 81

Si la musique « andalouse » constitue le cœur de la politique musicale franco-musulmane, celle-ci ne structure pas moins l'ensemble des genres musicaux algérois, et algérien plus généralement. Les musiciens « musulmans » professionnels dépendent du financement public de la musique, en particulier celui de la radio qui est le principal employeur du monde musical. En ce sens, les musiciens de carrière doivent se conformer aux normes élaborées par les programmateurs et administrateurs de la R.T.F. Si l'on en croit Fathallah Benhassine, le successeur d'El Boudali Safir à la tête des E.L.A.K., interrogé par *Revue-Alger* sur les buts poursuivi par les émissions :

> Il y a […] un aspect social : procurer du travail aux artistes, leur permettre de subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles et résorber ainsi le chômage qui règne dans cette corporation. Il ne faut pas oublier qu'à l'heure présente les artistes ne trouvent plus à s'employer ni à l'Opéra ni dans les fêtes familiales traditionnelles.[1]

De fait, en 1954, les E.L.A.K. n'employaient pas moins de 1536 artistes « au cachet », auquel il faut ajouter les 14 membres titulaires de l'orchestre ; un effectif largement supérieur à celui de la chaîne française qui dispose d'un orchestre de 63 exécutants, une troupe de 17 acteurs et 512 artistes payés au cachet[2]. Fathallah Benhassine évoque le tarissement de la source de revenu que constituaient les fêtes de famille traditionnelles. On est ainsi tenté d'affirmer que la guerre d'indépendance, en renforçant le rôle économique de la radio, a renforcé, en conséquence, l'impacte des orientations décidée au gouvernement général et à la R.T.F. sur l'ensemble de l'environnement musical algérien. Notons cependant, que le déclin du rôle économique des acteurs privés s'inscrit est observé depuis la fin des années 1930. En 1940 déjà, le rapport du C.I.E. attribué à Arzour, regrettait que la musique soit un « un art qui ne fait plus vivre son homme »[3]. Zerrouki, en 1949, soulignait également que :

---

[1] Hanaoui, 1959, *op. cit.*, p. 64
[2] « La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », Documents algériens, n°28, 15 février 1954, n.p.
[3] « Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour en date d'avril 1940, pp. 5 et 12-13. ANOM [15H/32]

> [L]'art classique ne trouve plus de mécènes. Aujourd'hui la Radio, et ceci est tout à son honneur, essaie de jouer le rôle de mécène puisqu'aussi bien les artistes trouvent dans ses studios une accueillant oasis.[1]

Dès lors que la radio assure un rôle de premier mécène de la ville d'Alger, voire d'Algérie, les très nombreux musiciens – 1550 – qui y sont employés doivent se conformer à ses cadres d'opération, en particulier la séparation des répertoires qui y est pratiquée. Il semblerait que ces cadres, intériorisés par les musiciens pourrait-on dire, se soient exportés en dehors de l'enceinte de la radio et ait configuré l'écosystème de la musique à Alger plus largement.

a. El Anka et la marque du populaire

L'exemple d'El Anka est assez frappant à cet égard : interprète occasionnel au sein de l'orchestre des frères Fakhardji – comme en atteste la photographie du concert de Sultana Daoud au Cercle franco-musulman (illustration n°33), El Anka est cependant assigné à « l'orchestre populaire de la station »[2] : une assignation qui dépasse le simple champ de la radiodiffusion si l'on en croit, par exemple, cette anecdote rapportée par Salima Madani, élève dans la classe de Mohamed Fakhardji[3] :

> Hadj Mohamed El Anka, vous a-t-on jamais parlé de lui ? Il n'est jamais entré au conservatoire ! C'est pour vous dire comme s'était stricte. Mr. Halo – El Anka –, en 1962 on lui a donné la salle des fête civile – celle pour les mariages européens – et on lui a dit qu'il pourrait rester. Vous savez comment cela s'est passé ? Vous allez rire ! Il a plusieurs fois postulé pour être professeur. Le directeur du conservatoire lui a dit « non Monsieur El Anka, vous êtes dans la musique populaire. Ici, tout est classique : classique universel et classique andalou. Vous n'avez pas

[1] « Rapport sur les émissions musicales de la rue Berthezène », de Mohamed Zerrouki, présenté en réunion du Comité algérien de radiodiffusion le 6 décembre 1949, p. 3. ANOM [81F/284]
[2] Expression consacrée au moins depuis 1955 : on la retrouve dans les programmes radiophoniques. Voir par exemple : « La vie des ondes », L'Écho d'Alger, année 44, n°15738, 14 janvier 1955, n.p.
[3] Dans les registres du conservatoire, Salima Madani est inscrite sous son nom de jeune fille : Mimoun.

votre place ici ». Il lui a dit cela plusieurs fois : « la musique populaire n'a pas sa place dans une école classique ; dans un conservatoire ». C'était le vrai conservatoire ! le populaire ça n'existait pas. […] Arrive l'indépendance […] [El Anka] nous a raconté ça :

« Je suis professeur à partir de demain…

– *Kîf hadha* ? [comment ça ?]

– *Ânâ !* [Moi !] j'ai été voir le président Ahmed Ben Bella ; je lui ai dit : 'on est toujours sous la colonisation – *mâzâl al-îsta'amar* !' […] »

Le lendemain il avait sa classe.[1]

Il semble qu'El Anka et la municipalité soient arrivés à un compromis dès avant 1962, puisqu'en 1959, El Anka, faute d'avoir une classe institutionnellement rattachée au conservatoire, obtient la permission d'enseigner dans le même bâtiment – l'ancienne mairie –, mais à la cave[2].

Alger-Revue s'empare de ce fait pour illustrer son article à propos de « l'impérieuse nécessité d'un Foyer populaire à l'image de la structure humaine de ce pays »[3], dénonçant que « [p]artout, dans les villes principalement, [d]es jeunes, et des moins jeunes, se réunissent dans des locaux misérables et exigus : caves hangars, baraques, pour essayer de clamer leur immense appétit de musique, de peinture, de poésie, de théâtre, etc… » [4]. *Alger-Revue* interpelle la municipalité : « Allons-nous longtemps encore décevoir tous ces jeunes musulmans qui passent à une vitesse incroyable du stade de l'analphabétisme, au stade de la connaissance, de la curiosité, de la culture » [5]. Certes, en insérant une photographie de la classe mal desservie d'El Anka, *Alger-Revue* paraît soutenir la cause de ce dernier, mais d'un autre côté elle relaye et appui l'étiquette populaire qui poursuit le musicien et contribue à le maintenir – en dépit de sa popularité et de son accointance avec le répertoire « andalou »[6] – à un degré somme-toute

[1] Entretien avec Salima Madani, au siège de la Sandoussia, Alger, le 2 février 2013
[2] « Impérieuse nécessité d'un Foyer d'Art populaire », *Alger-Revue*, n° spécial, printemps 1959, p. 61
[3] *Ibid.*, p. 61
[4] *Ibid.*, p. 61
[5] *Ibid.*, p. 61
[6] Ahmed Serri rappelle qu'en 1964 il avait reproché au soutiens d'El Anka de se revendique de la musique populaire, soulignant qu'El Anka avait intégré *touchiat* et *insirafat* à son répertoire. Entretien avec Ahmed Serri à son domicile, Alger, le 10 février 2013

Illustration n°41 – « Le populaire El Anka donne ses leçons dans une cave de l'ancienne mairie », 1959

Source : « Impérieuse nécessité d'un Foyer d'Art populaire », *Alger-Revue*, n° spécial, printemps 1959, p. 61

inferieur de la hiérarchie des musiques « musulmanes », telle qu'esquissée dans les rapports Arzour et Zerrouki, ou les articles d'El Boudali Safir. On pourrait même parler de stigmate tant la notion de « musique populaire » semble induire un déficit de soutien institutionnel et de dotation en infrastructures, en comparaison avec la musique « andalouse ».

b. Quelles lignes de démarcation musicales dans l'Algérie en guerre

Comme nous l'avons vu, en 1949, une réforme de la radio voit l'installation d'un émetteur séparé pour la chaîne kabyle[1]. En 1961, la chaîne en question est rebaptisée Alger-Inter destinée à accueillir les émissions kabyles, ainsi que « de nombreuses émissions à caractère folklorique ou légères » transférées à partir de la chaîne arabe[2]. Il s'agit d'une décision symptomatique du processus de renforcement des catégories musicales que nous avons décrit précédemment : selon Jean Oudinot ce transfert vise à « l'affermissement de la vocation de prestige de cette chaîne [la chaîne arabe][3]. Alger-Inter, quant à elle, remplace la chaîne kabyle. Il s'agit d'une chaîne trilingue destiné, selon les mots de Oudinot au « renouvellement et au rajeunissement des programmes » :

> Succédant à la chaîne kabyle, émettant sur ses longueurs d'ondes, elle a gardé l'essentiel des programmes de sa devancière. Les tranches kabyles conservent en tant que telles, leur originalité. Les émissions à caractère folklorique non seulement demeurent, mais encore se voient améliorées, renforcées, expurgées de tout ce qui pouvait altérer la pureté. À côté de cela, les programmes dits populaires et modernes n'ont pas été sacrifié ; la vocation particulière de chacun est sauvegardée et le mélomane ne peut que se rassurer et s'en réjouir. Il est à noter que si, quantitativement, l'on peut constater une légère compression du programme kabyle, ce rétrécissement est largement compensé du point de vue qualitatif : concerts de musique folklorique, populaire et moderne, émission théâtrales, enfantines, poétiques ou de variétés, chroniques

[1] *Cf. supra*, p. 454
[2] Conférence de presse de Jean Oudinot, directeur régional de la R.T.F., prononcée en novembre 1961 et reproduite dans Jean Oudinot, « Radio Alger : les programmes » [1961], *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 64-80, p. 76
[3] *Ibid.*, p. 76

féminines, éducatives et sociales, tout a été pensé, conçu de manière à s'adapter à l'esprit de l'auditeur, à cadrer avec son tempérament, pour tout dire, à unir l'utile à l'agréable.[1]

Alger-Inter paraît ainsi endosser le rôle de chaîne de l'Algérie rurale et populaire. La musique bédouine – des campagnes – y est transférée, en vertu certainement de son caractère « folklorique », ne laissant sur la chaîne arabe que les concerts de musique « classique », « populaire » – le populaire dérivé de la musique « andalouse » – et « moderne » d'expression arabe[2]. Ainsi se trouve consacré le statut commun de musique folklorique du kabyle et du bédouin ; statut que l'on entrevoit déjà dans le rapport Delahay de 1937 qui parlait de « musique régionale »[3], et qui se trouve ici confirmée.

Le fait que les genres « citadins » soient qualifiés « de prestige », tandis que les genres kabyle et bédouin héritent du statut de « folklore », en dit beaucoup sur la manière dont les artisans de la politique musicale « franco-musulmane » ont réussi à imposer un point de vue d'algérois – urbain, lettré et élitiste – sur la musique « musulmane » d'Algérie. Suzanne Frère rappelle que le *bedoui* – que l'on pourrait traduire par « rural » –, est le genre Algérien le plus prisé des auditeurs musulman, écouté par 42% d'entre eux[4]. En ce sens, la marginalisation que représente la relégation du *bedoui* dans une chaîne a caractère résiduel, se disputant sa place dans une programmation éclectique, aux côté d'autres émissions jugée « non prestigieuse », révèle de manière éclatante l'ancrage institutionnel de la distinction entre haute culture et basse culture, la priorité étant placée sur la première, en dépit de la plus grande popularité de la seconde. Ici, la dichotomie s'articule autour de la ligne ville/campagne, voire Alger/Province. Ainsi, les musiciens « provinciaux » œuvrant au sein des institutions de radio et de télédiffusion sont mis en minorité symbolique par l'élite algéroise qui tient les commandes de la politique musicale algérienne. Il s'agit là d'un phénomène de « distinction », au sens bourdieusien du terme, que

[1] *Ibid.*, p. 78
[2] *Ibid.*, p. 77
[3] « Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938, p. 9. ANOM [15H/32]
[4] Guy Robert, « Quelques indications… », 1990, *op. cit.*, p. 88

Philippe Coulangeon synthétise dans la formule suivante : « le goût dominant est le goût des classes dominantes »[1].

Le cas de la musique permet d'illustrer la division importante entre citadin et campagnard qui fracture la société algéroise elle-même à l'heure ou sa démographie explosive est nourrie par l'exode rural intarissable. Pour reprendre les mots de l'auteur – futur – de *La Distinction* :

> Le caractère fermé de la société urbaine joint à l'absence d'une classe paysanne véritable explique peut-être que la population des villes ne se soit sans cesse renouvelée, comme en Europe, de l'afflux des ruraux. La bourgeoisie citadine comporte surtout des Orientaux, des Maures andalous, expulsé d'Espagne, quelques Turcs et Berbères enrichis. Ainsi, à Alger les Maures constituent les trois quart de la population […]
>
> Lettré et fidèle à l'orthodoxie, l'habitant des villes n'éprouve que mépris pour le paysan incapable de lire les textes sacrés, adonné aux superstitions et au culte des marabouts.[2]

Citant William Marçais, Bourdieu inclut dans l'expression du conservatisme de « ce Maure sédentaire à l'habit étriqué, borné à l'horizon de sa boutique », les « auditions de musique andalouse », qui constituent, nous le voyons, un objet supplémentaire de distinction. El Hadi Khaïr rapporte qu'Abdallah Belhocine, selon son propre aveu, avait fait l'expérience douloureuse de la superposition entre identité citadine et musique « andalouse » quand, dans les années 1930, lors de ses premières tentatives d'intégration de la *Djazaïria*, Belhocine s'en vit refuser l'accès ; non pas au motif de son niveau musical, mais en raison de ses origines kabyles[3] : « Belhocine ? c'est kabyle ça »[4]… Abdallah Belhocine était pourtant bien né à Alger.

Dans les années 1950, en temps de lutte nationaliste, la fracture entre basse-Casbah et haute-Casbah, qui suit la double ligne citadin/campagnard et bourgeois/prolétaire, persiste. Comme le souligne Jean-Louis Planche, la misère de la Casbah « offusque » la bourgeoise commerçante de la basse casbah, tandis qu'elle en « flagorne » les militants. Or, en France, au

---

[1] Philippe Coulangeon, « Classes sociales, pratiques culturelles et style de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, 2004, pp. 59-85, p. 60
[2] Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, pp. 62-66
[3] Entretien téléphonique avec El Hadi Khaïr le 9 août 2016
[4] Le préfixe « Bel », plutôt que « Ben », est propre aux noms d'origine kabyle.

XIXe siècle, la musique populaire définie au sens d'un répertoire spécifique au peuple est née de l'application des distinctions sociales au champ musical, par la rupture des contacts et des canaux de transmission entre les habitudes musicales « bourgeoises » et « populaires. Sophie-Anne Leterrier explique ainsi que la société de la fin de l'Ancien régime avait vu se constituer un répertoire spécifique à la haute société tandis que « les recueils de colportage présentait un répertoire composite : chansons de bon ton ayant cours à la ville, airs de théâtre à la mode, chansons sur des airs d'opéra et de danse en vogue, chansons d'actualité et faits divers »[1] ,mais le caractère composite du répertoire populaire, la présence de pièces arrangées laissaient apparaître un phénomène de circulation entre les classes[2]. Ce n'est qu'au XIXe qu'apparait vraiment une « musique savante », sous l'effet de la professionnalisation des musiciens et des stratégies de distinctions[3]. Par analogie avec le cas français, nous voudrions suggérer que la ségrégation institutionnelle des genres « citadins » et « folkloriques », progressive et continue entre la réforme des E.L.A.K. de 1949 et celle de 1961, et largement le fait d'acteurs « musulmans », procède de représentations sociales, avant d'être proprement musicale, et résulte effectivement d'une conjoncture institutionnelle. D'ailleurs, la prise en charge presque exclusive de l'éducation musicale par les institutions publiques – en comparaison avec l'entre-deux-guerres et l'effervécense du mouvement associatif –, pourrait avoir renforcé cette tendance. Si l'on s'appuie, encore une fois, sur une analogie avec le processus de distinction musicale en France, force est de constater, avec Sophie-Anne Leterrier, que la frontière entre les répertoires populaire et savant est redevenue visible en raison de « la disparition des institutions de transfert alors nombreuses (musique religieuse et militaire, orphéons, fanfares et harmonies) »[4]. En tout état de cause, l'état de la vie musicale indigène d'Alger dans les années 1950 et 1960 contrarie la prédiction de Krim Belkacem, qui affirme : « notre révolution devient le creuset où les hommes de toutes conditions, paysans, artisans, ouvriers, intellectuels, riches ou pauvres subissent un brassage tel qu'un type d'homme nouveau naîtra de cette évolution »[5]. En réalité la politique « franco-musulmane » des années 1940 et 1950 prépare une Algérie indépendante marquée par

[1] Sophie-Anne Leterrier, 1999, *op. cit*., p. 89
[2] *Ibid.*, p. 90
[3] *Ibid.*, p. 90
[4] *Ibid.*, p. 89
[5] Cité dans Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004, p. 62

les hiérarchies musicales et les cercles concentriques de « distinction » : « andalous » ; « *cha'abi* (populaire) » ; « folklores ».

2. Le rapprochement par les musiques classiques s'intensifie

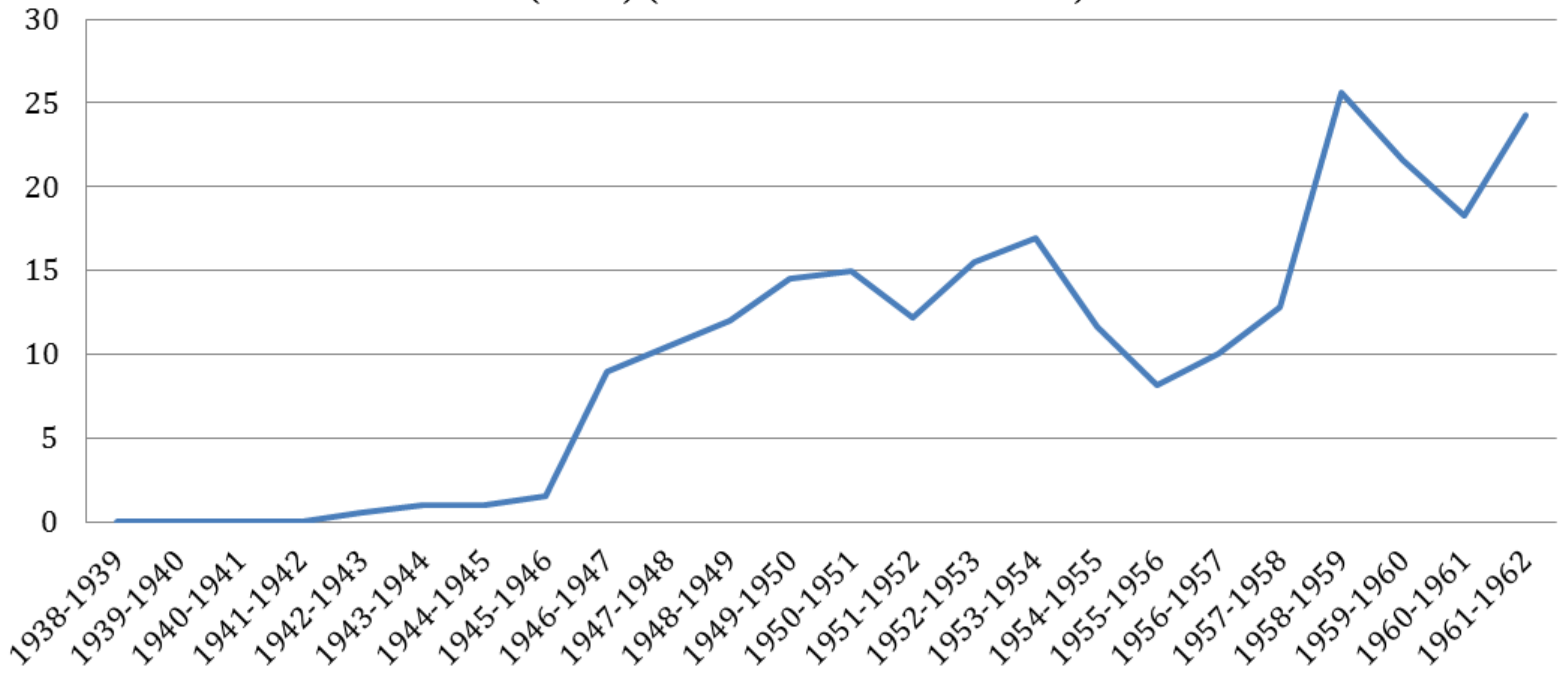
Au cours de la guerre, tandis que les distinctions de genre dans le champ de la musique indigène se renforcent, le projet « franco-musulman » de rapprochement par la haute culture va porter ses fruits au conservatoire. Entre 1946 et 1949 on assiste à l'augmentation du nombre d'élèves musulmans, ainsi que de leur proportion dans l'effectif total du conservatoire, d'une part, et, d'autre part, l'augmentation du nombre d'élèves musulmans dans les classes d'instruments ou de déclamation « européennes ».

On remarquera, en premier lieu, que l'évolution des effectifs, y compris musulmans, du conservatoire ne paraissent pas corrélées avec le déroulement de la guerre. Certes, on pourrait attribuer la hausse du nombre d'élèves musulmans en 1957 – alors que le nombre total d'élèves connaît un fléchissement – à ce que Mouloud Feraoun a nommé la « ruée vers l'école », c'est-à-dire le retour vers les institutions scolaires des jeunes musulmans épuisés par la bataille d'Alger[1]. Cependant, il s'agit là de pure spéculation ; en réalité, il est fort probable que des dynamiques internes au conservatoire expliquent l'explosion du nombre d'élèves en 1958. Le doublement des effectifs musulmans, qui passe par l'augmentation des effectifs des classes de Belhocine, Dali et Fakhardji (« musique musulmane ») et la création d'une classe supplémentaire de déclamation en langue arabe, de manière concomitante avec une franche augmentation des effectifs européens, pourrait tout autant être la conséquence d'une augmentation du financement du conservatoire. Cela étant, ici encore, nous manquons d'éléments pour dépasser le stade de l'interprétation.

En dépit de la chute de 5 points répartie sur les rentrées 1959 et 1960, compensée par une nette hausse à la rentrée 1961, le pourcentage d'élèves musulmans passer de 8% à la rentrée 1955 – doit-on attribuer ce point le plus bas depuis 1946 à une incertitude liée au début de guerre ? – à plus de 24% à la rentrée 1961. Le nombre d'étudiants musulmans inscrits dans des

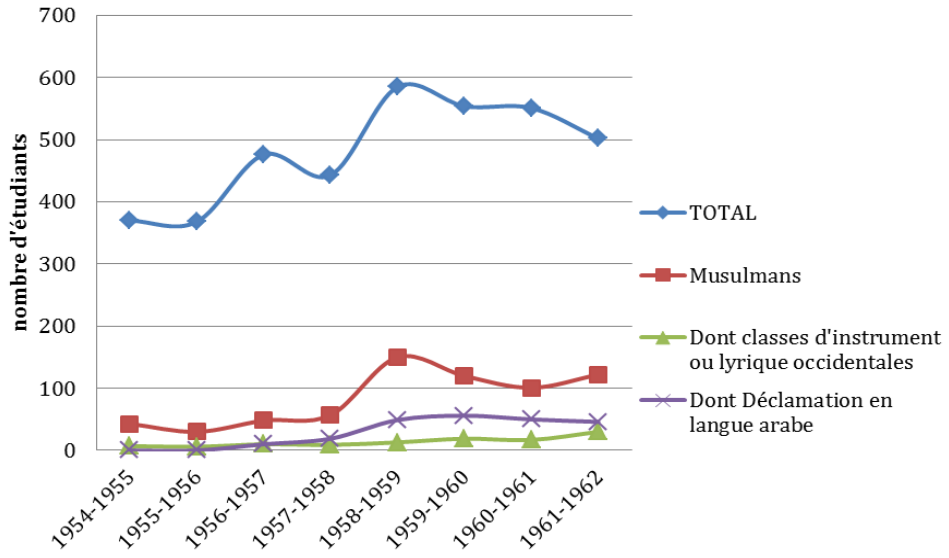
[1] Cité dans Guy Pervillé, « Une capitale convoitée », *in* Jean-Jacques Jordi et Guy Pervillé, *Alger 1940-1962 : une ville en guerres*, Paris, Autrement 1999, pp. 126-148, p. 148

Table n°3 : Part des étudiants musulmans sur l'effectif total du conservatoire (en %) (rentrée 1938-rentrée 1961)



Source : Registre d'inscriptions d'élèves 1938-1955 ; Registre des effectifs 1949-1960 ; Registre des effectifs 1960-1970. Archives du Conservatoire d'Alger.

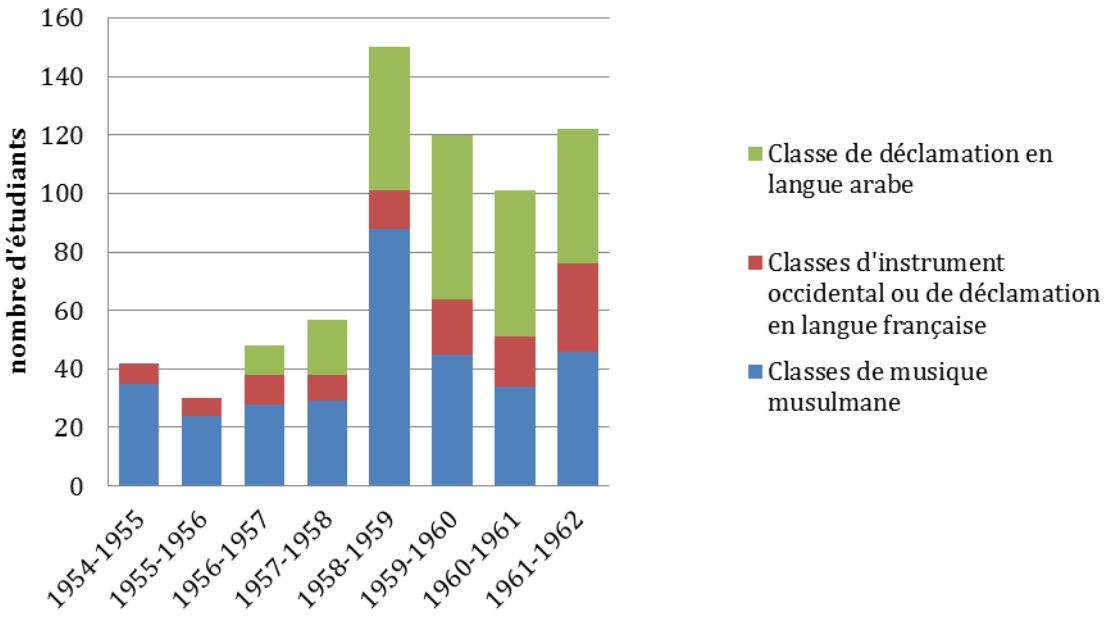
Table n°4 : nombre d'étudiants inscrits au conservatoire par année (rentrée 1954 -rentrée 1961)



Source : Registre des effectifs 1949-1960 ; Registre des effectifs 1960-1970. Archives du conservatoire d'Alger

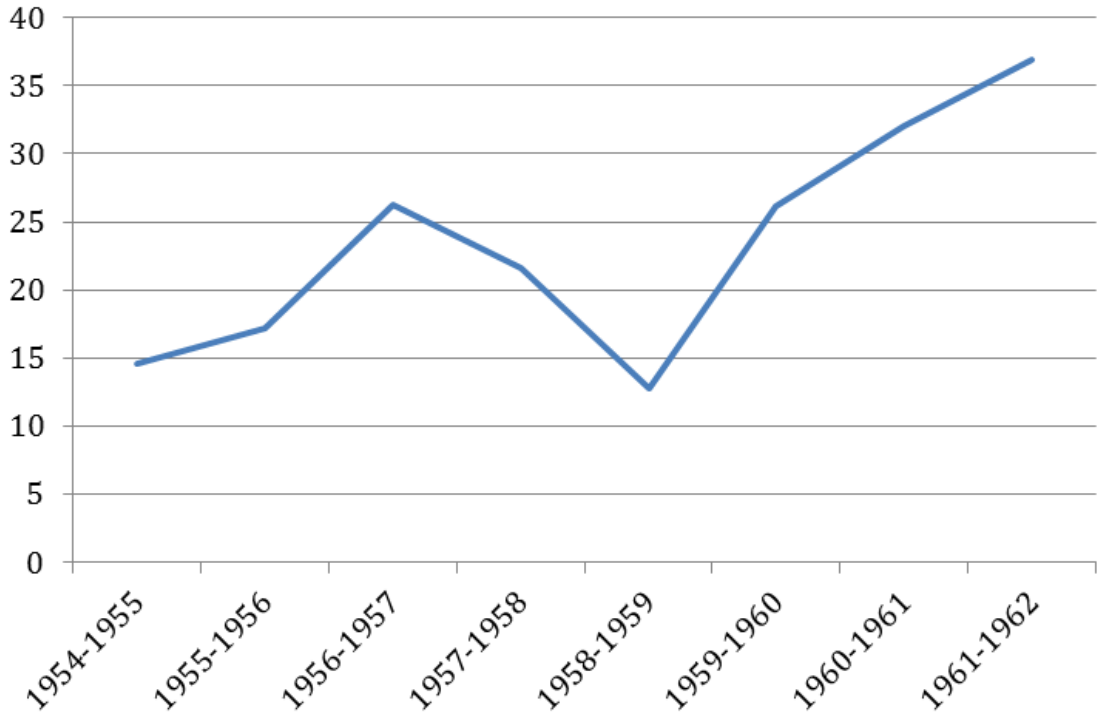
Méthodologie : pour les tables n°3-n°6, nous avons identifié les élèves musulmans à l'aide d'une étude onomastique : si les noms de famille d'origine arabe et berbère peuvent être portés par des juifs et des musulmans souvent indistinctement, les prénoms arabes, dans les années qui nous intéressent, sont, à quelques exception près – Meriem, par exemple –, un marqueur communautaire. Au vu de ces rares exceptions, nous avons procédé à une évaluation basse du nombre d'étudiants musulmans.

Table n°5 : Nombre d'étudiants musulmans par classe (rentée 1954 - rentrée 1961)



Source : Registre des effectifs 1949-1960 ; Registre des effectifs 1960-1970. Archives du conservatoire d'Alger

Table n°6 : Part des musiciens musulmans en classe de musique « européenne » sur l'ensemble des musiciens musulmans* (en %, rentrée 1954-rentrée 1961)



** sont incluses les classes de « musique musulmane », d'instrument, de chant, d'orchestre, d'harmonie et de solfège. Sont exclues les classes de danse, de comédie et*

Source : Registre des effectifs 1949-1960 ; Registre des effectifs 1960-1970. Archives

classes de musique ou de déclamation européenne passe, quant à lui, de 7 élèves en 1954 à 30 lors de la rentrée 1961. À la rentrée 1954, les élèves musulmans en classe de musique « européenne » représentent 14% des instrumentistes et chanteurs musulmans[1] ; à la rentrée 1961 leur part s'élève à 37%, si bien que la classe d'alto de Jean Hanet, par exemple, est fréquentée majoritairement par des musulmans.

En d'autres termes, la période de guerre a constitué un temps de forte hausse de la proportion de musulmans inscrits au conservatoire. La création de l'O.A.S. et le début de son action meurtrière ne semble pas avoir d'effet de dissuasion : la rentrée 1961 marque un nouveau pic d'inscriptions pour les élèves musulmans, qui constituent près du quart des effectifs du conservatoire. De plus, aucune démission n'est enregistrée au cours de l'année scolaire 1961-1962[2], et, en dépit de l'intensification des attentats au printemps 1962, Gontran Dessagnes tient

[1] Sont inclus dans cette catégorie les élèves d'harmonie et d'orchestre, mais pas les élèves de déclamation dramatique ou de danse.
[2] « Registre des effectifs 1960-1970 ». Archives du Conservatoire d'Alger [non classées].

particulièrement à ne pas laisser la situation de guerre déborder sur l'activité du conservatoire qui, contrairement à de nombreuses autres institutions d'enseignement, restera ouvert jusqu'à juin 1962, comme tous les ans[1].

Aussi, il faut lire la croissance des effectifs musulmans au cours de la période de guerre en perspective avec une chronologie plus large s'étendant de 1946 à 1962. La progression constante du nombre d'élèves musulmans au cours de cette période, en particulier dans les classes d'instruments « européens », nous invite à relativiser l'impact de la guerre d'indépendance dans le domaine de la musique et nous invite à dissocier les dynamiques culturelles animant la société algéroise : l'école de musique donne l'image inverse d'un durcissement des lignes communautaires ou d'un repli nationalistes caractérisé par le retour à des expressions culturelles traditionnelles et un refus du recours aux institutions européennes, tel que prôné par le congrès de la Soummam[2].

3. Le « moderne » : espace du métissage

Le conservatoire suit le modèle particulier d'un rapprochement culturel par le haut, suivant l'idée que les rencontres et mélanges sont surtout fructueux s'ils se situent au sommet de l'art de l'une et de l'autre communauté. Cette conception explique la relative communautarisation du genre « andalou ». Cependant, les responsables de la politique culturelle algéroise ont aménagé un espace pour les nouvelles formes hybrides, nourries par la production phonographique parisienne et la rencontre des artistes algériens avec la variété française et hispano-latine : le « moderne ». C'est dans ce champ que les créations d'un Selim Halali ou d'un Lili Labassi se déploient ; celle-là même que disqualifiait El Boudali Safir dans son article de 1949[3].

[1] Entretien avec Nadia Dessagnes à son domicile, Toulon, le 27 juillet 2016.
[2] « Plateforme de la Soummam » consultable sur le site internet de la présidence algérienne : http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/soummam.htm (consulté le 17 septembre 2016)
[3] Safir, 1949, *op. cit.*, n.p.

Dès 1944, Lili Labassi, professeur à l'*Andalousia* dans le répertoire « andalou » et dont Léo Louis Barbès regrettait les « chansonnettes »[1], se présente comme un « ténor franco-musulman », « roi du violon oriental ».

Matinée 15 h. CASINO MUSIC-HALL Soirée 21 h. 15
VENEZ TOUS ENTENDRE LE MAGNIFIQUE TENOR FRANCO-MUSULMAN
Le roi du violon a l'orientale
LILI LABASSI
avec son orchestre oriental
Le maître de la chanson franco-musulmane, entouré d'un ballet oriental
ANITA ARENAS
La Mâchoire d'acier
Les TROIS DIABLES ROUGES
Sensationnelle attraction. Merv. barristes
Anita et Ida ARENAS — DELDUC — Simone DODGE — Le Professeur BERNECK
MARCELITO REVOLTOSO
dans ses danses à transformations
?
et de nombreuses attractions — PRUDENT DE LOUER
ATTENTION ! Demain, à 15 h., matinée réservée pour les femmes musulmanes et européennes —— Au programme : LILI LABASSI et son orchestre oriental, entouré de nombreuses attractions — Formidable spectacle — Louez à l'avance

Illustration n°42 : Annonce pour un concert de Lili Labassi, « le magnifique ténor franco-musulman », dans l'Echo d'Alger, 1944
Source : *L'Écho d'Alger*, année 33, n°13444, 29 juin 1944

Ce mouvement artistique « trop bien adapté à [son] temps », d'un autre genre que celui cultivé au Cercle franco-musulman, mêle à la musique « andalouse » des influences issues des musiques populaires européennes et américaines[2]. Cependant, plus que le mépris, le genre « moderne » recueille l'indifférence des autorités culturelle et se trouve ainsi relativement épargné par le normativisme qui touche « l'andalou », le « populaire », et les genres relégués sur Alger-Inter – le « bédouin » et le « kabyle ». Le « moderne », du fait de sa popularité auprès de l'auditoire, a son propre orchestre à la radio, qui devient le lieu privilégié des hybridations libres et le terreau qui verra s'épanouir le « francarabe ». Par opposition à la logique qui prévaut dans le cadre de la promotion de la musique « andalouse », le moderne donne lieu à un rapprochement « par le bas ».

La présence marquée des juifs dans le champ de la musique « moderne » est souvent interprétés en termes « d'assimilation », arrimé ainsi à la question du statut civique et de la « situation coloniale ». Hadj Milian propose ainsi que les artistes israélites bénéficiaient du « redoutable privilège de passer outre les frontières de langue, de communauté, de genre et de

[1] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.
[2] Barbès, 1947, *op. cit.*, n.p.

territoire dans des circonstances historiques, sociales et politiques marquées par la contrainte et la stigmatisation identitaires coloniales »[1]. Il nous semble cependant que se focaliser sur les vedettes israélites masque les dynamiques plus générales qui caractérisent le « moderne » depuis la fin des années 1930 et qui incluent de nombreux artistes musulmans.

Dans un entretien avec Youssef Rebba, clarinettiste de l'orchestre de Lili Boniche à la toute fin de la période coloniale et actuellement enseignant de clarinette au conservatoire d'Alger, il nous a été possible de déceler certaines des logiques qui ont prévalu à la constitution de ce genre. Youssef Rebba a d'abord joué de l'harmonica, en dehors de toute institution, « on faisait ce qu'on entendait à la radio. [...] ce qu'on entendait à l'époque c'était *Marinella*, une rumba de Tino Rossi », mais également « Luis Mariano – *Mexico* –, ou le *paso doble* » [2]. Youssef Rebba souligne ainsi que l'Algérie n'a pas échappé à la vogue des danses latines qui secoue le paysage musical français des années d'après-guerre. Cet engouement est manifeste si l'on se penche sur la production phonographique. Comme le souligne Anaïs Fléchet, « Le nombre de disques [de musique latino-américaine] augmentera rapidement après la guerre : 10 en 1945, 452 en 1950 et 1068 en 1955, la production se maintenant supérieure à 1000 jusqu'à la fin des années 1960 »[3]. Et, si cette musique est retransmise sur la chaîne de langue française, elle est aussi écoutée par les Français musulmans, à l'image de Youssef Rebba. Ce dernier ne constitue en rien une exception comme en atteste l'étude sociologique de Suzanne Frère[4] : parmi les 29% d'auditeurs Français musulmans disant écouter de la variété française, la jeunesse (15-30) est majoritaire. Les artistes principalement cités sont Dario Moreno, Luis Mariano, Tino Rossi, Charles Aznavour, avec, au palmarès des titres : *Si tu vas à Rio*, chantée par Dario Moreno ou Tino Rossi[5] ; *Le torrent*, chanté par Gloria Lasso[1] ; *J'écoute chanter la brise*[2], chanté

---

[1] Article écrit pour El-Watan accessible sur la page internet de Hadj Miliani : Hadj Miliani, « Flash-Back. les musiciens juifs dans l'Algérie coloniale « On m'appelle l'Oriental' », 10 novembre 2012, https://milianihadj.wordpress.com/2012/11/10/flash-back-les-musiciens-juifs-dans-lalgerie-coloniale-on-mappelle-loriental/ (consulté le 16 septembre 2016)

[2] Entretien avec Youssef Rebba au Conservatoire d'Alger , le 22 janvier 2013

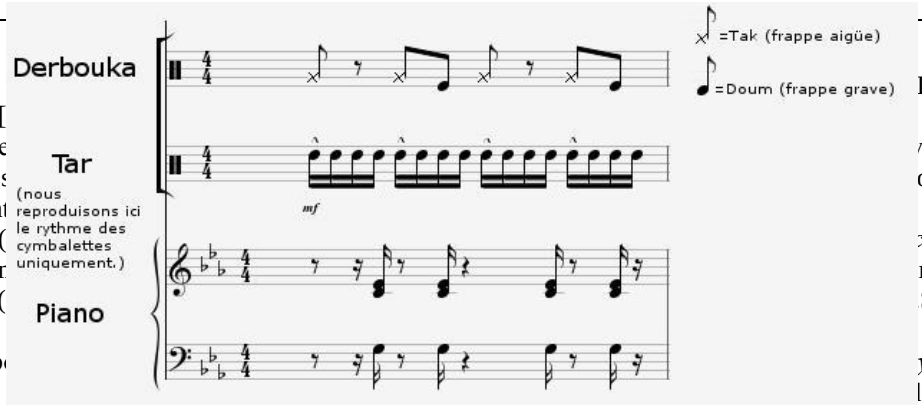
[3] Anaïs Fléchet, *« Si tu vas à Rio… ». La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 120

[4] Cité dans Robert, Guy, « Quelques indications… », 1990, *op. cit.*, p. 89

[5] Dario Moreno (int.), Claude Bolling (orch. dir.), Carvalinho (comp.), J. Monteiro (comp.), J Broussolle (aut.), *Si tu vas à Rio* [disque microsillon], Philipps, 432301BE, 1958 ; Tino Rossi (int.), Robert Spiers (orch. dir.), J. Broussolle (aut.), Carvalinho (comp.), J Monteiro (comp.), *Si tu vas à Rio* [disque microsillon], Columbia, ESVF1032, 1958

par Dalida ou Luis Mariano[3] *; J'aime tes yeux*[4], *Oh ! Jules, pourquoi tu es comme ça*[5,6]. Tous ces titres sont mis en musique sur des rythmes latins – boléro, rumba, samba, paso doble, cha cha cha… – et sont emblématiques de ce qu'on pourrait qualifier de latinomanie de l'époque.

L'usage de rythmes latins dans la musique d'expression arabe dite « moderne » est très répandu. On pourra citer, à titre d'exemple, *Ana El Owerka* composée sur un rythme de tango – battu à la derbouka – par Moustapha Skandrani, écrite par Moustapha Kechkoul et interprétée par Lili Boniche[7] ; évoquons le cha cha cha *J'aime tes yeux* composé par Lili Labassi et interprété par le chanteur oranais Blond-Blond accompagné de l'orchestre Missoum, dans un enregistrement Tepaz de 1960[8], ou encore la rumba *Taali* interprété par Salim Halali et l'orchestre El Kamal[9]. On s'arrêtera un instant sur la *habanera* – rythme rendu célèbre par Bizet et son air « L'Amour est un oiseau rebelle » – utilisée dans *Mazal Haye Mazal*. En effet, ce titre composé par Lili Labassi et interprété par Reinette l'Oranaise[10], est construit sur une base rythmique combinant *derbouka* et accords au piano reproduisant le rythme cubain, sur lequel est ajoutée une ligne de tar.



[1] Gloria … L Carmi (comp.), *Le Torrent* [

[2] L'étude … verture du refrain. On pourrait s… onnait le vers les plus marquant…

[3]Dalida (… *coute chanter la brise* [disque r… n Plante (aut.), Carlo Rochas (… S.M., 7 EGF 302 M, 1958

[4] Il est p… *yeux*, chanté par Luis Mariano … l Richard (comp.), *Ce que j'aime en tes yeux* [disque 78t.], V.S.M., SG 554, s.d.. ; mais il est également possible qu'il s'agisse du titre de Lili Labasssi – *J'aime tes yeux* –, prise pour une chanson « françaises de France », par les auditeurs algériens. Blond-Blond (int.), Lili Labassi (aut. comp.), Orchestre Missoum (arr. orch.), *J'aime tes yeux (cha cha cha)* [disque microsillon], Tepaz, AFR197S ,1960

[5] Nous n'avons pas retrouvé d'enregistrement correspondant à ce titre ; absent des catalogues de la Bibliothèque de France ou du Sudoc. Il est possible que, comme pour *Le Torrent*, le titre est autre, les individus interrogés au cours de l'enquête restituant plutôt le vers le plus célèbre de la chanson

[6] Robert, Guy, « Quelques indications sur l'écoute de la radio par la population algérienne musulmane en 1958-1960 », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 81-93, p. 89

[7]Lili Boniche (int.), Muspaha Skandrani (comp.), Mustapha Kechkoul (aut.), *Ana El Owerka* [disque microsillon], Dounia, 1078, 1960

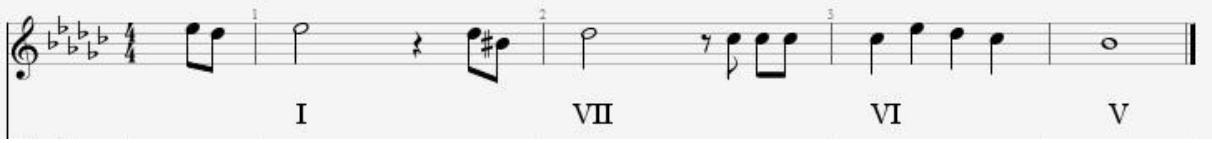
[8]Blond-Blond, Lili Labassi, Orchestre Missoum, *J'aime tes yeux (cha cha cha)*, 1960, *op. cit.*

[9] Salim Halali (int.), A. de Pierlas (aut.), El Kamal (orch.), *Taali*, Pathé, 45EA545, 1962

[10] Lili Labassi (aut., comp.), Rainette l'Oranaise (int.), « Mazal Haï Mazal », *Reinette l'Oranaise : enregistrements des années 1960* [disque compact], MLP, 2012

Illustration n°43-1 : *Mazal Haye Mazal* : reconstitution de la partie rythmique jouée par le piano, la derbouka et le tar.
Source : *Reinette l'Oranaise : enregistrements des années 1960* [disque compact], MLP, 2012

En plus de suivre les schémas rythmiques propres aux musiques dites « latines », la musique « moderne » d'Algérie a fréquemment recours à la « suite flamenco » ou « cadence andalouse », un enchaînement harmonique habituellement associé aux musiques espagnoles ou latino-américaines (VII - VI - V - I). À titre d'illustration, elle sert de base au refrain d'*Elle m'appelle l'Oriental* enregistré par Lili Labassi en 1959[1,2].



Elle m'ap – pelle l'o-rien – tal *a-na-oua* – *hed* -sen -ti-men – tal

Illustration n°43-2 : Transcription du refrain d'*Elle m'appelle l'Oriental*, 1959
La tonalité de l'enregistrement est respectée.
Source : Lili Labassi (int., aut., comp.), *Elle m'appelle l'Oriental* [disque microsillon], RCA, 76.346, 1959

Cette cadence andalouse se retrouve fréquemment dans la musique enregistrée par les artistes algériens des années 1950 et du début des années 1960. Elle est utilisée, entre autres exemples, à l'issue de l'introduction au violon de *Ana Fi El Houb*, enregistrée par Lili Boniche en 1960[3], ou à la fin de l'introduction chantée par Line Monty (Leïla Fateh) du titre célèbre *Djazaïr Djazaïr* (Alger, Alger), composé par Boniche également[4]. Les exemples sont nombreux, mais il est utile de souligner dès à présent, que l'emploi de la suite flamenco n'est pas propre aux artistes juifs : on en trouvera ainsi dans *Viens viens dans mes bras*, écrite par Mohamed El Kamal

[1] Lili Labassi (int., aut., comp.), *Elle m'appelle l'Oriental* [disque microsillon], RCA, 76.346, 1959
[2] Nous avons représenté une harmonisation simplifiée. Celle-ci est assurée par le piano dans l'enregistrement RCA de Lili Labassi, sous forme d'arpèges et d'accords rythmés.
[3] Lili Boniche (int., aut., arr.), *Ana Fi El Houb* [disque microsillon], Dounia, 1076, 1960
[4] Leïla Fateh (int.), Lili Boniche (aut., comp.), *Djazaïr Djazaïr* (Alger Alger) »[disque microsillon], Dounia, 1093, 1960

et Iguerbouchen, composée par Iguerbouchen et Bob Azzam[1] ; ce dernier l'interprète chez Barclay en 1960[2]. L'emprunt peut aller jusqu'à reprendre des morceaux entiers, comme *Ana Fi El Houb*, reprise du boléro *Historia de un Amor* de Carlos Eleta Almarán sur des paroles en arabe[3], ou le titre phare de Dalilda, *Bambino*, mis, lui aussi, sur des paroles arabes[4].

Ces inspirations latines sont d'ailleurs revendiquées. Dans l'enregistrement d'*Elle m'appelle l'oriental* de Lili Labassi on peut ainsi entendre ainsi un « Olé ! », tandis que les paroles en français de la version écrite et déposée par Joseph Hagège, et enregistrée par Enrico Macias chez Pathé en 1962[5,6], nous rappellent que :

> Chanson triste ou chanson gaie,
>
> Oh ! je chante ce qu'il me plait,
>
> Musique orientale ou espagnole,
>
> C'est la musique qui m'affole.

Comme l'explique le clarinettiste Youssef Rebba, l'engouement pour les musiques latines est venu se superposer sur le mythe originel andalou de la musique citadine du Maghreb, faisant apparaître comme naturel le penchant des juifs et des musulmans d'Algérie pour les musiques d'origine ibérique[7].

D'une manière générale, la musique dite « moderne », inspirée de la variété française et de la musique latine, est marquée par l'usage de plus en plus rependu de l'harmonie et des règles

---

[1] Iguerbouchen (aut., comp.), Mohamed El Kamal (aut.), Bob Azam (comp.), *Viens, viens dans mes bras : fox oriental* [musique notée], Paris, Caravelle, 1960. Sur la partition publiée par Caravelle est déposée au nom de Mohamed Hamel, nom de naissance de Mohammed El Kamal. La chanson a été reprise par Blond-Blond : une erreur rectifiée par Pathé dans un enregistrement de 1961 interprété par Blond Blond dans une version arrangée par Selim Halali : Blond-Blond (int.), S. Halali (arr.), M. Kamal (aut.), Viens dans mes bras [disque microsillon], Pathé, 45EA396, 1961

[2] Bob Azzam (int., orch. dir.), M. Iguerbouchen (aut., comp.), « Viens viens dans mes bras » [disque microsillon], Barclays, 62113, 1960

[3] Lili Boniche (int., aut., arr.), *Ana Fi El Houb*, 1960, *op. cit.*

[4] Lili Boniche (int., aut., arr.), « Bambino » [disque microsillon], Dounia, 1076, 1960

[5] Droits enregistrés à la Sacem : https://repertoire.sacem.fr/resultats?filters=titles&query=On%20m%27appelle%20l%27Oriental#searchBtn, (site internet consulté le 15 septembre 2016)

[6] Enrico Macias (int.), Hadjadj (aut., comp.), Blond-Blond (arr.), *L'Oriental*, Pathé, 45EG604, 1962

[7] Entretien avec Youssef Rebba au Conservatoire d'Alger, Alger, le 22 janvier 2013

de la musique tonale. Nous avons déjà observé l'emploi de cadences parfaites, italiennes (IV-V-I), ou andalouse (VII-VI-V-I) destinées à renforcer les conclusions de lignes mélodiques ; elles sont particulièrement utilisées pour marquer la fin des introductions instrumentales ou chantées, en appel du thème et de la rythmique du morceau. C'est le cas dans *Ana El Owerka*, *A1ger Alger*, *Mazal Haye Mazal*. Même dans les compositions monodiques assimilables à la « nébuleuse Andalûs », la fonction tonale des Ier et V^{e} degrés est exploitée dans l'articulation de la ligne mélodique et pour cadencer les transition et conclusions. Par exemple, dans *La Tamene Lashab*, composé par Mustapha Skandrani et interprété par Rachid Souki, la fonction attribuée à l'enchaînement des degrés est apparente, avec des phrases mélodiques courtes – en comparaison avec l'usage dans la *nouba* – qui alternent entre le Ier et le Ve degrés et se concluent sur une cadence parfaite[1].

Si les chanteurs juifs paraissent surreprésentés parmi les vedettes du « francarabe », cette série de photographies de Lili Boniche entouré de ses musiciens et collaborateurs, atteste que le « francarabe » s'appuie sur le milieu algérois de la musique « moderne » d'expression arabe et kabyle qui est largement investi par des interprètes musulmans. L'exemple du tandem Boniche-Skandrani, en particulier, nous informe sur le fait qu'il est impossible de faire une stricte distinction des genres selon une ligne confessionnelle. L'un et l'autre sont entre deux eaux, partagés entre des compositions qui relèvent de la « nébuleuse *Andalûs* » – Lili Boniche a été membre de l'*Andalousia* à la fin des années 1930[2] – et des créations proches de la variété française d'inspiration latine. Du reste, certains des musiciens musulmans appartenant à « l'orchestre moderne » ont pu entrer dans la musique sans passer par une formation en musique « arabe ». C'est précisément le cas de Youssef Rebba : séduit par la chanson française entendue à la radio, formé en clarinette à *l'Africaine de Mustapha*, une harmonie prioritairement ouverte au cheminots, profession de son père[3], puis au conservatoire, il n'a jamais suivi de formation en musique « arabe » [4]. Il raconte ainsi que, participant à un concert rediffusé du chanteur juif Enrico Macias, il s'est trouvé obligé d'assimiler en quelque minute, à l'oreille, le mode

[1] Rachid Souki (aut., int.), Mustapha Skandrani (comp., orch. dir.), « La Tamene Lashab » [disque microsillon], RCA, 76399, 1960

[2] Liste des membres du bureau d'*El Andalousia* en date du 9 mai 1939. AWA [113/1510]. Cette même année l'*Andalousia* compte parmi ses membres des représentants illustres dans le genre andalou et/ou de la « chansonnette » : Sassi, Brehoum, Marie Soussan et Lili Labassi

[3] Cf. supra, p. 102

[4] Entretien avec Youssef Rebba au Conservatoire d'Alger, Alger, le 22 janvier 2013

« andalou » *sika*, qu'il n'avait pas eu l'occasion d'apprendre au cours de sa formation entièrement « européenne »[1].

[1] *Ibid.*

Illsutration n°44 – Lili Boniche (au centre au fond) et Youssef Rebba (à sa gauche), en compagnie des membres de l'orchestre moderne des émissions en langue arabe et kabyle, v. 1961
Source : Archives privées de Youssef Rebba

Illustration n°45 : Retrouvailles de Mustapha Skandrani (seuxième en partant de la gauche), Lili Boniche (troisième en partant de la gauche) et Abdelghani Belkaïd (cinquième en partant de la gauche) lors de la semaine culturelle Algérienne en 1972
Source : *Lili Boniche : Trésors de la musique judéo-arabe* [livret de disque compact], Harmonia Mundi/World Village, 2014

Illustration n°46 : Lili Boniche au mandole, accompagné par une formation « moderne » dans une émission télévisée de la R.T.F. algérienne, *c.* 1959
Source : Samir Hasnaoui, « Où en est la T.V. musulmane ? », Alger-Revue, n° spécial, printemps 1959

Illsutration n°47 : L'orchestre « moderne » de a station dirigé par Mustapha Skandrani, *c.* 1959
Source : Samir Hasnaoui, « Où en est la T.V. musulmane ? », Alger-Revue, n° spécial, printemps 1959

Dans ces photographies prises lors d'émissions de musique « moderne » de la R.T.F., on remarquera que Lili Boniche est le seul musicien à utiliser un instrument typique des orchestres de musique indigène de l'entre-deux-guerres[1] (Illustration n°46). Guitare électrique, accordéons, *congas* et *bongos*, violons tenus à l'épaule plutôt qu'à la verticale : sur le plan de la composition de l'orchestre, la musique « moderne » d'expression arabe et kabyle – toute appartenance confessionnelle et civique confondue – s'est très largement conformée aux pratiques européennes et latino-américaines. On remarquera également l'emploi de partitions dans l'orchestre dirigé par Mustapha Skandrani (Illustration n°47)[2]. Il n'est pas impossible qu'elles aient été disposées à l'occasion de la photographie uniquement, mais elles atteste de l'acculturation, voire du sentiment d'appartenance, à l'univers musical « européen ».

Si le « moderne » apparaît comme le lieu privilégié du mélange, c'est qu'il est un genre en négatif de la catégories « musique andalouse ». Rappelons que Zerrouki conseillait la création d'une orchestre « moderne » afin, précisément, d'endiguer l'intrusion de la variété dans le champ classique. En définissant et en circonscrivant « l'andalou », puis « le populaire » – les artistes de ce dernier étant tenu à la langue arabe et aux modes et rythmes issus de « l'andalou »[3] –, la direction de la radio a fait du « moderne » un espace sans programme, ouvert à toutes les tentatives et innovations. Sa proximité avec les milieux parisiens de la variété française, des cabarets orientaux et de la production phonographique – en particulier la figure tutélaire du catalogue arabe de Pathé Marconi, Ahmed Hachelaf – a contribué à augmenter la plasticité du genre[4]. Le disque, en particulier, a constitué un support important d'expérimentation des mélanges. Comme on l'a vu pour les frères Baïda, le marché de la production phonographique, suivant des exigeances commerciales, ne fonctionne pas selon les logiques qui orientent la politique radiophonique de la France. Ainsi, des artistes associés à « l'andalou » ou au

[1] Photographie dans Hasnaoui, 1959, *op. cit*., p. 67
[2] Hasnaoui, 1959, *op. cit.,* p. 67
[3] Rachid Brahim Djeloul, 1996, *op. cit.*, pp.19-20. Il est à noter que le mode *sahli*, que Rachi Brahim Djelloul qualifie d'exclusivement *cha'bi*, semble pourtant intégré au champ de la musique « andalouse » dès l'entre-deux-guerre, comme en témoigne un *istikhbar sahli* de Lili Labassi. Voire fiche de production Columbia n°GF269 : Lili Labassi [aut., comp.], *Stikhbar Sahli* [disque 78t.], Columbia, GF269, s.d. Archives E.M.I. France à Saint-Ouen l'Aumône.
[4] Voir à ce propos : Naïma Yahi, « L'aventure artistique du catalogue arabe Pathé Marconi 1950-1960 », *in Ecarts d'identité*, n° spécial La chanson Maghrébine de l'Exil en France, juillet 2009, pp. 8-20 ; Yvan Gastaut « Chanson et chanteurs maghrébins en France (1920-1986) », in Anne Dulphy *et. al.* (dir.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 551-560

« populaire » pourront, via la production phonographique, échapper aux cadres contraignants fixés par la direction artistique de la radio. C'est le cas d'El Anka qui fait le choix de chanter en kabyle – la langue de ses parents – sur le titre Ammi Azizen, frappant à la porte des émissions kabyles pour solliciter l'aide de Kamel Hamadi[1]. On peut aussi citer ses instances de collaboration avec des artistes associés au genre « bédouin » – rural –, tel que *Ya Hbabi*, écrit par El Anka, composé en collaboration avec Jean Estang, interprété par Cheikh Madani, pour être, *in fine*, produit sous la catégorie « oranais » en 1938[2].

4. Quel bilan dresser de la politique de rapprochement musical en 1962 ?

Si la guerre n'a pas fondamentalement affecté les évolutions de la vie musicale algéroise impulsées depuis les années 1940, la politique de rapprochement musical, pour pacificatrice qu'elle fut conçue, n'a pas été en mesure de faire barrage au racisme « anti-arabe » répendu, que Pierre Nora juge consubstantiel à une société qui allie promiscuité et hermétisme radical des communautés : « Français [qui] veulent ne pas voir les Arabes, à condition de les avoirs constament sous les yeux »[3]. Jean Robert, chef du service administratif et financier de la R.T.F. algérienne se souvient ainsi avoir été « beaucoup choqué pendant les 6 ans de [s]on séjour algérien » par le racisme des européens[4]. Cependant, il note que ce racisme ne s'exprimait pas de manière unanime, soulignant que les réactions racistes « fréquentes en Algérie, étaient très exceptionnelles à la radio »[5].

De fait, l'animosité à l'égard du « raton » et le mépris de la musique « arabe » ne sauraient être généralisés. Concrètement, depuis les années 1930[6], le public de la scène musicale « arabe » inclut une part européenne, qui paraît non négligeable à la fin de la période coloniale. Les programmes bilingues qu'édite la Société de concerts du Conversatoir d'Alger lors des

[1] Cf. supra, p.339
[2] Fiche de production V.S.M. n°K4916 : El Anka [aut., comp.], Jean Estang [comp.], Cheikh Madani [int.], *Ya Hbabi* [disque 78t.], V.S.M., K4916, 1938. Archives E.M.I. France à Saint-Ouen l'Aumône.
[3] Pierre Nora, *Les Français d'Algérie*, Paris, Christian Bourgois, 2012 [1961], pp. 202-210
[4] Jean Robert, « Souvenirs d'un administrateur (1948-1853) », 1990, *op. cit.*, p. 17
[5] *Ibid*., p. 17
[6] Cf. supra article de Galland Echo musical

concerts donnés par « l'orchestre arabo-andalou » sont destinés à servir des auditoires mixtes. D'ailleurs, les comptes rendus des concerts donnés par l'orchestre d'Ahmed Serri dans les salons de l'Hôtel Aletti en 1961, insistent sur le caractère « franco-musulman » de l'assistance[1]. Cependant, comment pourrait-on accorder une quelconque importance à ces événements ponctuels quand, mis à part les frères Sebillot[2] – nés d'une mère musulmane – et de Liliane Bresson[3], aucun « français » ne fréquente les classes de musique musulmane ? Ajoutons, de surcroît, que l'on n'y compte plus d'élève juif à partir de la rentrée 1954. On serait tenté de ranger ces manifestations « d'amitié franco-musulmane » dans la catégorie des faire-valoir agités afin de conjurer la perspective de l'indépendance. Mais, là encore, quand on sait l'intérêt sincère qu'un Barbès ou un Dessagnes portent à la musique musulmane, on doit pouvoir supposer que d'autres, dans des positions moins visibles, ou n'ayant pas accès à la parole public, expriment un intérêt analogue.

Nous n'avons pas encore résolu la question de savoir comment mesurer l'étendue de la communauté des amateurs de musique « arabe ». On peut cependant affirmer la chose suivante : depuis le début du XXe siècle, par la force du mouvement associatif et de la promotion faite par les personnalités musicales de la ville, puis par les autorités municipale, préfectorale et gubernatoriales, les européens d'Alger sont régulièrement mis au contact de la musique « arabe ». Celle-ci occupe tous les espaces publics de la ville d'Alger et est véhiculée par une importante société intermédiaire d'intellectuels, d'élites musulmane assimilées et d'israélites. Dès lors, est-il étonnant, qu'en 1961, lors d'une étude d'opinion portant sur une émission télévisée trilingue, le public européen d'Alger s'illustre par une ouverture surprenante au regard d'une historiographie qui insiste plus volontiers sur les barrières intercommunautaires. Le Samedi 18 novembre, les E.L.A.K. parisiennes produisent et rediffusent en Algérie une émission trilingue – arabe, kabyle, français –, dont le courrier des lecteurs donnera lieu à une étude dirigée et diffusée par le chef du service des Programmes de télévision en langue arabe et kabyle, Irénée Colonne. Ce dernier présente ainsi l'étude :

---

[1] Gilles Tauberre, « Présentation de la section de musique arabo-andalouse », *La Dépêche quotidienne*, 26 mars 1961 ; L.-E. Angeli, « Un concert de musique arabo-andalouse », *L'Écho d'Alger*, 26-27 mars 1961 ; « L'Orchestre classique arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger », Le Journal d'Alger, 1er avril 1961. Coupures de presse : Archives privées de Nadia Dessagnes.

[2] Registre des effectifs 1949-1960 : années 1952-1953 à 1957-1958. Archives du Conservatoire d'Alger

[3] « Registre des effectifs 1949-1960 » : voir année 1953-1954. Archives du Conservatoire d'Alger [non classées].

> La Première réalisation importante du Service de Télévision Arabe et Kabyle de Paris a été diffusée en Algérie [les 13, 20 et 27 novembre] jours réservés aux programmes arabes ; une deuxième diffusion a été faite à Oran, le Samedi 18 à la suite des programmes français, afin de déceler avec plus de précision, l'attitude du public non musulman.
>
> Le Programme proposé, intitulé « Sahra » (Soirée), d'une durée de 1 heure 6 minutes, était une suite de variétés culturelle et artistiques présentées suivant une formule nouvelle, mise au point par Melle Louisa Adjou (Linda Wallen), chef de la section « Afrique du Nord » de Télé-AK, d'après les résultats d'une enquête sociologique menée par elle-même en Algérie au cours de l'été 1961.
>
> Conçu et produit par Melle Adjou et M. Farid Salman, chef de la section « Proche-Orient », ce programme trouvait son originalité dans la présentation de séquences arabes, kabyles et française de chant, de danse, de théâtre et de poésie, animées ou jouées dans les trois langues et commentées rapidement dans l'une ou l'autre des langues, suivant le cas, afin d'intéresser les trois groupes linguistiques algériens.[1]

Sur la base d'un courrier des téléspectateurs s'élevant à 162 lettres, Irénée Colonne fait la synthèse suivante :

> Les publics arabophones et berbérophones ont, en totalité, réagi favorablement ; le public non musulman, pour les deux tiers, a été favorablement impressionné, certaines réactions, parfois brutales, de ce public non musulman, sont trop sentimentales pour être considérées comme des jugements sur l'expérience tentée.[2]

Et de fait, certaines des lettres reçues sont d'un racisme virulent : les « opinions défavorables » égrènent les qualificatifs tels que « fellouz », « melon pouilleux », « odieuse ordure », accusent Télé A.-K. de « sent[ir] le bouc », d'être un « nid de reptiles », ou encore, en appellent à Salan pour « nettoyer tout ça » [3]. La totalité des lettres « critiques » ou

[1] « Etude des réactions du public algérien et de la presse spécialisée à la suite de la diffusion du premier programme de Télé-A.K. en Algérie », en date du 13 décembre 1961, signée Irénée Colonne, p. 1. ANOM [81F/365]
[2] *Ibid.*, p. 1
[3] *Ibid.*, p. 21-27

« défavorables » reproduites, à l'exception d'une, venant d'Alger, sont écrites depuis Oran[1] ; on ne sera pas étonné que l'émission, ayant été diffusée sur les horaire « français », ait pris les ultras de l'Algérie française par surprise[2]. D'ailleurs, un des reproches principaux de ces lettres est d'avoir diffusé une émission trilingue sur les heures françaises plutôt qu'« arabes et kabyles ». En tout état de cause, aux côtés de cet auditoire européen manifestement fermé à la tentative de « rapprochement » entreprise par Télé A.-K., en habite un autre, ouvert à l'initiative. Nous citerons une des lettres « européenne » écrite d'Alger et rangée dans la catégorie « opinions favorables et suggestions » :

> Voici mon avis (qui est d'ailleurs partagé par la plupart des habitants de mon immeuble) :
>
> Pour qu'un spectacle procure du plaisir et puisse être apprécié, il faut avant tout qu'il puisse être compris par tous les auditeurs.
>
> Or, dans votre émission, ce qui a surtout manqué, c'est une traduction française (en petites lettres par exemple) expliquant le déroulement des différentes scènes présentées (au moins succinctement).
>
> Si ce détail n'est pas négligé, je crois à la réussite de votre émission…
>
> P.S. En Algérie, en effet, vous n'ignorez pas que presque tous les Arabes parlent le français, tandis que peu de Français comprennent l'arabe et encore moins le kabyle.[3]

Que le téléspectateur et ses voisins aient l'habitude de garder le téléviseur ouvert aux heures « arabes et kabyles », ou qu'il l'aient allumé à l'occasion précise de cette émission, ce courrier atteste qu'ils ont fait – ou font régulièrement – la démarche de regarder et d'écouter de la danse et de la musique arabes et kabyles ; les lettres européennes « favorables » et non oranaises – à Oran l'émission a été diffusée aux heures européennes – témoignent d'autant de personnes ayant fait ce pas transculturel et ne l'ayant pas regrettée. D'autre part, il semble que l'auteur de cette lettre, ainsi que ses voisins, ne se soit pas contenté d'une écoute distraite ou

[1] *Ibid.*, p. 21-27
[2] *Ibid.*, p. 26-27
[3] *Ibid.*, p. 20

cantonnée aux seules parties en français : le fait de vouloir « comprendre » pour « apprécier » atteste d'une démarche qui dépasse la curiosité superficielle. En d'autres termes, au prisme de cette étude des E.L.A.K. parisiennes, il apparaît que, en face du tiers de téléspectateurs européens manifestant un rejet des expressions culturelles « arabes et kabyles », deux tiers sont ouverts à une offre culturelle intercommunautaire.

5. « Ce que j'aime aussi c'est le rock-n'-roll »[1].

Les retours des téléspectateurs musulmans à Télé A-K sont unanimement favorables. « Dans l'ensemble, écrit Irénée Colonne, on note une préférence pour le 'moderne' et le 'nouveau' »[2]. Pour Sébastien Denis, il s'agit là de l'élément « le plus important d'un point de vue politique », car la préférence pour le 'moderne' « va bien sûr dans le sens du gouvernement »[3]. Suivant une ligne historiographique solidement établie, S. Denis affirme que « [l]e but affiché de la France est de mettre à bas les symboles traditionnels de la société musulmane, stigmatisée comme des 'vestiges de civilisation moyenâgeuse' » [4]. Mais, à notre sens, et au regard de ce que nous savons sur les dynamiques musicales de la société algérienne, et algéroise plus particulièrement, il semble qu'il faille voir les choses plus simplement : comme l'explique Irénée Colonne, « la plupart des téléspectateurs qui ont écrit sont des jeunes »[5], or, comme nous l'avons vu, ouvertes aux musiques-monde, les jeunesses « européenne » et « musulmane » des années 1950 et 1960 se rencontrent dans un goût commun pour les rythmes à la mode : dans plusieurs courriers écrit par des musulmans le nom de Johnny Hallyday apparaît, comme dans celui de cette jeune Blidéenne :

[1] *Ibid.*, p. 17
[2] Ibid., p. 2
[3] Sébastien Denis, Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962), Paris, Nouveau Monde, 2009, p. 385
[4] Ibid., p. 227
[5] « Etude des réactions du public algérien et de la presse spécialisée à la suite de la diffusion du premier programme de Télé-A.K. en Algérie », en date du 13 décembre 1961, signée Irénée Colonne, p. 2. ANOM [81F/365]

> À votre émission, il y manquait quelque chose, du rythme…comme le rock, que diriez-vous de Johny Halliday [sic.]… Aussi du cha cha cha, charleston. Enfin de la musique jeune, vous me comprenez je suis une jeune fille de 16 ans et à cet âge-là on n'aimerait pas du Chopin, Mozart, etc…mais tout ce qui est rythme [sic.].[1]

Ou cette jeune algéroise :

> Mes amies du collège et moi, nous étions très contentes d'entendre une émission en langue arabe, kabyle et français [sic.]… Je voudrais que vous fassiez des sketches en kabyle et que vous présentiez des chanteurs 'à la mode' tel que Georges Brassens, Johny Halliday [sic.], Yves Montand et Guy Béart. Et pour l'arabe, les danses orientales et leurs costumes.[2]

Cet(te) autre Alégrois(e) résume, en quelque sorte, l'enjeu que constitue le « moderne » dans la société algérienne de la fin de la période coloniale : « La jeunesse franco-musulmane aime le moderne plutôt que le classique »[3].

Que cet engouement pour le moderne aille « dans le sens », ou non, du gouvernement n'explique rien, au contraire. La « modernité » musicale était crainte pour son potentiel subversif en 1937, par opposition avec la musique « andalouse » dont les textes étaient trop anciens pour être menaçants. Progressivement au début des années 1940, et alors que s'affirment des experts de musique « musulmane » à la tête de la politique musicale algérienne, cette « modernité » sera crainte pour les risques qu'elle porte de dégradation du trésor andalou. Dans un cas, comme dans l'autre, et contrairement à l'affirmation de Sébastien Denis, le « but de la France » – disons, pour notre part, modestement, le « but du Gouvernement général » – n'est pas d'effacer les pratiques musicales musulmanes au prétexte de leur archaïsme, mais, au contraire, de leur témoigner les égards dûs à une musique « classique ».

De 1945 à 1962, loin d'avoir voulu nier le « passé » musical musulman au profit d'un « présent » français, les acteurs de la politique musicale à destination des musulmans ont imaginé

[1] Ibid., p. 8
[2] Ibid., p. 14
[3] Ibid., p. 15

un rapprochement « par le haut » ; par la promotion des genres « classiques » dans l'une et l'autre tradition. À cette rencontre par la haute culture, qui trouve un certain degré de réalisation au conservatoire et au Cercle franco-musulman, s'ajoute une rencontre par la culture populaire qui se nourrit de genres planétaires à la mode. Car, en malrusiens avant l'heure, les acteurs algérois de la politique musicale algérienne croyaient en la force fédératrice des grandes œuvres classiques, qu'elles soient européennes ou arabes, et, toujours en malrusiens avant l'heure, ils n'ont peut-être pas vu ce qu'avaient d'universel les expressions populaires : une chance pour ces dernières que, par indifférence, ils ont laissées vivre en liberté. D'une manière ou d'une autre, « classique », « populaire » ou « moderne », le monde musical algérois des années 1945 à 1962 apparaît comme un chantier bien engagé dans la construction de « l'amitié franco-musulmane ». D'ailleurs, il n'est pas évident que l'indépendance ait constitué un point d'arrêt, comme en témoigne le cliché de Boniche et Skandrani réunis en 1975

Conclusion

À l'automne 1962, le président de la jeune République algérienne, Ahmed Ben Bella, invite Gontran Dessagnes, qui n'a pas quitté la direction du conservatoire, à le rencontrer à la présidence. Là il lui soumet le problème : l'hymne national qui a été retenu par le FLN, *Kasaman*, n'est pas harmonisé ni orchestré ; Dessagnes peut-il s'y atteler[1] ? Dessagnes est un choix indiqué : il a terminé récemment un opéra, et s'est illustré comme compositeur tout autant que comme pianiste virtuose. Ainsi, en avril 1963, à l'occasion de la finale de la coupe de football d'Algérie, le journaliste et critique musical L.-E. Angeli écrit :

> Et l'on allait entendre pour la première fois l'hymne national algérien harmonisé et orchestré dans sa forme définitive, celle qui, éditée, sera envoyée dans nos ambassades et consulats des pays étrangers pour y être exécutée en certaines circonstances.
>
> M. Gontran Dessagnes, directeur du Conservatoire, avait été chargé de réaliser ce travail musical que les spectateurs du stade viennent d'entendre répercuté sur les ondes et le petit écran.
>
> Pour ce faire, il a pu réunir un orchestre d'instruments à vent de quarante musiciens recrutés parmi les professeurs et les meilleurs éléments du Conservatoire municipal.
>
> Pour parfaire la cérémonie qui a caractérisé la finale de la Coupe de football, la présentation des équipes sur le terrain a été saluée, comme dans les stades antiques, par des sonneries de trompette extraite du ballet de l'opéra « Barberousse » dont M. Gontran Dessagnes est le compositeur.[2]

On trouvera ironique la genèse « franco-musulmane » de l'hymne national algérien, mais ce serait sans considérer qu'en Algérie des anciens cadres de la politique musulmane du Gouvernement général sont restés nombreux après l'indépendance : Serri, Abderrazak,

[1] Entretien avec Nadia Dessagnes à son domicile, Toulon, le 27 juillet 2016
[2] L.-E. Angeli, « L'Hymne national algérien a été entendu au Stade municipal dans sa forme orchestrale », *Dépêche d'Algérie*, 29 Avril 1963. Coupure de presse extraite des archives privées de Nadia Dessagnes.

Fakhardji, El Boudali Safir[1], ainsi que nombre de ses acteurs européens. Dessagnes est maintenu à la direction du conservatoire jusqu'à sa demande de reclassement en 1964[2], Barbès est nommé bibliothécaire de cette même institution[3], et, bien que certains enseignants tels Hanet – reclassé à Metz – et Moëbs[4] – retraité – quittent le territoire algérien, d'autres, comme Ginot et Charmentier, refusent de songer au cercueil et de choisir la valise[5] et restent durablement en Algérie – 20 ans et 30 ans respectivement[6]. Sur les 38 enseignants du conservatoire au cours de l'année 1962-1963, 31 sont européens[7]. Tout comme l'action des intellectuels engagés n'était pas vouée à cesser en 1962[8], des enseignants de musique, qui ne ressentaient peut-être pas moins un engagement – auprès de leurs élèves et de l'œuvre d'éducation musicale qui avait pris un tour presque militant sous la direction de Dessagnes – auquel ils ont choisi de rester attaché. Concrètement, il n'est pas sûr que l'indépendance ait radicalement changé la configuration du monde musical anciennement « musulman » d'Algérie et la tentation est forte de s'interroger sur le legs musical laissé à l'Algérie par la France coloniale.

Une question de legs colonial ?

Comme le rappellent Bruno Etienne et Jean Leca, les élites politiques du F.L.N. avaient tenu un discours de rupture en matière de politique culturelle à l'issue de la guerre de Libération :

---

[1] El Boudali Safir est rentré en Algérie en 1962, d'un poste à la direction des Affaires culturelles du ministère des Affaires étrangères : Jean-Louis Planche, « SAFIR El Boudali », *Le Dictionnaire du mouvement ouvrier en ligne* : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article152168 (consulté le 18 octobre 2016)

[2] « Registre des effectifs. 1960-1970 », n.p., voir les années 1962-1963 et 1963-1964.Archives du Conservatoire d'Alger [non classées]

[3] *Ibid.*

[4] Ce dernier, par confiance et affection pour Salima Mimoun, lui aurait confié les clefs de son appartement : Entretien avec Salima Madani au siège de la Sandoussia, Alger, le 10 février 2013

[5] Pierre Daum, *Ni valise, ni cercueil. Les pieds noirs restés en Algérie après l'indépendance*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 2012

[6] Entretien avec Nadia Dessagnes

[7] « Registre des effectifs. 1960-1970 », n.p., voir les années 1962-1963. Archives du Conservatoire d'Alger [non classées]

[8] Jean-François Sirinelli, « Pierre Vidal Naquet, *Face à la raison d'État* [recension] », Vingtième siècle, Vol. 30, n°1, 1991, pp. 125-126, p. 126. Voir aussi Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Complexe, 1991

> La politique coloniale de la France, dans ses différentes formes et surtout les plus libérales (intégration, assimilation), ayant été considérée par les élites algériennes comme un ethnocide, l'ensemble des mouvements nationalistes inscrivit assez tôt dans ses différents programmes la réactivation de la culture algérienne […] le Front de libération nationale va élaborer une véritable thèse sur la culture algérienne en tant que culture d'une 'État souverain, démocratique et social dans le cadre des principes islamiques'.[1]

Comment cela se traduit-il dans le champ musical ? La question a été ouvertement posée et longuement discutée au Colloque national sur la musique algérienne, tenu du 25 au 27 décembre 1964. Il réunit deux catégories de participants : des figures culturelles que nous avons croisées, qui avaient animé la politique musicale de l'administration française à Alger, Ahmed Serri et El Boudali Safir, et que la célébrité et l'engagement dans la vie culturelle algérienne rendaient peut-être incontournables. En face, des figures militantes du F.L.N., comme le Secrétaire général du colloque, Mustafa Toumi, poète et animateur de la radio du F.L.N., la Voix de l'Algérie combattante, ou Abderrahmane Benhamida qui introduit le colloque en ces termes :

> Nos objectifs majeurs en matière culturelle consistent à définir une politique culturelle, à élaborer une véritable théorie culturelle, enfin assurer une Révolution culturelle. […]
>
> Nous disposons de moyens et de potentialités qu'il ne faut pas sous-estimer. Notre patrimoine culturel est riche, les travailleurs de la culture présentent des aptitudes et des dispositions des plus solides pour une culture active et militante. Ce sont là les garants du Renouveau Culturel.[2]

Jonathan Glasser explique que ce discours prônant une révolution dans la continuité de la tradition est un écho à la toute récente Charte d'Alger[3], qui, pour pouvoir concilier le discours sur l'existence d'une nation algérienne, préexistant à la colonisation et unie par l'Islam, et le discours socialiste révolutionnaire, propose que :

---

[1] Bruno Etienne, Jean Leca, « La politique culturelle de l'Algérie », *in* Jean-Claude Vatin *et. al*., *Culture et Société au Maghreb*, Paris, C.N.R.S., 1975, pp. 45-76 pp. 47-49

[2] Abderrazak Benhamida, [Introduction], *in* Abderrazak Benhamida (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 2-3, pp. 2-3

[3] Glasser, 2016, *op. cit.*, p. 218

> Une révolution ne constitue jamais une rupture brutale et totale avec le passé. Les hommes agissent sous l'influence des conditions diverses héritées du passé qui leur montrent impérieusement la voie. Pour cette raison, l'histoire seule peut donner un sens à ce qui est advenu. La connaissance objective de l'histoire de l'Algérie constitue pour tout militant une obligation fondamentale.[1]

En conclusion de son rapport présenté au colloque d'El-Riath, Toumi écrit ainsi que :

> Tout notre culture peut se définir depuis cent trente ans comme une réaction populaire d'une personnalité assiégée, mise en cause et qui par des moyens clandestins, oraux, spontanés, essaie de transmettre pour imposer et sauvegarder une façon de sentir, de penser, une manière d'être et de se transformer en s'opposant, même par le maintien de certains particularismes, à la négation de l'âme algérienne[2].

Toumi prononce ces conclusions alors que se tiennent devant lui El Boudali Safir et Ahmed Serri, dont l'activité musicale en faveur de l'art algérien n'était ni clandestine, ni orale, mais, au contraire, pleinement intégrée à l'appareil gubernatorial ; au cours de la discussion du rapport la tension entre Safir, Sassi et Toumi est palpable[3]. Il n'en reste pas moins que, comme le souligne les conclusions du colloque sont d'une similarité édifiante avec les prescriptions des rapports et discussions précédent l'indépendance : sauvegarde par la collection et la notation des airs, création d'écoles et d'instituts de musique, enseignement du solfège, maintien de la distinction entre « andalou », « populaire » – devenu « *cha'bi* » –, « kabyle », « bédouin » et « moderne », et assignation de la musique andalouse au rang de « musique classique »[4]. Mais, à la lumière de notre travail, nous voudrions insister sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement de

---

[1] Charte d'Alger, publiée sur le site internet de la Présidence d'Algérie : http://www.el-mouradia.dz/francais/symbole/textes/charte%20d'alger.htm (consulté le 18 octobre 2016)

[2] Mustapha Toumi, « Rapport présenté par le Secrétaire général », *in* Abderrazak Benhamida (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 5-19, pp. 18-19

[3] « Discussion du rapport général », *in* Abderrazak Benhamida (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 21-28

[4] « Résolution de synthèse », *in* Abderrazak Benhamida (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 73-74, pp. 73-74

réappropriations discursives, mais bien d'une perpétuation des structures de la vie musicale algéroise tels qu'elles ont été édifiée au cours de la période coloniale. En d'autres termes, l'idée selon laquelle la révolution aurait marqué une résurgence de formes musicales contenues à l'abri de l'emprise du colonisateur est avant tout idéologique.

Si l'on voit clairement la « part de l'héritage colonial dans le panier de la mariée nationale »[1], pour reprendre les mots François Pouillon, nous ne voudrions cependant pas nous arrêter à une discussion du legs colonial. Romain Bertrand et Jean-François Bayart ont tâché de situer au mieux la notion de legs colonial[2], en tâchant de faire la part entre la part du « colonial » dans les continuités entre périodes pré- et post-indépendance. De fait, notre sujet nous informe probablement moins sur la « situation coloniale » ou le colonialisme, que sur les modalités du faire-société en contexte urbain marqué par de forts communautarismes, dans la France des IIIe et IVe républiques. L'État « colonial », à travers des agents conscients de leur œuvre, a il lui-même créé les conditions musicales de l'existence d'une nation algérienne, qu'il ne concevait pas pour autant indépendante. Ceci pose des questions importantes, ils nous semble, quant à l'émergence d'une pensée pluraliste en Algérie, au cours de la période française.

Qu'est-ce qu'une politique musicale « coloniale » ?

Comme nous avons voulu le montrer dans ce travail, l'exemple d'Alger révèle que la pratique, le développement et le soutien public d'expressions musicales indigènes, qualifiée même de « nationales », ont très largement accompagné une logique d'intégration, plutôt que d'exclusion de la part des « français », ou de résistance de la part des « algériens ». Aussi, s'il fallait considérer que le monde musical algérien contemporain est un « legs colonial », encore faudrait-il savoir ce que la politique musicale franco-musulmane avait d'essentiellement « coloniale ». On pourra arguer que cette politique franco-musulmane a tous les airs d'une « politique indigène » classique, habitée du paradoxe bien connu qui préside au couple assimilation/association, la finalité logique de l'une et de l'autre étant la fin de la colonie :

[1] François Pouillon, 2011, *op. cit.*, p. 34
[2] Jean-François Bayart, Romain Bertrand, « De quel legs colonial parle-t-on ? », *Esprit*, 2006/12 (décembre), pp. 134-160, p. 137

l'assimilation, qui consiste à voir disparaître la colonie, par l'absorbation d'un peuple, et l'association qui, de pair avec la valorisation des cultures indigènes, suppose la disparition de la colonie par l'autonomie future du peuple administré[1]. Mais le cas algérois et la politique franco-musulmane ne sont pas la traduction de cette dialectique, car l'indépendance de l'Algérie n'a que très tardivement été envisagée comme une donnée crédible du problème : en cours de cristallisation durant la Deuxième Guerre mondiale, l'horizon indépendantiste ne rentre pas en ligne de compte dans la formation de la politique musicale française ; dans le discours développé par l'administration culturelle à Alger, le nationalisme créé du désordre et constitue un obstacle à la cohésion sociale, mais il n'est pas vu comme nourrissant un danger imminent de rupture. Aussi, des écrits folkloristes, aux agents franco-musulmans du gouvernement général, en passant par les animateurs jeunes-algériens des sociétés de musique algéroise, la promotion de la musique d'expression arabe est conçue comme un geste en direction de la reconnaissance dans la différence et la condition de la cohérence du projet national en Algérie.

Dans le premier chapitre de ce travail, nous avons vu, en effet, que dès la fin du XIXe siècle, les discours racistes et dépréciatifs à l'égard des musiques entendues à Alger ne prévalent pas dans un champ ethno-musicographique dont les membres sont nombreux à être attirés par les formes musicales extra-européennes. Folkloristes soucieux de fonder l'unité française dans la diversité de ses expressions locales et compositeurs à la recherche d'inspirations propres à renouveler le répertoire « avant » européen, partagent le champ avec les opposants aux métissages. On pourrait d'ailleurs retracer, chez un Bourgault-Ducoudray ou un Segalen, l'origine la démarche paradoxale qui combine exigence d'authenticité – et crainte de l'érosion des formes traditionnelles – et aspiration à l'emprunt ; une approche ambigüe qui perdure encore aujourd'hui dans le champ de la *world music*.

Dans un deuxième temps, malgré le fait que le milieu folkloriste parisien était connecté à Alger par de nombreux membres – Rouanet et Yafil en particulier – nous n'avons pas voulu préjuger de son impact sur le quotidien musical de la ville animé par le mouvement associatif. Nous avons montré que celui-ci procédait de logiques différentes : la « bonne et saine musique »

[1] Paul Isoart, « L'Élaboration de la constitution de l'Union française : les assemblées constituantes et le problème colonial », in Charles-Robert Ageron, Les chemins de la décolonisation de l'empire français, 1936-1956, Paris, C.N.R.S., 1986, pp. 15- 31, p. 17

[1] était conçue comme une activité propre à édifier la jeunesse et à renforcer le socle social algérois. Nous avons décortiqué, dans le champ musical, les observations d'Omar Carlier à propos des associations en général, à savoir : l'association est, quel que soit l'objet de son activité, un outil politique. Mais nous avons insisté, pour notre part, sur la dimension intégrationniste, plutôt que « résistancialiste » [2], de l'acte associatif musical et la formation, non pas seulement d'un soi indigène, mais d'un soi franco-musulman.

Dans un troisième chapitre, nous avons cherché à montrer quelle synthèse s'était opérée entre les réflexions ethno-musicographiques parisiano-algéroises et la multiplication des contacts musicaux à l'échelle algéroise. Nous avons vu que la combinaison entre l'engouement pour les expression culturelles régionales et la légitimation de la musique « andalouse » aux yeux des européens – en particulier à travers l'action du conseil municipal –, et l'évidence que « l'élément indigène » constituait l'incarnation la plus « typique » de l'Algérie dans la mosaïque des cultures de France, avait inspiré une école algéroise caractérisée par un orientalisme tardif – les années 1930 –, aspirant à produire une musique ancrée dans le « terroir ».

Dans un quatrième chapitre, profitant du sillage de Jonathan Glasser, nous avons interrogé les contours de la musique andalouse et cherché à montrer que le *cha'bi* – ce blues de la Casbah[3] – et les musiques « légères » – issue des hybridations avec certains éléments de la variété française –, procédaient d'un sectionnement de la « nébuleuse 'Andalûs' » attribuable à une conjoncture exceptionnelle : la Deuxième Guerre mondiale, la marginalisation des artistes juifs et la « fermeture » du répertoire andalou atour de l'« école d'Alger » : Ben Teffahi, Mohammed et Abderrazak Fakhardji. Ainsi, nous avons voulu compléter l'analyse des jeux de discours menée par Jonathan Glasser, par une étude de cas de la matérialité derrière la prévalence d'une version du discours sur une autre. Surtout, nous avons voulu souligner la part du contexte français dans la définition des genres musicaux qui continue d'être employée aujourd'hui.

Enfin, dans un cinquième chapitre, nous avons montré comment tous les éléments du contexte algérois discutés dans les quatre premiers chapitres étaient venus s'agglomérer sous la bannière de la politique franco-musulmane du Gouvernement général. À la fois folklore local et musique « savante » – une situation qui brouille les lignes de catégories parfois utilisées sans

[1] Lettre adressée par la société La Lyre algérienne au préfet du département d'Alger, datée du 27 décembre 1908. Archives de la Wilaya d'Alger [1C97/239].
[2] *Ibid.*, p. 176
[3] Carlier, « Medina and Modernity… », *op. cit.*, 2009, p. 71

discussion préalable – la musique « andalouse » est apparue comme une deuxième musique classique propre à l'Algérie, placée à la tête de sous-genres circonscrits à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale : « populaire », « moderne », « kabyle » et « bédouin ». Un sectionnement d'abord apparent dans le rapport Delahaye de 1938 et confirmé dans les programme de la radiodiffusion régionale d'Algérie à partir de 1945. Nous avons vu que la politique de promotion d'une musique proprement « française musulmane d'Algérie », pourrait-on dire, s'est d'abord jouée contre les influences égyptiennes et messalistes dans le contexte de la guerre des ondes, pour se pérenniser, après la guerre, au service de l'idéal de rapprochement franco-musulman du général Catroux et participer d'une politique malrusienne bicéphale avant l'heure, c'est-à-dire guidée par l'idée que la haute culture, musique européenne classique ou musique andalouse, était investie d'un pouvoir fédérateur ; intercommunautaire dans le cas de l'Algérie. Loin de péricliter avec la guerre d'indépendance et bien qu'en tension avec l'action psychologique, cette politique s'est poursuivie jusqu'à l'indépendance. 15 ans après, Bruno Etienne et Jean Leca pouvait encore écrire : « [e]n ce qui concerne la musique, l'enseignement officiel privilégie la musique arabo-andalouse, appelée aussi quelquefois « musique classique algérienne » et la musique classique européenne appelée aussi musique classique universelle »[1]. Encore aujourd'hui, pour paraphraser Daniel Fabre dans « Chinoiseries et Lumières », en Algérie la vie musicale « contient, en filigrane, les mots, les rites, les coutumes et les valeurs d'une toute autre vie commune engloutie dans le passée »[2]. Et nous sommes amenés à nous demander ce que la France postcoloniale a retenu de l'Atlantide algéroise.

Alger : une question pour l'hexagone

Il nous semble que le cas d'Alger, de son quotidien musical et de ses politiques de la diversité, ouvre des pistes nouvelles pour une réflexion sur l'amnésie qui a suivi la fin de l'épisode français. Car, si Benjamin Stora affirme que « le repli sur l'hexagone favorise la monté des régionalismes qui se manifesteront dans les années 1970 en Bretagne, au Pays basque et en

[1] Etienne, Luca, 1975, *op. cit.*, p. 69
[2] Daniel Fabre, « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l'individu monde », *L'Homme*, n°185-186, 2008/1, pp. 269-279, p. 279

Corse »[1], force est de constater que les pouvoirs publics n'ont pas suivi les mouvements régionaux. Il faudra attendre les années 1980 et la « politique des traditions vivantes » de Maurice Fleuret[2] pour que les conservatoires régionaux se dotent cycles de musique traditionnelle et que des Centres de musique et de danses traditionnelles soutenues par les pouvoirs publics soient institués[3,4]. En somme, il a fallu attendre une soixantaine d'années pour que l'initiative du conservatoire d'Alger de créer une classe de musique arabe, en 1925, soit suivie par les conservatoires régionaux de l'hexagone à l'égard de leurs propres musiques locales. En 1998, dans un contexte où la reconnaissance des cultures régionales est jugée insuffisante – la charte des langues régionales et minoritaires n'avait pas encore été signée par la France –, par un inversement ironique des positions, Denis Laborde recourt au nom d'Edward Saïd pour illustrer la situation de domination dans laquelle se trouve la culture basque dans l'hexagone[5].

On remarquera par ailleurs que le processus d'institutionnalisation en Algérie a suivi des étapes analogues à ce qui se fera dans les régions de l'hexagone où les missions de collection entreprises par des folkloristes accompagnent le développement d'une conscience et d'un tissu associatif « revivaliste » dans les années 1970[6] ; l'émergence d'une « lancinante demande sociale » de prise en main institutionnelle[7], aboutit, dans les années 1980, à la reconnaissance par le ministère de la Culture – parfois au grand dam des échelons intermédiaires[8] – et l'intégration de ces musiques à des institutions patrimoniales ou d'enseignement publiques[9].

Si l'on érigeait le cas algérois en modèle, il serait à prévoir que l'entrée en conservatoire de ces musiques appelle la remise en question des hiérarchies de statut entre tradition musicale écrite et tradition musicale orale. En effet, la définition que restitue Philippe Coulangeon

---

[1] Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie : 1954-1962, Paris*, La Découverte, 2004, p. 71
[2] Noémi Duchemin, Anne Veitl, Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique, Paris, La Documentation française, 2000, p. 165
[3] François Bensignor, « France : une anthologie des musiques traditionnelles », *Hommes & Migrations*, n°1283, janvier 2010, pp. 190-195, p. 191
[4] Il est à noter que la musique arabe précède de beaucoup le jazz, également pour ce qui concerne le processus de ce que Ludovic Tournès appelle l'« enracinement d'une musique respectable » : Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 365
[5] Denis Laborde, « Presentation », in Denis Laborde (éd.), *La Question Basque*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 5-10, p. 5
[6] Bensignor, 2010, *op. cit.*, p. 192
[7] Denis Laborde, 2005, p. 288
[8] Denis Laborde, 2005, p. 288
[9] Bensignor, 2010, *op. cit.*, p. 191

aujourd'hui – « la musique savante est essentiellement une musique écrite et ses interprètes sont nécessairement 'lecteurs', tandis que les musiques populaires reposent d'avantage sur l'oralité des pratiques et de la transmission » [1] – n'avait déjà plus cours au sein de l'administration musicale algéroise en 1946. L'écriture et la lecture, certes prescrites par Gontrand Dessagnes, n'étaient pas conçues comme les qualités essentielles de la musique européenne, mais comme des outils, transmissibles aux autres traditions musicales.

Ainsi, nous voudrions proposer que le cas algérois que nous avons présenté pose moins une question « coloniale », qu'une question « hexagonale », à savoir : quels sont les ressorts du pluralisme culturel « à la française » ? Et qu'aujourd'hui, il est susceptible d'éclairer tout autant, le rapport des autorités culturelles aux musiques régionales, que leur rapport aux musiques dites « post-coloniales »[2].

La vie musicale à Alger faisait écho à la formule de Lucien Febvre, « que la France se nomme diversité »[3], écrite en 1946 ; en 1962, rayée de la carte des villes de province, Alger emportait avec elle le modèle d'une politique culturelle pluraliste dont il n'est pas sûr qu'elle ait eu son égale en France jusqu'aujourd'hui. Et il est à craindre, à l'heure ou s'éteignent les « derniers mohicans »[4] de la civilisation franco-musulmane, que l'hexagone étriqué n'oublie que la musique arabe est aussi une musique de France.

---

[1] Philippe Coulangeon, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française, 2004, P. 16

[2] Yvan Gastatu, Michael Spanu, Naïma Yahi, « Introduction », *Volume !* dossier : *Avec ma gueule de métèque*, 2015/1, pp. 9-19, p. 10

[3] Lucien Febvre, « Que la France se nomme diversité. À propos de quelques études jurassiennes, Annales, première année, n°3, 1946, pp. 271-274

[4] Ici nous employons l'expression que Daniel Fabre emploie à titre de concept ethnographique : Daniel Fabre, « D'une ethnologie romantique », in Daniel Fabre, Jean-Marie Privat (dir.), Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 5-75, p. 48

Bibliographie

Sources Imprimées

Sources secondaires (par ordre alphabétique)

ABITBOL, Michel, *Les Juifs d'Afrique du Nord sous Vichy*, Paris, Riveneuve, 2008

ADORNO, Theodor, « À propos du problème de l'analyse musicale », *in* Esteban BUCH, Nicholas DONIN, Laurent FENEYROU (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 19-31

ADORNO, Theodor, *Le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia, 2010 [1973]

AGERON, Charles Robert, « Une émeute antijuive à Constantine (août 1934) », in Charles-Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, pp. 227-244

AGERON, Charles-Robert, « Jules Ferry et la question algérienne en 1892 », *in* Charles-Robert AGERON, *De l'Algérie française à l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005b, pp. 161-182

AGERON, Charles-Robert, « Le mouvement jeune-algérien de 1900 à 1923 », *in* Charles-Robert Ageron, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a

AGERON, Charles-Robert, « Le premier vote de l'Algérie musulmane : les élections du Collège musulman algérien en 1919-1920 », *in* Charles-Robert AGERON *Genèse de l'Algérie Algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, pp. 179-192

AGERON, Charles-Robert, « L'Émir Khaled, petit-fils d'Abd el-Kader, fut-il le premier nationaliste Algérien ? », *in* Charles-Robert Ageron *Genèse de l'Algérie Algérienne*, Paris, Bouchène, 2005a, pp. 131- 164

AGERON, Charles-Robert, « Les classes moyennes dans l'Algérie coloniale », *in* Ageron, Charles-Robert, *Genèse de l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchene, 2005a, pp.369-387

AGERON, Charles-Robert, « Les juifs d'Algérie de l'abrogation du décret Crémieux à son rétablissement », *in* Charles-Robert AGERON, *De l'Algérie française à l'Algérie algérienne*, Paris, Bouchène, 2005b, pp. 417-429

AÏSSAT, Sadek, *Musique populaire algérienne : soirée privée avec El Hadj M'Hamed El Anka* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1995

AMRANE-MINNE, Danièle Djamila, *Des femmes dans la guerre d'Algérie : entretiens*, Paris Karthala, 1994

AMROUCHE, Jean, *Chants berbères de Kabylie. Poésie et théâtre*, Tunis, Monomotapa, 1939

ANSKY, Michel, *Les juifs d'Algérie du décret Crémieux à la Libération*, Paris, éditions du Centre, 1950

AOUS, Rachid (dir.), *Les grands maîtres algériens du* chaâbi *et du* hawzi. Diwan *arabe-kabyle*, Paris, El-Ouns, 1996

BACHETARZI, Mahieddine, *Mémoires (1919-1939), suivi de : Étude sur le théâtre dans les pays islamiques*, Alger, S.N.E.D., 1968, p. 23

BALANDIER, Georges, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de la sociologie*, vol. 11, 1951, pp. 44-79

BARDOUT, Jean-Claude, *L'Histoire étonnante de la loi 1901*, Lyon, Juris, 2001

BARTOLI, Jean-Pierre, « L'Orientalisme dans la musique française du XIXe siècle. La ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité

dans les procédures exotiques », *Revue belge de musicologie*, Vol. 51, 1997, pp. 137-170

BAYART, Jean-François, Romain Bertrand, « De quel legs colonial parle-t-on ? », *Esprit*, 2006/12 (décembre), pp. 134-160

BEL ANGE, Norbert, *Quand Vichy internait ses soldats juifs d'Algérie : Bedeau, sud oranais*, 1941-1943, Paris, L'Haramttan, 2005

BEN ABDERRAZAK, Mohamed, « Les Orchestres arabes modernes : influences de l'organologie occidentale et problèmes d'acculturation », thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Manfred Kelkel, Université de Paris IV, Paris,1999

BENDAMECH, Abdelkader, « Éléments biographiques du maître El Boudali Safir (1908-1999) », *in* El Boudali SAFIR, *Florilèges, ou l'œuvre d'El Boudali Safir réunie*, édité par Abdelkader BENDAMECH, Alger, Conseil national de la musique, 2001

BENHALLA, Fouad, *La Guerre radiophonique*, Paris, Revue politique et parlementaire, 1983

BENSIGNOR, François, « France : une anthologie des musiques traditionnelles », *Hommes & Migrations*, n°1283, janvier 2010, pp. 190-195

BERGER, Stefen, Alexei Miller (ed.), *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press, 2015

BERGER, Stefen, Alexei Miller, « Building Nations in and with Empires – A Reassessment », *in* Stefen Berger, Alexei Miller (ed.), *Nationalizing Empires*, Budapest, Central European University Press, 2015

BERNARD-MAUGIRON, Nathalie, Jean-Philippe Bras, *La Charia*, Paris, Dalloz, 2015

BERQUE, Augustin, *Écrits sur l'Algérie*, La Calade, Archives Maghrébines/Édisud, 1986

BERTRAND, Romain, Hélène BLAIS, Emmanuelle SIBEUD, *Cultures d'empire ? Échanges et affrontements culturels en situation coloniale*, Paris, Karthala, 2015

BLACKING, John, *How Musical is Man*, Seattle, University of Washington Press, 1973

BLAIS, Hélène, « Pourquoi la France a-t-elle conquis l'Algérie », *in* Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI-TENGOUR, Sylvie THENAULT (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 52-58

BLANCHARD, Emmanuel, Sylvie THÉNAULT, « Quel 'monde du contact' ? Pour une histoire sociale de l'Algérie pendant la période coloniale », *Le Mouvement Social*, n°236, 2011/3, pp. 3-7

BLÉVIS, Laure, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation : étude des demandes de naturalisation des 'sujets français' en Algérie coloniale », *Genèses,* n°53, 2003/4, pp. 25-47

BLÉVIS, Laure, « Les Avatars de la citoyenneté en Algérie coloniale ou les paradoxes d'une catégorisation », *Droit et société*, n°48, 2001/2, pp. 557-581

BORN, Georgina, David HESMONDHALG, « Introduction : on Difference, Representation, and Appropriation in Music », *in* Georgina BORN, David HESMONDHALG (ed.), *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 1-58

BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Presses universitaires de France, 1958

BOUVERESSE, Jacques, *Un Parlement colonial ? Les délégations financières algériennes. 1 : L'institution et les hommes*, Mont-Saint-Aignan, Publication des Université de Rouen et du Havre, 2008

BOUZAR-KASBADJI, Nadya, *L'Émergence artistique algérienne au XXe siècle*, Alger, Office des publications universitaires, 1988

BRAHIM-DJELLOUL, Rachid, « Introduction à la musique cha'bi », *in* Rachid AOUS (dir.), *Les grands maîtres algériens du* chaâbi *et du* hawzi. Diwan *arabe-kabyle*, Paris, El-Ouns, 1996, pp. 15-27

BRANCHE, Raphaëlle, « 'Au temps de la France'. Identités collectives et situation coloniale en Algérie », Vingtième siècle. Revue d'histoire, n°117, 2013/1, pp. 199-213

BRAUDEL, Fernand, « Gabriel Esquer (1876-1961) », in *Annales*, 18e année, n°3, 1963, pp. 604-608

BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999

BUCH, Esteban, Nicholas DONIN, Laurent FENEYROU, « Introduction », *in* Esteban BUCH, Nicholas DONIN, Laurent FENEYROU (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 7-15

BURBANK, Jane, Frederick Cooper, *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2010

BURKE, Edmund III, « The Sociology of Islam : The French Tradition », *in* Edmund BURKE III, David PROCHASKA (ed.), *Genealogies of Orientalism. History, Theory, Politics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, pp. 154-173

BURKE, Edmund III, David PROCHASKA, « Orientalism from Postcolonial Theory to World History », *in* Edmund BURKE III, David PROCHASKA (ed.), *Genealogies of Orientalism. History, Theory, Politics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, pp. 1-71

CAMPOS, Rémy, « De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République », *in* Esteban BUCH, Nicholas DONIN, Laurent FENEYROU (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Vrin, 2013, pp. 87-102

CAMPOS, Rémy, « Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n°24, pp. 19-47

CAMPOS, Rémy, Nicolas Donin, Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°14, 2006/1, pp. 3-17

CAMPOS, Rémy, *François-Joseph Fétis, musicographe*, Genève, Haute école de musique de Genève, 2013

CANNADINE, David, *Ornementalism : How the British saw their Empire*, New York, Oxford University Press, 2001

CANTIER, Jacques, « Les gouverneurs Viollette et Bordes et la politique algérienne de la France à la fin des années vingt », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 84, n°314, 1er trimestre 1997. pp. 25-49

CANTIER, Jacques, « 1939-1945 : une métropole coloniale en guerre », in Jean-Jacques JORDI et Guy PERVILLÉ, *Alger 1940-1962 : une ville en guerres*, Paris, Autrement, 1999, pp. 16-61

CANTIER, Jacques, « La vie culturelle à Alger au temps de la Révolution nationale (1940-1942) », *in* Françoise TALIANO-DES-GARETS, *Villes et culture sous l'Occupation*, Paris, Armand Colin, 2012

CANTIER, Jacques, *L'Algérie sous le régime de Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2002

CARLIER, Omar, « Medina and Modernity: the Emergence of Muslim Civil Society in Algiers between the Two World Wars », *in* Zeynep ÇELIK *et al.* (ed.), *Walls of Algiers: Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, pp. 62-84

CARLIER, Omar, « Le café maure, lieu de sociabilité et instance politique », *in* Abderahman BOUCHENE et *al.* (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 412-415

CARLIER, Omar, « Médina et modernité : l'émergence d'une société civile « musulmane » à Alger dans l'entre-deux-guerres », *Pierre Robert BADUEL,*

Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain, Tunis/Paris, IRMC/Karthala, 2009, pp. 199-227

CARLIER, Omar, *Entre nation et jihad. Histoire sociale des radicalismes algériens*, Paris, Presses de Sciences Po, 1995

CASTEL, Robert, *Lili Labassi, le génie du Chââbi. Vol. 1 : 1932-1939* [livret disque compact], Paris, Blue Silver, 1995, n.p.

ÇELIK, Zeynep, Julia CLANCY-SMITH, Frances TERPAK, « Introduction », *in* Zeynep ÇELIK, Julia CLANCY-SMITH, Frances TERPAK (ed.), *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, pp. 1-12

CHAKRABARTY, Dipesh, « The Difference-Deferral of a colonial Modernity », *in* F. COOPER, A.-L. STOLER (dir.), *Tensions of Empire. Colonial cultures in a bourgeois world*, Berkley/ Los Angeles, University of California Press, 1997

CHANET, Jean-François, *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, 1996

CHANET, Jean-François, *Les félibres cantaliens. Au sources du régionalisme auvergnat (1879-1914)*, Clermont-Ferrand, Adosa, 2000

CHERKI, Alice, *Franz Fanon, a portrait*, Ithaca, Cornell University Press, 2006

CHEURFI, Achour, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger, ANEP, 1997

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004

COLONNA, Fanny, *Les versets de l'invincibilité. Permanence et changements religieux dans l'Algérie contemporaine*, Paris, Presse de SciencesPo, 1996

CONCKLIN, Alice, *A mission to civilize : the republican idea of empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford, Stanford Univerity Press, 1997

COOPER, Frederick, Ann L. STOLER, « Tensions of Empire : Colonial Control and Visions of Rule », *American Ethnologist*, Vol. 16, n° 4, novembre 1989, pp. 609-621

COOPER, Frederick, Ann Laura Stoler « Between Metropole and Colony : Rethinking a Research Agenda », *in* Frederick Cooper, Ann Laura Stoler, *Tensions of Empire : Colonial Culture in a Bourgeois World*, Berkley, University of California press, pp. 1-56

COOPER, Frederick, *Colonialism in question : Theory, Knowledge, History, Berkeley, University of California Press*, 2005

COOPER, Tom, « 'Frenchmen in Disguise' : French Musical Exoticism and Empire in the Nineteenth Century », *in* EVANS, Martin (ed.), *Empire and Culture : The French Experience, 1830-1940*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 113-127

CORDEREIX, Pascal, « Les enregistrements du musée de la Parole et du geste à l'exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », *Vingtième Siècle*, 2006/4, n°92, pp. 47-59

COULANGEON, Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et style de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, 2004, pp. 59-85

COULANGEON, Philippe, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française, 2004

COWAN, J. M. (ed), *The Hans-Wehr Dictionanry of Modern Written Arabic*, Urbana, Spoken Languages Services, 1994

CRESPO, Gérard, « Robert Randau et la société coloniale pendant l'entre-deux-guerres », in Lucienne MARTINI, Jean-François DURAND, *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950*, Paris, Pondichery, Kailash, 2008, pp. 219-237

DAUM, Pierre, *Ni valise, ni cercueil. Les pieds noirs restés en Algérie après l'indépendance*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud, 2012

DAOUD, Zakya, Benjamin STORA, *Ferhat Abbas, une utopie algérienne*, Paris, Denoël, 1995

DEABENE, Vincent, « De l'informateur à l'auteur ? Discours ethnographique indigène et littérature », à paraître *in* Daniel FABRE, Christine LAURIERE (éd.), *Ethnologues en situation coloniale*, Paris, CNRS Editions, 2016, n.p.

DEJEUX, Jean, « Robert Randau, théoricien du roman colonial », actes du colloque *Roman Colonial* du 10 et 11 septembre 1987, *in Itinéraires et contacts de culture*, vol. 12, 2e semestre 1990, pp. 93-99

DENIS, Sébastien, *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau Monde, 2009

DIB, Mohammed-Souheil, « typologie du patrimoine *hawzi* et non *hawzi*. Poésie et rythmes », in, Nadir MAROUF (dir.), *Le chant arabo-andalou. Essai sur le Rurbain ou la typologie de la Norme et de la Marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995

DIB, Mohammed-Souheil, Nadir MAROUF, *Anthologie du chant 'arûbi et hawzi* [disque compact et livret], Paris, El-Ouns, 2003

DIETSCHY, Paul, Patrick Clastres, *Sport, culture et société en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Hachette, 2006

DUCHEMIN, Noémi, Anne Veitl, Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique, Paris, La Documentation française, 2000

DUCHESNEAU, Michel, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997

DUCOMTE, Jean-Michel, Jean-Paul Martin, Joël Roman, *Anthologie de l'éducation populaire*, Toulouse, Privat, 2013

DULUCQ, Sophie, Colette Zytnicki, « 'Informations indigènes', érudits et lettrés en Afrique (nord et sud du Sahara) », in *Outre-mers*, T.93, n°352-353, 2e semestre 2006, pp. 7-14

DUNWOODIE, Peter, *Writing French Algeria*, Oxford, Clarendon Press, 1998

ECK, Hélène, « Radio, culture et démocratie en France, une ambition mort-née (1944-1949) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°30, avril-juin 1991, pp. 55-67

CRÉMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis, Hélène ECK, Charles Louis FOULLON, « France », in, Hélène ECK, *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Armand Colin, 1985

ELKINS, Caroline, Susan PEDERSEN, « Settler Colonialism : The Concept and its Uses », *in* Caroline ELKINS, Susan PEDERSEN, *Settler Colonialism in the Twentieth Century,* London, Routledge, 2005, pp. 1-20

ESCAFRÉ-DUBLET, Angéline, *Immigration et Politiques culturelles*, Paris, LaDocumentation Française/Musée de l'histoire de l'immigration, 2014

ETIENNE, Bruno, Jean LECA, « La politique culturelle de l'Algérie », *in* Jean-Claude VATIN *et. al*., *Culture et Société au Maghreb*, Paris, C.N.R.S., 1975, pp. 45-76 pp. 47-49

FABRE, Daniel, « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l'individu monde », *L'Homme*, n°185-186, 2008/1, pp. 269-279, p. 279

FABRE, Daniel, « D'une ethnologie romantique », in Daniel Fabre, Jean-Marie Privat (dir.), Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 5-75

FAURE, Christian, *Le projet culturel de Vichy*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon/Presse du CNRS, 1989

FERRAGU, Gilles, *Lyautey : La Fabrique d'un héros colonial*, Paris, Belin, 2014

FLÉCHET, Anaïs, *« Si tu vas à Rio… ». La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013

FLEURY, Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996

FRANCFORT, Didier, *Le Chant des Nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004

FRÉMEAUX, Jacques, « Conklin, Alice L. – A Mission to Civilize. The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1939. Stanford, Stanford University Press, 1997, 367 p. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], n°157, 2000, mis en ligne le 24 avril 2003, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://etudesafricaines.revues.org/14

FROMAGE, Julien, « Le docteur Bendjelloul et la fédération des élus musulmans », *in* Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI-TENGOUR, Sylvie THENAULT (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 398-401

FROMAGE, Julien, *Innovation politique et mobilisation de masse en «situation coloniale» : un «printemps algérien» des années 1930 ? : L'expérience de la Fédération des Elus Musulmans du Département de Constantine*, Thèse en histoire, sous la direction d'Omar Carlier, EHESS, Paris, 2012

FULCHER, Jane F., *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France (1914-1940)*, Oxford, Oxford University Press, 2005

GARFI, Mohamed, *Le théâtre lyrique arabe : esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, L'Harmattan, 2009

GASTAUT, Yvan « Chanson et chanteurs maghrébins en France (1920-1986) », in Anne Dulphy *et. al.* (dir.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 551-560

GASTAUT,Yvan, Michael Spanu, Naïma Yahi, « Introduction », *Volume !* dossier : *Avec ma gueule de métèque*, 2015/1

GIRARD, Augustin, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1972

GLASSER, Jonathan, « Edmond Yafil and Andalusi musical revival in early 20th-century Algeria », *International Journal of Middle East Studies*, n°44, 2012, pp. 671-692

GLASSER, Jonathan, « Genealogies of Al-Andalus : Music and Patrimony in the modern Maghreb », Thèse de doctorat en *Near Eastern Studies*, sous la direction de Carol Bardenstein, The University of Michigan, Ann Arbor, 2008

GLASSER, Jonathan, *The Lost Paradise. Andalusi Music in Urban North Africa*, Chicago, University of chicago Press, 2016

GOURDON, Hubert, Jean-Robert HENRY, Françoise HENRY-LORCERIE, « Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie », in *Revue algérienne des sciences juridiques, économiques et politique*s, vol. 11, n°1, mars 1974

GRANDGUILLAUME, Gilbert, « L'enseignement de la langue arabe dans l'entre-deux-guerres », in, Abderrahmane BOUCHENE et al. (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Alger/ Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 405-407

GRANDGUILLAUME, Gilbert, « Pour une histoire critique et citoyenne », Frédéric ABÉCASSIS *et al.*, *La France et l'Algérie : leçons d'histoire. De l'école en situation coloniale à l'enseignement du fait colonial*. Lyon, ENS, 2007, pp. 55-64

GUESSAL, Mohamed, « Les associations de musique classique maghrébine en Algérie. Histoire et répertoire ». Thèse de doctorat, Histoire de la musique, sous la direction de Louis Jambou, Paris, Université Paris IV, 2000

GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad 1980

GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du maghreb*, Paris/Montréal, El-Ouns/Fleurs Sociales, 2000

GUIARD, Claudine, « Être féministe en contexte colonial dans l'Algérie des années 1930, *in Revue historique*, 2015/1, n°625, pp. 125-148

GUY PERVILLÉ, « Le rôle des intellectuels musulmans algériens de formation française dans l'évolution politique de l'Algérie, 1908-1962 », *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, seizième série, 82e année, n°3, 1983, pp. 18-26

HACHELAF, Ahmed, *La chanson populaire algérienne. Le Hawzi – 3* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1993

HACHELAF, Ahmed, *Les virtuoses du piano : Mustapha Skandrani* [livret de disque compact], Montreuil, Club du Disque Arabe, 1993

HACHELAF, Mohammed El-Habib, *La chanson populaire algérienne : le chaâbi – Vol II. Hadj M'Hamed Elanka* [livret de disque compact], Montreuil, Club du disque arabe, 1991

HACHELAF, Mohammed Elhabib, *La chanson populaire algérienne. Le Chaâbi – vol III : El Hadj Mrizek* [livret de disque compact], Paris, Club du disque arabe, 1991, n.p.

HACHLEF [HACHELAF], Ahmed, Mohamed Elhabib HACHLEF [HACHELAF], *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*, Paris, Publisud, 1993

HADJ ALI, Bachir, « El Anka et la tradition 'chaâbi' », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol 17, 1979, pp. 905-911

HENRY, Jean-Robert, « Le centenaire de l'Algérie, triomphe éphémère de la pensée algérianiste », *in* Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI-TENGOUR, Sylvie THENAULT (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 369-374

HILL, Peter, Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven, Yale University Press, 2005

HOBSBAWM, Eric, Terence RANGER (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14

ICKOWICZ, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue d'exposition], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003

ISOART, Paul, « L'Élaboration de la constitution de l'Union française : les assemblées constituantes et le problème colonial », in Charles-Robert Ageron, Les chemins de la décolonisation de l'empire français, 1936-1956, Paris, C.N.R.S., 1986, pp. 15- 31

KADDACHE, Mahfoud, « La Casbah de nos jours », *Documents Algériens*, n°51, 10 septembre 1951

KADDACHE, Mahfoud, *Histoire du nationalisme algérien. Tome I, 1919-1939*, Alger/Paris, EDIF 2000/Paris-méditerranée, 2003

KADDACHE, Mahfoud, *La Vie politique à Alger de 1919 à 1939*, Alger, SNED, 1970

KADRI, Aïssa, *Instituteurs et enseignants en Algérie, 1945-1978 : histoire et mémoires*, Paris, Karthala, 2014, p. 206

KATEB, Kamel, *Européen, « indigènes » et juifs en Algérie (1830-1962). Représentations et réalités des populations*, Paris, Institut national d'études démographiques, 2000

KELKEL, Manfred, « Albert Roussel et l'exositsme musical », *in* Manfred Kelkel (éd.), *Albert Roussel. Musique et esthétique*, Paris, J.Vrin, 1987, pp. 71-83

KOULAKSSIS, Ahmed, Gilbert MEYNIER, *L'Émir Khaled : premier za'îm? Identité algérienne et colonialisme français*, Paris, l'Harmattan, 1987

L'ESTOILE Benoît de, « French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975. By Daniel J. Sherman », *The*

Journal of Modern History, vol. 86, n°1, mars 2014, pp. 190-192

L'ESTOILE, Benoît de, « 'Des races non pas inférieures, mais différentes' : de l'exposition coloniale au musée de l'homme », Claude BLANCKAERT (dir.), Les Politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 391-473

L'ESTOILE, Benoît de, *Le goût des autres*, Paris, Flammarion, 2010

LALOUM, Jean, « Des juifs d'Afrique du Nord au *Pletzl* ? Une présence méconnue et des épreuves oubliées (1920-1945) », *Archives juives*, vol. 38, 2005/2, pp. 47-83

LABORDE, Denis, « Presentation », in Denis Laborde (éd.), *La Question Basque*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 5-10

LANOT, Bernard, « Alger 1960 : mission impossible », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 56-59

LARZUL, Sylvette, « Toussaint, Franz », in François POUILLON, (éd), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Khartala, 2008, p. 937

LAURIERE, Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Muséum National d'histoire naturelle, 2008

LE BAIL, Karine, *La Musique au pas. Être musicien sous l'occupation*, Paris, CNRS, 2016

LE BÉGUEC, Gilles, « Le moment 1901 », *in* Claire ANDRIEU, Gilles LE BÉGUEC, Danielle TARTAKOWSKY, *Associations et champ politique. La loi de 1901 à l'épreuve du siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001

LEDRU, Caroline, « Jules Rouanet », *in* François POUILLON (dir.), Dictionnaire des orientalistes de langue française, Paris, Karthala, 2008, p. 843

LEROY, Émilie « L'Exotisme dans l'œuvre de Camille Saint-Saëns », *in* Ickowicz, Pierre (dir.), *Saint-Saëns et l'Algérie. Exposition au Château-Musée de Dieppe, 4 octobre 2003-19 janvier 2004* [catalogue d'exposition], Dieppe, Éditions Les amys du Vieux Dieppe, 2003

LESPES, René, *Alger. Étude de géographie et d'histoire urbaines*, Paris, Alcan, 1930

LESURE, François, *Claude Debussy. Biographie critique*, Paris, Fayard, 2003

LETERRIER, Sophie-Anne, « Jann Pasler, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkelay, University of California Press, 2009 [compte-rendu] », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°59-1, 2012/1, pp. 205-207

LETERRIER, Sophie-Anne, « L'Archéologie musicale au XIXe siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n°14, pp.49-69

LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. du «peuple» au 'public' », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, pp.89-103

LEVALLOIS, Michel, « Enfantin, Barthélémy Prosper », *in* François POUILLON (dir.), *Dictionnaire des Orientalistes de langue française*, Karthala, 2008, pp. 381-383

LEVI, Erik, *Music in the Third Reich*, New-York, Palgrave Macmillan, 1994, p. 141

LEVINE, Lawrence, *Highbrow-Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myhtologiques IV : l'homme nu*, Plon, Paris, 1971

LORANT, Jean-François, « Un siècle de régionalisme dans l'enseignement en Bretagne », Mémoire de DEA en sciences politiques, sous la direction de Ph. Braud, Université de Rennes, 1980

LORCIN, Patricia M. E., *Imperial Identities : Stereotypes, prejudice and race in Algeria*, London/New-york, I.B. Tauris, 1995

LORCIN, Patricia M. E., « Historiographies of Algiers : Critical Reflexions », *in* Zeynep ÇELIK *et al.* (ed.), *Walls of Algiers: Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, pp.227-243

LORENT, Catherine, « L'Inspiration orientale dans la musique de Florent Schmitt. Contribution à l'étude de l'orientalisme en France », thèse d'habilitation en musicologie, sous la direction de Jean Mongredien, Université Paris IV-Sorbonne, 1996

LUCAS, Philippe, Jean-Claude VATIN, *L'Algérie des anthropologues*, Paris, Maspero, 1975

MAROUF, Nadir (dir.), *Le Chant arabo-andalou : essai sur le rurbain ou la topique de la norme et de la marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995

MAROUF, Nadir (dir.), Omar CARLIER, (collab.), *Espaces Maghrébins ; la force du local ? hommage à Jacques Berque*, Paris, L'Harmattan, 1995

MAROUF, Nadir, « Le chant arabo-andalou dans l'Algérie de l'entre-deux-guerres », *in* A. BOUCHENE, J.-P. PEYROULOU, O. SIARI TENGOUR, S. THÉNAULT, (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Paris et Alger, La Découverte, Barzakh, 2012, pp. 419-422

MAROUF, Nadir, « Le système musical de la çan'a ou le paradigme de la norme et de la marge », *Horizons Maghrébin. Le droit à la mémoire*, n°47, 2002, pp. 8-24

MAROUF, Nadir, « Place et signification de l'orientalisme dans le patrimoine musical algérien de l'entre-deux guerres », *in* Nadir MAROUF, *Le Chant arabo-andalou*, Paris, L'Harmattan/Cahiers du CEFRESS, 1995, pp. 169-180

MAROUF, Nadir, « Structures du répertoire andalou : quelques problèmes de méthode », Nadir MAROUF (dir.), *Le Chant arabo-andalou. Essai sur le rurbain ou la topique de la norme et de la marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 11-21

MARTIN, Jean-Clément, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Paris, Perrin, 2012

MCDOUGALL, James, « Abdelhamid Ben Badis et l'Association des oulémas », *in* Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI-TENGOUR, Sylvie THENAULT (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 387-392

MCDOUGALL, James, *History and the Culture of Nationalism in Algeria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

MERAD, Ali, *Le réformisme musulman en Algérie de 1925 à 1940 : essai d'histoire religieuse et sociale*, Paris, Mouton et Cie, 1967

MERDACI, Abdelmadjid, « Musiques et musiciens de Constantine, Vol. 1 », Thèse de pour obtenir le grade de Docteur de Sociologie, sous la direction de Benjamin Stora, Paris, Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2002

MESSAOUDI Alain, *Les arabisants et la France coloniale, 1780-1930*, Paris, ENS Éditions, 2015

MESSAOUDI, Alain, « Bresnier, Louis Jacques », *in* François POUILLON (dir.), *Dictionnaire des Orientalistes de langue française*, Karthala, 2008, pp. 148-149

MESSAOUDI, Alain, « Deux savants orientalistes dans l'Algérie coloniale : William et Georges Marçais », *in* Abderrahmane BOUCHENE, Jean-Pierre PEYROULOU, Ouanassa SIARI-TENGOUR, Sylvie THENAULT (dir.), *Histoire de l'Algérie à la Période Coloniale (1830-1962)*, Alger/Paris, Barzakh/La Découverte, 2012, pp. 282-286

MICHON, Etienne, « Éloge funèbre de M. Stéphane Gsell, membre de l'Académie », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. 76, n° 1, 1932, pp. 7-13

MIGNON, Jean-Marie, *Une histoire de l'éducation populaire*, Paris, La découverte, 2007

MILIANI Hadj, « Flash-Back. les musiciens juifs dans l'Algérie coloniale « On m'appelle l'Oriental' », 10

novembre 2012, https://milianihadj.wordpress.com/2012/11/10/flash-back-les-musiciens-juifs-dans-lalgerie-coloniale-on-mappelle-loriental/ (consulté le 16 septembre 2016)

MILIANI, Hadj, « Crosscurrents : Trajectories of Algerian Jewish Artists and Men of Culture since the End of the Nineteenth Century », *in* Emily BENICHOU GOTTREICH, Daniel J. SCHROETER, *Jewish Culture and Society in North Africa*, Indianapolis, Indiana University Press, 2011, pp. 177-187

MOLLIER, Jean-Yves, « La Survie de la censure d'État (1881-1949) », *in* Pascal ORY (dir.), *La Censure en France*, Paris, Complexe, 1997, pp. 77-87

MOULINIER, Pierre, *Les Politiques Publiques de la Culture en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1999

MOUSSALI, Bernard, « Maghreb », *in* Pascal CORDEREIX, Jean LAMBERT (dir.), *Congrès de musique arabe du Caire*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Abu Dhabi Tourism and Culture Authority, 2014, pp. 68-69

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Musiques traditionnelles et signification », *in* Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, Encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol. III : Musiques et cultures*, Pairs/Ales, Cité de la musiques/ Actes Sud, 2005, pp. 971-985

NIGHTINGALE, Carl H., *Segregation : A Global History of Divided Cities*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012

NORA, Pierre, *Les Français d'Algérie*, Paris, Christian Bourgois, 2012 [1961]

NOUSCHI, André, *La naissance du nationalisme algérien*, Paris, Éditions de minuit, 1962

OUDINOT, Jean, « 37 ans de radio puis de télévision en Algérie », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 21-53

OULEBSIR, Nabila, *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2004

PAILLARD, Yvan G., « L'association, une nouvelle politique coloniale. Discours et pratique (1905-1914) », *in Mélanges en l'honneur de Jean-Louis Miège, T.1., Histoires d'Outre-Mer*, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 73-93

PALIGOT, Carole Reynaud, *La République raciale (1860-1930)*, Paris, PUF, 2006

PASLER, Jann, « Musical Hybridity in Flux : Representing Race, Colonial Policy, and Modernity in French North Africa, 1860s-1830s », *Africa Zamani*, n°s 20-21, 2012-2013, pp. 21-68

PASLER, Jann, « Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the Yellow Peril », *in* Georgina Born, David Hesmondhalg (ed.), *Western Music and its Others : Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 86-118

PASLER, Jann, « Saint-Saëns, 'Algerian by adoption' », *in* Jann Pasler (ed.), *Camille Saint-Saëns and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 173- 183

PASLER, Jann, « The Racial and Colonial Implications of Music Ethnographies in the French Empire, 1860s-1930s », in Vesa KURKELA, Markus MANTERE (ed.), *Critical Music Historiography : Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 17-43

PASLER, Jann, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkelay, University of California Press, 2009

PELLETIER, Jean, « Un aspect de l'habitat à Alger : les bidonvilles », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 30, n°3, 1955, pp.279-288

PERVILLÉ, Guy, « Une capitale convoitée », *in* Jean-Jacques JORDI et Guy PERVILLÉ, *Alger 1940-1962 : une ville en guerres*, Paris, Autrement 1999, pp. 126-148

PLANCHE, Jean-Louis, « L'enjeu de la Casbah », *in* Jean-Jacques JORDI et Guy PERVILLÉ, *Alger 1940-1962 : Une ville en guerres*, Paris, Autrement, 1999, pp. 113-118

PLENCKERS, Leo J., « Changes in the Algerian San'a tradition and the role of the musicologist in the process », *Revista de Musicología*, Vol. 3, 1993, pp. 1255-1260

PLENCKERS, Leo, « Structure du répertoire algérien : contribution à l'analyse du « changement musical », in Marouf, NADIR (dir.), *Le chant arabo-andalou. Essai sur le Rurbain ou la typologie de la Norme et de la Marge dans le patrimoine musical arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 59-78

POCHÉ, Christian, *La musique arabo-andalouse*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1995

POUILLON, François, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, T. XXIX, 1990, pp. 209-224

POUILLON, François, « Mort et résurrection de l'orientalisme », in François POUILLON, Jean-Claude VATIN (dir.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 13-35

PROCHASKA, David, *Making Algeria French : colonialism in Bône, 1870-1920*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1990

PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement Social*, n°2008, juillet-septembre 2004, pp. 3-5

RIOUX, Jean-Pierre, Jean-François SIRINELLI (dir.), *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Complexe, 1991

RISLER, Camille, *La politique culturelle de la France en Algérie. Les objectifs et les limites (1830-1962)*, Paris L'Harmattan, 2004

ROBERT, Guy, « Quelques indications sur l'écoute de la radio par la population algérienne musulmane en 1958-1960 », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 81-93

ROBERT, Jean, « Souvenirs d'un administrateur (1948-1853) », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 17-18, p. 18

RUEDY, John, *Modern Algeria*, Indianapolis, Indiana University Press, 2e édition, 2005

SAADALLAH, Rabah, *Le chaâbi d'El-Hadj M'Hamed El-Anka*, Alger, Maison des livres, 1981, p. 36

SAÏD, Edward, *Cutlure and Imperialism*, New-York, Vintage, 1994 [1993]

SAÏD, Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 2003 [1978]

SAINT-MARCEAUX, Marguerite de, *Journal 1894-1927*, Myriam CHIMENES (éd.), Paris, Fayard, 2007

SANTUCCI, Robert, « Robert Montagne (1893-1954) : un sociologue au déclin de l'Empire », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, vol. 80, n°300, 1993, pp.443-455

SARRAT, Jean, *Il était une fois mon Algérie à moi. Biographie*, Paris, Editions indépendantes, 2007

SCALES, Rebecca, « Subversive Sound : Transnational Radio, Arabic Recordings, and the Dangers of listening in French Colonial Algeria, 1934-1939 », *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 52, n°2, avril 2010, pp. 384 -417

SHANNON, Jonathan H., « Performing *al-Andalus*, Remembering *al-Andalus* : Mediterranean Soundings from Mashriq to Maghrib », *Journal of American Folklore*, Vol. 120, n° 477, été 2007, pp. 308-334

SHANNON, Jonathan H., *Performing* al-Andalus *: Music and Nostalgia across the Mediterranean*, Bloomington, Indiana University Press, 2015

SIBEUD, Emmanuel, « Les sciences sociales à l'épreuve de la situation coloniale », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°10, 2004/1, pp. 3-7

SIBEUD, Emmanuelle, « *Post-colonial* et *colonial studies* : enjeux et débats », Revue d'histoire moderne et contemporaine, n°51-4bis, 2004/5, pp. 87-95

SIBEUD, Emmanuelle, « Un ethnographe face à la colonisation : Arnold Van Gennep en Algérie (1911-1912) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°10, 2004/1, pp. 79-103, p.96

SIBEUD, Emmanuelle, Une Science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs africanistes en France (1878-1930), Paris, Éditions de l'EHESS, 2002

SIBLOT, Paul, « L'Algérianisme : fonctions et dysfonctions d'une littérature coloniale », actes du colloque *Roman Colonial* du 10 et 11 septembre 1987, in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 12, 2e semestre 1990, pp. 81-92

SINGARAVELOU, Pierre, « 'Des historiens sans histoire ?' La construction de l'historiographie coloniale en France sous la Troisième République », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/5, n° 185, pp. 30-43

SIVANANDAN, Ambalavaner, *Communities of Resistance. Wirtings on Black Struggles for Socialism*, London, Verso, 1990

SIRINELLI, Jean-François, « Pierre Vidal Naquet, *Face à la raison d'État* [recension] », *Vingtième siècle*, Vol. 30, n°1, 1991, pp. 125-126

STORA, Benjamin, « the 'Southern' World of the Pieds Noirs: References to and Representations of Europeans in Colonial Algeria », *in* Caroline ELKINS, Susan PEDERSEN, *Settler Colonialism in the Twentieth Century,* London, Routledge, 2005, pp. 225-242

STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004

STORA, Benjamin, *Les trois exils juifs d'Algérie*, Paris, Fayard, 2012

SURUN, I. (dir.), H. BLAIS, V. CARU, A. ENDERS, Cl. FREDJ, E. SIBEUD, P. SINGARAVELOU, M.-A. DE SUREMAIN, S. THÉNAULT, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires (1850-1960)*, Paris, Atlande, 2012

TAYLOR, Timothy D., *Beyond Exoticism : Western Music and the World*, Durham, Duke University Press, 2007

THÉNAULT, Sylvie, *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale : camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2011

THEOLEYRE, Malcolm, « Au-delà de l'orientalisme : exotisme musical et émergence d'une proto-ethnomusicologie », mémoire de master, histoire, sous la direction du Pr. Jean-François Sirinelli, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 2010

THIESSE, Anne-Marie, « L'invention du régionalisme à la Belle époque », *Le Mouvement social*, n°160, juillet-septembre 1992, pp. 11-32

THIESSE, Anne-Marie, « Petite et grande patrie », *in* Jacques LE GOFF (pres.)*Patrimoine et passions identitaires : actes des Entretiens du patrimoine*, Paris, Fayard ; Éd. Du Patrimoine, 1998

THIESSE, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de la langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, PUF, 1991

THIESSE, Anne-Marie, *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1997

TOURNÈS Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2008

TOURNÈS Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999

TOUZEAU, Catherine, *La propagande radiophonique pour la Révolution nationale de Vichy, 1940-1942*, mémoire de DES en histoire, sous la direction de René RÉMOND, Université de Naterre, 1968

URFALINO, Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004

VALENSI, Lucette, *Juifs et musulmans en Algérie. XVIIe-XXe siècles*, Paris, Tallandier, 2016

VATIN, Jean-Claude, « Prologue », in François POUILLON, Jean-Claude VATIN, (dir.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011, pp. 9-12

VAVASSEUR-DESPERRIERS, Jean, *République et liberté. Charles Jonnart, une conscience républicaine (1857-1927)*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, 1996

WEBER, Eugen, *Peasants into Frenchmen : The Modernaization of Rural France, 1870-1914*, Stanford, Stanford University Press, 1976

WEBER, Max, *Sociologie de la musique*, Paris, Métailié, 1998 [1972]

YACINE, Rémi, « Mmi Azizen (mon fils chéri), Hadj El Anka », *El Watan*, 5 août 2012 : http://www.elwatan.com/culture/mmi-azizen-mon-fils-cheri-hadj-el-anka-05-08-2012-180885_113.php (consulté le 12 mai 2016)

YAHI, Naïma, « L'aventure artistique du catalogue arabe Pathé Marconi 1950-1960 », *in Ecarts d'identité*, n° spécial La chanson Maghrébine de l'Exil en France, juillet 2009, pp. 8-20

YELLES, Mourad, *Cultures et métissages en Algérie : la racine et la trace*, Paris, L'Harmattan, 2005

ZEKKOUR, Afaf, « Les Lieux de sociabilité islahistes et leurs usages : la ville d'Alger (1931-1940) », *Le Mouvement Social*, n°236, 2011/3, pp. 23-34

Sources Primaires

[CONSEIL MUNICIPAL D'ALGER], *Règlement organique du Conservatoire municipal de la ville d'Alger*, Alger, impr. V. Heintz [imprimerie officielle], 1951. Règlement voté lors de ma délibération du Conseil municipal du 19 mars 1951. Archives du Conservatoire d'Alger [non classées].

[CONSERVATOIRE D'ALGER], *Société des concerts du Conservatoire d'Alger* [bulletin sous forme de fascicule], 1961, n.p.

[MINISTÈRE DES COLONIES (éd.)], « IV. La Musique », *Exposition coloniale internationale de Paris 1931 : rapport général présenté par le gouverneur général Olivier*, T.IV, Paris, Imprimerie nationale, 1933

[PATHÉ (éd)], *Répertoire algérien des disques Pathé : 1924*, Paris, imprimé par la Compagnie générale des machines parlantes Pathé frères/ Pathéphone, 1924

[SOCIETE DES ARTISTES ALGERIENS ET ORIENTALISTES (éd.)], *Société des artistes algériens et orientalistes : XXIXe salon* [catalogue d'exposition], Alger, Jourdan /Carbonel, 1928

BENHAMIDA, Abderrazak, [Introduction], *in* Abderrazak BENHAMIDA (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 2-3

ALAZARD Jean *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931

ALAZARD, Jean, « L'Algérie et les arts de 1830 à nos jours », *in* Jean Alazard *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 349-362

ALBERT-PETIT, Armand, *Comment l'Alsace est devenue française*, Paris, Boivin, 1915.

ALBERT-PETIT, Armand, *Histoire de Normandie*, Paris, Boivin, 1911

ALBERTINI, Eugène, « L'Algérie antique », *in* Jean Alazard *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 89-109

ALBITRECCIA, A., *La Corse dans l'histoire*, Lyon, Paris, Archat, 1939

ALEXANDRE, Arsène, *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie*, Alger, éditions de *l'Akhbar*, 1907

ANGELI, L.-E., « L'Hymne national algérien a été entendu au Stade municipal dans sa forme orchestrale », *Dépêche d'Algérie*, 29 Avril 1963. Coupure de presse extraite des archives privées de Nadia Dessagnes.

AUBRY, Pierre, « Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France », *Revue musicale*, 5e années, n°4, 15 février 1905, pp. 131-142

AUGÉ, Claude (dir.), *Larousse universelle en deux volumes : nouveau dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1922

BAÏLAC, Etienne, « L'incident de Saint-Eugène », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4671, 23 juillet 1922, n.p

BALIVEAU, « En l'honneur de l'Escadre », *Annales africaines*, année 19, n°45, 9 octobre 1912, p. 627

BARBÈS, Léo Louis, *Douze variations su un thème arabe*, Paris, Maurice Sénart, 1931

BARBÈS, Léo-Louis, *Trois danses berbères pour piano* [musique notée], Paris, Maurice Sénart, 1932, n.p.

BARBÈS, Louis Léo, « La musique musulmane en Algérie », *Documents algériens*, n°15, 10 avril 1947

BARBÈS, Louis Léo, Raoul de Galland, « Camille Saint-Saëns algérien », *Documents algériens : synthèse de l'activité algérienne*, 1er janvier 1949 – 31 décembre 1949, pp. 191-195, p.192. D'abord paru dans *Documents algériens : série culturelle*, n°42, 20 décembre 1949, n.p.

BARTÓK, Béla (aut.), Léo Louis BARBÈS (éd., trad.), *Un essai de Bela Bartok : La musique populaire des Arabes de Biskra et de ses environs*, Alger, Typo-litho/J. Carbonel, 1961

BEDEIL, Fred, « Au sujet des émissions indigènes à Radio-Alger », *L'Écho d'Alger*, 24e année, n°9103, 8 juillet, 1935, p. 5

BEL, Alfred, « Caractères et développement de l'Islam en Berbérie et plus spécialement en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 177-206

BEL, Alfred, Prosper Ricard, *Les industries indigènes de l'Algérie (I). Le travail de la laine à Tlemcen*, Alger, Joudan, 1913

BERBRUGGER, A., « Chronique », *Revue Africaine*, année 11, n°61, 1867, pp. 90-92

BEUSCHER, F., « Un aveu et une insolence », *L'Écho d'Alger*, 17e année, n°6781, 4 mai 1928 n.p.

BLANC, Casimir, « La Musique chez les sauvages », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 8e année (nouvelle série), n°8, 1er Avril 1911, n.p.

BLANC, Casimir, « Notes sur la musique exotique I : la musique au Maroc », Revue musicale, 5e année, n°19, 15 octobre 1905, pp. 469-470

BLANC, Casimir, *La Musique chez les Maures*, Paris, Dupuis, 1908

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis Albert, *Études sur la musique ecclésiastique grecque: mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette, 1877

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis Albert, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette, 1876

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis Albert, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Deuxième édition, Paris, Hachette, 1878 [1876]

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, « Discours prononcé à l'ouverture du Congrès », *in* Jules COMBARIEU (éd.), *Congrès international d'histoire de la musique: documents, mémoires et vœux*, Solesme, Imprimerie Saint-Pierre, 1901

BRAUDEL, Fernand, « Les Espagnols en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 231-266

BRÉMOND Edouard, *Berbères et Arabes : La Berbérie est un pays européen*, Paris, Payot, 1942

CERTEUX Alphonse, Henry CARNOY, *Contribution au folklore des Arabes. L'Algérie traditionnelle*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, Challamel; Alger, Cheniaux-Franville, 1884

CERTEUX, Alphonse, *Guide du planteur d'eucalyptus*, Alger, V. Aillaud et Cie, 1877

CHAUSSIER, F., *Le Plain-chant*, Paris, Perisse Frères, 1840

CHRISTIANOWITSCH, Alexandre, *Esquisse historique de la Musique arabe aux temps anciens*, Cologne, Dumont-Schauberg, 1863

COMBARIEU, Jules, « Folklore : la musique et la magie », *Revue musicale*, année 4, n°11, 1er juin 1905, pp. 313-314 (première livraison)

DEBUSSY, Claude, [Lettre de Claude Debussy à Victor Segalen du 7 avril 1907], *in* Henry BOUILLIER (éd.), Victor Segalen. *Œuvres complètes I*, Paris, Laffont, 1995, pp. 622-623

DELAGE, Maurice, « Lettre d'Inde », *Revue de la S.I.M.*, 8e année, n°6, 15 juin 1912, pp. 72-74, p. 74

DOUTTÉ, Edmond, « Bulletin d'Alger », *Revue Africaine*, 49e année, n°256, 1er trimestre 1905

DUCHENE, Ferdinand (aut.), Roger IRRIERA (ill.) *Ceux d'Algérie. Types et costumes*, Paris, *Horizons de France*, 1929

SAFIR, El Boudali, « La musique arabe en Algérie », *Documents algériens*, n°36, 20 juin 1949

ESQUER, Gabriel, «Les Sources de l'histoire de l'Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 381-424

ESQUER, Gabriel, *La Prise d'Alger (1830)*, Alger, Afrique Latine, 1923

F.A., « Nouveau Théâtre. Concerts du Lundi », *L'Écho d'Alger*, 8e année, n°2785, 9 novembre 1919, n.p.

FARMER, Henry George, « Memoir of Francesco Salvador-Daniel », *in* SALVADOR-DANIEL, Francisco, *The Music and Musical Instruments of the Arab, with introduction on how to appreciate Arab music*, éd. Henry George FARMER, London, W. Reeves, 1914, pp. 1-36

FARMER, Henry George, « Notes on Arab Music and Musical Instruments », *in* SALVADOR-DANIEL, Francisco, *The Music and Musical Instruments of the Arab, with introduction on how to appreciate Arab music*, éd. Henry George FARMER, London, W. Reeves, 1914, pp. 169-260

FAVRE, Lucienne, *Tout l'inconnu de la Casbah d'Alger*, Alger, Baconnier, 1933

FÉTIS, François Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Meline, Cans & co., 1837

FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, Tome premier*, Paris, Firmin Didot, 1860

FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la Musique des temps anciens jusqu'à nos jours*, T2, Paris, Firmin Didot, 1869

FLOQUET, Charles, *La Loi municipale du 5 avril 1884*, Paris, Derveaux, 1886

GAIDOZ, H., Paul SÉBILLOT, *Bibliographie des traditions de la littérature populaire des Frances d'outremer*, Paris, Maisonneuve Frères/CH. Leclerc, 1886

GALLAND, Charles de, « L'art en Algérie », *La vie algérienne, tunisienne et marocaine*, deuxième année, n°32, 17, mai 1925, p. 7

GALLAND, Raoul de (comp.), H. FILLE-FIELD (aut.), *Alger* [musique notée], Paris, Buffet Campon, 1931

GALLAND, Raoul de, « Le Conservatoire de musique et la 'Revue musicale' », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année, nouvelle série, n°1, 15 septembre 1910, n.p.

GALLAND, Raoul de, « Saint-Saëns à Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année (nouvelle série), n°3, 1er novembre 1910, n.p.

GAUTIER, Émile-Félix, « Le Cadre géographique de l'histoire en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 17-35

GAYRAUD, Henri, « La radiodiffusion en Algérie » [1949], *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n° 26, juillet-septembre 1990, pp. 10-14

GEVAERT, François-Auguste, « Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne », *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, série 1, tome 19, 1852

GOBINEAU, Joseph-Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines. Tome premier*, Paris, Firmin-Didot,1853.

GORGUOS, Aguste, « Les femmes arabes aux premiers temps du Califat », in Revue Africaine, année 2, n°12, 1858, pp.471-478

GORGUOS, Auguste, *Cours d'Arabe vulgaire*, Paris, Hachette, 1850

GSELL, Stéphane, « Introduction », *in* Jean ALAZARD *et al.*, *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 1-16

GSELL, Stéphane, Georges MARÇAIS, Georges YVER, *Histoire d'Algérie*, Paris, Boivin et Cie., 1927

HAËDO, Fray Diego de, « Topographie et histoire générale d'Alger par le bénédictin Fray Diego de Haëdo », A. BREGBRUGGER et Dr. MONNEREAU (trad.), *Revue Africaine*, année 14, n°84, 1870

HASNAOUI, Samir, « Où en est la T.V. musulmane ? », *Alger-Revue*, n° spécial, printemps 1959, p. 63-67

HUERTAS, José, *Mouley Djérouène. Le vrai fox-trot arabe*, Paris, Maurice Sénart, 1926

IGUERBOUCHEN (aut., comp.), Mohamed El Kamal (aut.), Bob Azam (comp.), *Viens, viens dans mes bras : fox oriental* [musique notée], Paris, Caravelle, 1960

JEAN-DARROUY, Lucienne, « Récital de Berthe Erza », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 28 février 1933, p. 5

JEAN-DARROUY, Lucienne, « Récital Marthe Luccioni », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8226, 1932, p. 3

JONNART, Charles, « Séance solennelle d'ouverture », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, pp.38-43

JONNART, Charles, [discours à la séance plénière du 13 mars 1905], *Délégation financières algériennes. Session de mars 1905*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1905, pp. 2-35

JONNART, Charles, [discours à la séance plénière du 18 mai 1903], *Délégation financières algériennes. Session de mai 1903*, Alger, Victor Heintz (Imprimeur du gouvernement général), 1903, pp. 2-13

LAVIGNAC, Albert (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième partie : technique, esthétique, pédagogie. 1. Tendances de la musique, technique générale*, Paris, Delagrave, 1925

LEBLANC, Élie, « Le problème des Berbères », *in* ALAZARD, J *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 71-88

LÉONARD, Roger, *Quatre ans en Algérie*, Alger, Imprimerie officielle du Gouvernement général de l'Algérie, 1955

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874

LOUIS-EUGÈNE Angeli, « Concert de musique arabo andalouse par l'orchestre du Conservatoire d'Alger sous la direction de M. Ahmed Serri », *Dépêche d'Algérie,* 20 novembre 1961. Coupures de presse issue des archives privées de Nadia Dessagnes.

MAC CARTHY, Oscar, « Africa », in *Africa. Bulletin de la société de géographie d'Alger*, première année, fasc 1, 1880, pp. iii-iv

MARÇAIS, Georges, « L'art musulman en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 207-230

MARÇAIS, William, « Un siècle de recherches sur le passé de l'Algérie musulmane », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 139-175

MARTINO, Pierre, « La Littérature algérienne », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 331-347

MORAND, Marcel, « Les problèmes indigènes et le droit musulman en Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 307-330

OUDINOT, Jean, « Radio Alger : les programmes » [1961], *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°26, juillet-septembre 1990, pp. 64-80, p. 76

PÉREZ, Maurice (comp.) , Franz TOUSSAINT (trad.), *Demain* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1927

PÉREZ, Maurice (comp.) , Franz TOUSSAINT (trad.), *Ivresse* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1928

PÉREZ, Maurice (comp.), Edmond GOJON (aut.), *Alger* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1932

PÉREZ, Maurice (comp.), Edmond GOJON (aut.), *L'Orient* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

PÉREZ, Maurice (comp.), Edmond GOJON (aut.), *O lumineuse orange* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

PÉREZ, Maurice (comp.), Franz TOUSSAINT (aut.), *Chaïla* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1929

PÉREZ, Maurice (comp.), Mohamed OULD CHEIKH (aut.), *Viens !* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle et Cie., 1931

PÉREZ, Maurice (comp.), Toussaint, Franz (trad.), *Dix mélodies arabes. Poèmes extraits du « Jardin des Caresses »* [musique notée], Paris, Rouart Lerolle, 1925

PÉREZ, Maurice, *Viens ! Poème de Mohamed Ould Cheikh* [musique notée], Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1931

PERRON, Nicolas, *La Femme arabe avant et depuis l'islamisme*, Paris/Alger, Librairie Nouvelle/Tissier, 1858

POLIGNAC, Armande de, « Le rythme », *Mercure Musical*, première année, n°2, 1er juin 1905, pp. 57-58, p. 58

RENAN Ernest, *Averroès et l'averroïsme*, ed. H. PSICHARI, Paris, Calmann-Lévy, 1949

RENAN, Ernest, « L'islamisme et la science. Conférence faite à la Sorbonne, le 29 mars 1883 », *in* Ernest Renan, *Œuvres complètes de Ernest Renan*, ed. H. PSICHARI, Paris, Calmann-Lévy, 1947, pp. 944-965

REYGASSE, Maurice, « Les âges de la Pierre dans l'Afrique du Nord (Algérie) » *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 37-70

RINDERHAGEN, Amédée, « Culture physique, culture intellectuelle », *L'Écho d'Alger*, 3e année, n°796, 20 mai 1914, p. 1

RINDERHAGEN, Amédée, « L'Augmentation de nos effectifs et les troupes indigènes », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°395, 14 mai 1913, p. 1

RINDERHAGEN, Amédée, « Une politique indigène laïque », *L'Écho d'Alger*, première année, n°287, 27 décembre 1912, p. 1

RINDERHAGEN, Amédée, *Le collectivisme agraire chez les indigènes de l'Afrique du Nord*, thèse de doctorat en droit, Alger, Université d'Alger, 1911

ROUANET, Jules, « Conférence de M. Rouanet sur la Musique arabe », *Actes du XIVe Congrès des orientalistes, T.1*, Paris, Ernest Leroux, 1906, p. 89

ROUANET, Jules, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie », in *Mercure musical*, trois livraison : première année, n°14, 1er décembre 1905, pp. 564-562 ; deuxième année, n° 15-16, 15

août 1906, pp. 128-150 ; deuxième année, n° 17_18, 15 septembre 1906, pp. 209-222

ROUANET, Jules, « La chanson populaire arabe en Algérie », *Revue musicale*, 5e années, n°4, 15 février 1905, pp. 161-169

ROUANET, Jules, « La musique arabe », *Bulletin de la Société de géographie*, 9e année, 2e trimestre, 1905, pp. 305-333

ROUANET, Jules, « La Musique arabe », *in* Albert LAVIGNAC (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie, T5*, Paris, Delgrave, 1922, pp. 2677-2944

ROUANET, Jules, « Le Journal des Colons ! », *in Le Journal des colons, revue populaire d'agriculture pratique de l'Algérie et de la Tunisie*, première année, n°1, 29 janvier 1899

ROUANET, Jules, « Notes sur la musique orientale », *Revue musicale*, 5e année, n°20, 1er novembre 1905, pp. 531-535

ROUANET, Jules, Edmond YAFIL, *Répertoire de musique Arabe et Maure*, Alger, Ed. Yafil, en 25 fascicules détachés, 1904[-1927]

ROUANET, Jules, *L'Algérie vivra : réponse au « Notes d'un ancien gouverneur général »*, Alger, Dépêche algérienne (ed.), 1931

SAFIR, El Boudali, « La musique arabe en Algérie », *Documents Algériens*, janvier à décembre 1949

SALVADOR-DANIEL, Fransisco, « La Musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », *La Revue Africaine*, huit livraisons, années 6 et 7, n°31-38, 1862-1863

SÉBILLOT, Paul, « Notes et enquêtes », *Revue des traditions populaires*, première année, T. 1, n°1, 25 janvier 1886

SÉBILLOT, Paul, « Sur l'état présent de l'exploration traditionaliste en France. Communication faite à la séance du 31 octobre 1893 », *Revue des traditions populaires*, 8e année, T.8, n°12, décembre 1893, pp. 577-583

SEGALEN, Victor (*alias* Max-Anely), « Voix mortes : musiques maori », Revue de la S.I.M., 3e année, septembre 1907, pp. 1001-1027

SEGALEN, Victor, « Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers (notes) », *in* Henry BOUILLIER (éd.), *Victor Segalen. Œuvres complètes I*. Paris, Laffont, 1995, pp. 745-781, p.749

SIMIAN, Charles, *Au lever du soleil, pour violon et piano* [musique notée], Paris, A. Z. Mathot, 1924

SIMIAN, Charles, *Fin du jour, pour violon et piano* [musique notée], Paris, A. Z. Mathot, 1924

SIMIAN, Charles, *Heure du thé pour violon et piano* [musique notée], Paris, A. Z. Mathot, 1924

TAILLIART, Charles, « L'Université d'Alger », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 363-380

TAILLIART, Charles, *L'Algérie dans la littérature française. Essai de bibliographie méthodique et raisonnée jusqu'à l'année 1924*, Paris, E. Champion, 1925

TIERSOT, Julien, « Ethnographie musicale. Notes prises à l'Exposition universelle de 1900. », *Le Ménestrel*, année 66, n°41, 14 octobre 1900, pp. 323-324

TIERSOT, Julien, *Chansons populaires, recueillies dans les Alpes française (Savoie et Duaphiné)*, Grenoble/Moutier, Falque et Perrin/Ducloz, 1903

TIERSOT, Julien, *Musiques pittoresques, promenades musicales à l'Exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889

TIERSOT, Julien, *Notes d'ethnographie musicale, première série*, Paris, Fischbacher, 1905

TOUMI, Mustapha, « Rapport présenté par le Secrétaire général », *in* Abderrazak Benhamida (prés.), *Colloque national sur la musique algérienne. El-Riath, les 15,26, et 27 décembre 1964*, Alger, Imprimerie nationale algérienne, 1964, pp. 5-19, pp. 18-19

UBERT, R., *Carte de la province du Liban, publiée sous le patronage de la Société orientale de Münich*, Le Caire, Baader et Gress, s.d. (après 1864)

V., L. du, « Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens », *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, 9e année, T.18, juillet-décembre 1863, pp. 55-58

VIARDOT, Paul, « l'Art musical populaire », *Bulletin de la fédération musicale de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°6, mars 1929, pp. 41-42

VILLOTEAU, Guillaume André, « De l'état actuel de l'art musical en Égypte », in *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Partie II : État Moderne, Tome Premier*, Paris, Imprimerie impériale, 1812

WEBER, José, *Orientale. Clair de lune arabe pour quatre violoncelles* [musique notée], Paris, Maurice Sénart, 1930

WEBER, José, *Sonate pour violoncelle et piano* [musique noté], Paris, Maurice Sénart, 1930

YAFIL, Edmond, *Majmou' al-aghânî ou-al-alḥân min kalâm al-andalous* (recueil des chants et des airs d'Andalousie), Alger, Ed. Yafil, 1904

YAFIL, Edmond, *Majmou' zahou el-ânis el-moukhtas bi el-tabâssi oua el-fouâdis* (Recueil du compagnon joyeux des disques et cylindres), Alger, Ed. Yafil, 1907

YVER, Georges, « L'Afrique du Nord française », in E. ALBERTINI, G. MARÇAIS, , G. YVER, , *L'Afrique du Nord française dans l'histoire*,Paris, Lyon, Archat, 1937

YVER, Georges, « La Conquête et la colonisation de l'Algérie », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 267-306

ZEILLER, Jacques, « L'Histoire ancienne de l'Afrique chrétienne. Ses progrès depuis cent ans. », *in* Jean Alazard *et al*., *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Félix Alcan, 1931, pp. 111-137

Ouvrages et articles non signés, classés par thèmes

Traditions Populaire

« Assemblée générale de la Société », *Revue des traditions populaires*, première année, premier tome, n°5, 25 mai 1886, pp. 152-153, p.153

« Programme et but de la Société des traditions populaires », *Revue des traditions populaires*, première année, T.1, n°1, 25 janvier 1886, pp.i-iv, p.i

Concerts et associations musicales

« À 'Alger-Tourist' », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 2e année, n°6, février 1934, p.12.

« Après le concours international de musique d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7624, 24 août 1930, p. 2

« Assemblées générales », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 2e année, n°7, mars 1934, p. 16

« Banlieue d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 16e année, n°6647, 22 décembre 1927, n.p.

« Communications », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°553, 19 septembre 1913, n.p.

« Concert de Berthe Erza », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8528, 13 février 1933, p. 5

« Distinctions honorifiques », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°8989, 16 mars 1935, p. 2

« Échos », *L'Écho d'Alger*, année 4, n°1221, 19 juillet 1915, n.p.

« Échos », *L'Écho d'Alger*, année 5, n°1610, 10 Août 1916, n.p.

« Échos », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8868, 15 novembre 1934, p. 2

« El Andalousia », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°553, 19 septembre 1913

« El Moutribia au square de la République », *L'Écho d'Alger*, A20, n°7930, 26 juin 1931, p. 5

« Fédération des élus musulmans du département d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7693, 1er novembre 1930, p.2

« Fête indigène », *L'Écho d'Alger*, 20e année, n°7971, 6 Août 1931, p.5

« Fêtes et banquets », *L'Écho d'Alger*, deuxième année, n°507, 4 août 1913, n.p.

« Fêtes et banquets », *L'Écho d'Alger*, troisième année, n°818, 11 juin 1914, n.p.

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 20e année, n°8025, 29 septembre 1931, p. 5

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, première année, n°190, 21 septembre 1912, n.p.

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8607, 27 février 1934, p. 10

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, année 19, n°7499, 30 juillet 1930, p.4

« Groupements et sociétés d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7391, 2 janvier 1930, p. 5

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8331, 31 juillet 1932, p. 3

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*¸ 19e année, n°7619, 19 Août 1930, p. 4

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8331, 31 juillet 1932, p. 3

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8472, 5 octobre 1933, p. 5

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8509, 25 janvier 1933, p. 5

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9

« Groupements et sociétés », *l'Écho d'Alger*, 22e année, n°8543, 25 décembre 1933, p. 9

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8575, 1er Avril 1933, p. 10

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 25e année, n°9504, 12 août 1936, p. 7

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, 28e année, n° 10479, 15 avril 1939, p. 6

« Groupements et sociétés », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8543, 25 décembre 1933, p.9

« L'Union des sociétés musicales algériennes fête ses lauréats », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7315, 18 octobre 1929, p. 2

« La Chanteuse Dalila à Alger », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8694, 29 juillet 1933, p. 3

« La grande soirée de gala du Dar el Askari », *L'Écho d'Alger*, 25e année, n°9587, 3 novembre 1936, p. 5

« La Journée Française », *L'Écho d'Alger*, année 4, n°1186, 14 juin 1915, n.p.

« La musique vivante », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8520, 5 février 1933, pp. 8-9

« La vie Sportive », *L'Écho d'Alger*, première année, n°231, 1er novembre 1912, n.p.

« Le Concert d'hier », *L'Écho d'Alger*, première année, n°194, 25 septembre 1912, n.p.

« Le concert d'El-Andalousia », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8671, 6 juillet 1933, p. 5

« Le concours musical de l'Association amicale des artistes africains », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7576, 7 juillet 1930, p. 5

« Les fêtes à Alger. Concert artistique au square de la République », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°502, 30 juillet 1913, n.p.

« Les fêtes d'hier », *L'Écho d'Alger*, première année, n°219, 20 octobre 1912

« Les obsèques de M. Yafil », *L'Écho d'Alger*, 17e année, n°6939, 9 octobre 1928, n.p.

« *Messeder Remel Maïa* », *L'Écho d'Alger*, 13e année, n°5408, 29 juillet 1924, n.p.

« Raoul de Galland », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, neuvième année (nouvelle série), n° 19, 1er mars 1912, n.p.

« Récital de Marthe Luccioni », *L'Écho d'Alger,* 21e année, n°8226, 17 avril 1931, p. 3

« Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 22e années, n°8560, 11 janvier 1934, p. 10

« Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7444, 24 février 1930, p. 7

« Spectacles », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8902, 19 décembre 1934, p. 7

« Les Galas du Ramadhan à l'opéra d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8132, 14 janvier 1932, p. 3

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, A22, n°8508, 24 janvier 1933, p. 5

« El-Moutribia au square de la République », *l'Écho d'Alger*, 19e année, n°7599, 30 juillet 1930, p. 4

« Fêtes et concerts. Le Ramadan à El-Mossilia », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8870, 17 novembre 1934, p. 6

« 5e Congrès de l'Interfédération musicale de l'Afrique du Nord », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 4eannée, n°6, juin-juillet 1936, n.p.

« À l'Interfédération musicale de l'Afrique du nord », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, 2e année, n°8, avril 1934, p. 9

« Département d'Alger: dans nos sociétés », *L'Écho musicale d'Afrique du Nord*, 4e année, nouvelle série, n°1, Janvier-Février 1936, n.p.

« Département d'Alger: dans nos sociétés », *L'Écho musicale d'Afrique du Nord*, 4e année, nouvelle série, n°1, Janvier-Février 1936, n.p.

« Fédération Musicale du Département d'Alger », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, première année, n°4, décembre, décembre 1933, p. 12

« Fêtes et concerts », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8607, 27 février 1934, p. 10

« Gala de musique orientale », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, deuxième année, n°7, mars 1934, p. 9

« Le grand défilé des sociétés », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, première année, n°1, août-septembre 1933, p. 11

« L'interfédération musicale de l'Afrique du Nord », *l'Écho musical d'Afrique du Nord*, première année, n°2, octobre 1933, p. 5

« Une grandiose manifestation », *L'Écho musical de l'Afrique du Nord*, 6e année, n°57, décembre 1938, p. 3

« Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 41e année, n°249, 14 septembre 1909

« Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française*, 44e année, n°206, 31 juillet 1912

« Déclarations d'associations », *Journal officiel de la république française*, année 64, n°161, 10 juillet 1932, p. 7536

« Notices Biologiques », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 9e année (nouvelle série), n°19, 1er mars 1912, n.p.

Politique municipale et grande familles musulmanes algéroises dans l'entre-deux-guerres

« Aux élus musulmans du département d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 19e année, n°7692, 31 octobre 1930, p. 3

« Une réunion républicaine », *L'Écho d'Alger*, 2e année, n°380, 30 mars 1913, p. 1

« Nécrologie », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8282, 12 juin 1932, p. 7

« Nécrologie », *L'Écho d'Alger*, 3e année, n°970, 10 novembre 1914, n.p.

« Mariages », *L'Écho d'Alger*, 23e année, n°8870, 17 novembre 1934, p.4

« Mariages », *L'Écho d'Alger*, 24e année, n°9073, 8 juin 1935, p.4

« Les élections municipales d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7158, 14 mai 1929, n.p.

« Les élections municipales », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7152, 8 mai 1929, n.p.

« Les élections municipales », *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7152, 8 mai 1929, n.p.

« Les fils de Youssef ben Redouan et Hassen Hafiz », *L'Écho d'Alger*, 15e année, n°5980, 22 février 1926, n.p.

« Elections départementales », *L'Écho d'Alger*, 12e année, n°5017, 4 juillet 1923, n.p.

« Élections municipales", *L'Écho d'Alger*, 18e année, n°7157, 13 mai 1929, n.p.

« Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 21e année, n°8225, 16 avril 1932, p. 4

« Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4600, 13 mai 1922, n.p.

« Conseil municipal d'Alger », *L'Écho d'Alger*, 11e année, n°4608, 21 mai 1922, n.p.

« Au cercle du progrès », *L'Écho d'Alger*, 22e année, n°8525, 10 février 1933.

« À la mémoire de Charles de Galland », *L'Écho d'Alger*, 14e année, n°5703, 20 mai 1925, p. 2

Radiodiffusion :

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°8985, 12 mars 1935, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n° 8074, 17 novembre 1931, p.5

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8081, 24 novembre 1931, p. 4

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8462, 5 octobre 1933, p. 6

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8102, 15 décembre 1931, p. 5

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 27, n° 10020, 11 janvier 1938, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 27, n°10352, 9 décembre 1938, p. 6

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 22, n°8532, 14 décembre 1933, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 26, n°9653, 8 janvier 1937, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9015, 11 avril 1935, p. 6

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9020, 16 avril 1935, p .6

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 25, n°9636, 22 décembre 1935, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 24, n°9022, 18 avril 1935, p. 7

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8060, 3 novembre 1931, p. 2

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n° 8074, 17 novembre 1931, p.5

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8081, 24 novembre 1931, p. 4

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8067, 10 novembre 1931, p. 2

« Les émissions d'aujourd'hui », *L'Écho d'Alger*, année 20, n°8116, 29 décembre 1931, p. 6

« Les émission d'aujourd'hui », L'Écho d'Alger, année 24, n°9206, 19 octobre 1935, p .8

« Radio-France : la voix de l'Empire », *L'Écho d'Alger*, année 32, n°11836, 4 février 1943, np.

« Programme de Radio-France », *L'Écho d'Alger*, année 32, n°11836, 4 février 1943, np.

« La vie des ondes », *L'Écho d'Alger*, année 44, n°15.740, 16-17 janvier 1955, n.p.

« La vie des ondes », *L'Écho d'Alger*, année 44, n°15.735, mardi 11 janvier 1955, n.p.

« T.S.F. », *L'Écho d'Alger*, année 31, n°11479, 10 janvier 1942, n.p.

« La vie des ondes », *L'Écho d'Alger*, année 44, n°15738, 14 janvier 1955, n.p

« La Radiodiffusion en Algérie (1946-1953) », *Documents Algériens*, n°28, 15 février 1954, n.p.

« راديو الجزائر (Radio Alger) », *En-Nadjah*, 16e année, n° 2009, 25 juin 1937, n.p.

« راديو الجزائر (Radio Alger) », *En-Nadjah*, 15e année, n° 1911, 14 octobre 1936, n.p.

Salah Arzour

Janon, René, « Fragment d'un diorama de la Haute-Kabylie », *L'Écho d'Alger*, année 27, n°10356, 13 décembre 1938, p. 2

« Dans les départements : actes officiels », *L'Écho d'Alger*, année 17, n°6740, 24 mars 1928, n.p.

« Le congrès de musique marocaine de Fès », *L'Écho d'Alger*, année 28, n°10499, 5 mais 1939, p. 5

« M. Salah Arzour quitte Radio-Alger », L'Écho d'Alger, 31e année, n°11688, 28 août 1942, p.1

« M. Arzour, speaker de langue arabe à Vichy est révoqué », *L'Écho d'Alger*, 32e année, n°11914, 23 avril 1943, n.p.

Cercle Franco-musulman

« Le général Catroux a assisté au déjeuner du Cercle franco-musulman d'Algérie », *L'Écho d'Alger*, année 33, n°12315, 31 mai 1944, np.

« Au Gouvernement général, M. Mustapha Pacha est nommé directeur du service des S.I.P. », *La Mekerra*, année 14, n°261, 4 octobre 1946, n. p.

« Exposition de la jeune peinture musulmane algérienne », *L'Écho d'Alger*, année 33, n°12462, 31 octobre 1944, n. p.

El Anka

« Impérieuse nécessité d'un Foyer d'Art populaire », *Alger-Revue*, n° spécial, printemps 1959, p. 61

Jules Rouanet

« Principaux collaborateurs », *Le Mercure musical*, Première année, n°8, 1er Septembre 1905, n.p.

« Table des matières de la cinquième année », in *Revue musicale*, 5e année, 1905

Consevatoire

« La musique populaire musulmane en Afrique du Nord », *Liberté*, en trois livraison : 25 avril, 2 et 9 mai 1946

« Les projets du directeur du conservatoire municipal d'Alger », *Liberté*, 13 juin 1946. Coupure de presse conservée dans les Archives privées de Nadia Dessagnes.

« Un grand conservatoire : le Conservatoire d'Alger », *Le Conservatoire : organe officiel des conservatoires nationaux de musique et d'art dramatique*, janvier 1953, pp. 83-87, p.83

« Le Conservatoire », *Alger-Revue*, mai-juin 1956, pp. 46-47

« La musique : l'orchestre classique arabo-andalou de la Société des concerts du Concervatoire », Le

Journal d'Alger, 1er avril 1961. Coupure de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.

« La musique arabe en Algérie (II) », *Dépêche d'Algérie*, 4 août 1961. Coupure de presse ; archives privées de Nadia Dessagnes.

« Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193

« Beaux-Arts – Projet de transformation de l'école de musique en Conservatoire municipal », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°603, 17 juillet 1925, pp. 187- 190

« Arrêtés municipaux », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°611, 5 novembre 1925, p. 217

«Victor Aubine», *in Annales africaines*, 45e année, n°6, 15 mars 1933, p. 84

« Conservatoire d'Alger », *Revue musicale de l'Afrique du Nord*, 7e année (nouvelle série), n°1, 15 septembre 1910, n.p.

Autres

« Le Reich aurait réclamé le retour du Togo et du Cameroun et l'institution d'un mandat sur le Congo belge et l'Angola », *L'Écho d'Alger*, année 26, n°9980, 2 décembre 1937, pp. 1 et 3

« Arts et Lettres », *Notre rive*, 3e année, avril-mai 1929, p. 89

Notes et Rapports (non exhaustif)

Affaires indigènes :

« La radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », établie par le Gouvernement général pour la session du Haut comité méditerranéen d'octobre 1937, en date du 29 juin 1937 (destinataire indiqué au crayon à papier). ANOM [15H/32]

« Note sur la radiodiffusion et les populations indigènes d'Algérie », remise par M. Delahaye le 25 février 1938. Gouvernement général de l'Algérie. ANOM [15H/32]

« Rapport sur les émissions musicales de la rue Berthezène », présenté le 6 décembre 1949 par Mohammed Zerrouki au Comité algérien de la radiodiffusion. ANOM [81F/284]

« Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour et daté d'avril 1940 (le nom suivi de la date est manuscrit sur la première page), p. 11. ANOM [15H/32]

« Transcription et codification de la musique arabe andalouse algérienne. – Mission de Madame Jacqueline Maire », adressé au gouverneur général, signée Berque, en date du 19 décembre 1941. ANOM [15H/32]

« Documents paraissant avoir été adressé par M. Arzour, Speaker de 'La France Fidèle' », adressée au Directeur des Affaires musulmanes et des territoires du Sud, en date du 11 septembre 1944. ANOM [15H/31]

« Causerie faite par le Bachagha Smati au Cours de perfectionnement des Affaires indigènes : Le disque arabe », Avril 1937, transcription conservée à la Direction de Affaires indigènes. ANOM [15H32], le document porte la cote supplémentaire 15H99.

Note de Maxime de Roquemaure, adressée à Monsieur le Directeur des Affaires indigènes, le 26 mars 1936. ANOM [15H/32], dossier intitulé « 15H99. Disques arabes 1931-1941 ».

« Programme d'utilisation d'une somme de 150 millions à allouer en 1938 par la Métropole à l'Algérie »,

remis par M. Delahaye le 22 février 1938 [mentions de l'auteur et de la date portées au crayon à papier], p. 2. ANOM [15H/32]

« Etude des réactions du public algérien et de la presse spécialisée à la suite de la diffusion du premier programme de Télé-A.K. en Algérie », en date du 13 décembre 1961, signée Irénée Colonne, p. 1. ANOM [81F/365]

État Français

« Rapport sur l'organisation des émissions musulmanes à la radiodiffusion nationale » établi en mai-aout 1943 à destination du ministère de l'Information et de la Propagande de l'État Français, p. 2. Le rapport a été transmis par pli anonyme au gouvernement général de l'Algérie et, en toute probabilité a été rédigé par Salah Arzour. ANOM [15H/31]

Enregistrements phonographiques

GRAND ORCHESTRE MILITAIRE DU GRAMOPHONE, *Pas redoublé sur des airs populaires arabes* [disque 78t.], Gramophone, K2088, n.d.

PEPINO, Edmond YAFIL (aut.), *El Mra Elli Herbet Aâla Radjelha* [disque 90t.], Pathé, 10390, s.d.

PEPINO, Edmond YAFIL (aut.), *Loulied Elli Ghrek* [disque 90t.], Pathé, 10388, s.d.

SAINT-SAËNS, Camille (comp.), Max Schönherr (dir.), Wiener Festwochen Orchester (int.), *Samson et Dalila, op. 47, Acte III, scène 2*, Club des amateurs du disque, CAM 96/CAD5045, 1957

SERRI, Ahmed, *majmû' âchâr wa âzjâl mûsîqâ al-çan'a* (recueil des poèmes et vers de la musique çan'a) [45 disques compacts + livret], Ministère de la culture algérien/Newsound, 2011

MORENO, Dario (int.), Claude BOLLING (orch. dir.), CARVALINHO (comp.), J. MONTEIRO (comp.), J. BROUSSOLLE (aut.), *Si tu vas à Rio* [disque microsillon], Philipps, 432301BE, 1958

ROSSI, Tino (int.), Robert SPIERS (orch. dir.), J. BROUSSOLLE (aut.), CARVALINHO (comp.), J MONTEIRO (comp.), *Si tu vas à Rio* [disque microsillon], Columbia, ESVF1032, 1958

LASSO,Gloria (int.), Franck POURCEL (orch. dir.) Pierre DELANOË (aut.), P. HAVET (comp.), L CARMI (comp.), *Le Torrent* [disque microsillon], V.S.M., 7GF372, 1956

DALIDA (int.), Raymond Lefebvre (orch. dir.), Jean Plante (aut.), Carlos Rochas (comp.), *J'écoute chanter la brise* [disque microsillon], Barclays, 60093, 1959

MARIANO, Luis (int.), J.-H. RYS (orch. dir.), Jean PLANTE (aut.), Carlo ROCHAS (comp.), Annibal NAZARÉ (comp.), « J'écoute chanter la brise » [disque microsillon], V.S.M., 7 EGF 302 M, 1958

MARIANO, Luis (int.), Jean-Jacques RYS (orch. dir.), Mireille BROCEY (aut.), Raymond RICHARD (comp.), *Ce que j'aime en tes yeux* [disque 78t.], V.S.M., SG 554, s.d.

BLOND-BLOND (int.), Lili LEBASSI (aut. comp.), Orchestre MISSOUM (arr. orch.), « J'aime tes yeux (cha cha cha) [disque microsillon], Tepaz, AFR197S, 1960

HALALI, Salim (int.), A. de PIERLAS (aut.), EL KAMAL (orch.), *Taali*, Pathé, 45EA545, 1962

BONICHE, Lili (int.), Muspaha SKANDRANI (comp.), Mustapha KECHKOUL (aut.), « Ana El Ouerka » [disque microsillon], Dounia, 1960

LABASSI, Lili (aut., comp.), Rainette l'ORANAISE (int.), « Mazal Haï Mazal », *Reinette l'Oranaise : enregistrements des années 1960* [disque compact], MLP, 2012

LABASSI, Lili (int., aut., comp.), *Elle m'appelle l'Oriental* [disque microsillon], RCA, 76.346, 1959

BONICHE, Lili (int., aut., arr.), *Ana Fi El Houb* [disque microsillon], Dounia, 1076, 1960

FATEH Leïla (int.), Lili BONICHE (aut., comp.), *Djazaïr Djazaïr* (Alger Alger) »[disque microsillon], Dounia, 1093, 1960

BLOND-BLOND (int.), S. HALALI (arr.), M. KAMAL (aut.), *Viens dans mes bras* [disque microsillon], Pathé, 45EA396, 1961

AZZAM, Bob (int., orch. dir.), M. IGUERBOUCHEN (aut., comp.), *Viens viens dans mes bras* [disque microsillon], Barclays, 62113, 1960

BONICHE, Lili (int., aut., arr.), *Bambino* [disque microsillon], Dounia, 1076, 1960

MACIAS, Enrico (int.), HADJADJ (aut., comp.), BLOND-BLOND (arr.), *L'Oriental*, Pathé, 45EG604, 1962

SOUKI, Rachid (aut., int.), Mustapha Skandrani (comp., orch. dir.), « La Tamene Lashab » [disque microsillon], RCA, 76399, 1960

JUSTIN, Andrée (int.), Hubert PERNOT (éd), *Ninon : chanson populaire. Biguine Créole* [disque 78t.], Paris, Pathé/Musée de la parole, 1926

Images Animées

GONZLAN, Jacqueline (réal.), *Reinette l'Oranaise : le port des amours* [images animées], Paris, SEPT/ Films de la Passion, 1991

BOUSBIA, Safinez, (réal.), (aut.), (interview), *El Gusto* [images animées], Paris, Zylo, 2012

JOUAN, Marie Jo (reportage), *Lili Boniche* [images animées], *in Le Journal de 13H*, Paris, France 2, 1999 : consultable en ligne sur le site de l'INA : http://www.ina.fr/video/CAB99024099/lili-boniche-video.html (consulté le 18 cotobre 2016)

Entretiens

BENCHAOUCH, Mamad : entretien avec au conservatoire d'Alger, Alger, le 20 janvier 2013

KHAÏR, El-Hadi entretien avec, à la fondation Abd-El-Kader, Alger, le 26 janvier 2013

KHAÏR, El-Hadi : entretien avec El-Hadi, à son domicile, Alger, le 7 février 2013

MADANI, Salima : entretien avec au siège de la Sandoussia, Alger, le 10 février 2013

REBBA, Youssef : entretien avec au Conservatoire d'Alger , le 22 janvier 2013

SERRI, Ahmed : entretien avec à son domicile, Alger, le 10 février 2013

Fonds d'Archives

Archives de la Wilaya d'Alger, Alger (AWA)

Fonds des associations déclarées 1903-1962 – série Z1

Thèmes consultés, tels que référencés dans le Répertoire des associations déclarées :

- Danse et musique
- Musique
- Informations

Archives du Conservatoire d'Alger, Alger [non classées]

Les archives du Conservatoire d'Alger ne sont pas classées. Elles contiennent un nombre important de registres des effectifs et de résultats de concours issus de la période de l'École gratuite de musique (avant 1925) et de la période suivant la fondation du Conservatoire municipal en 1925. On peut également y trouver quelques documents administratifs dont, par exemple, le règlement organique de 1951. Le conservatoire à également conservé des disques et des manuels, et quelques fiches individuelles d'étudiants.

Archives nationales d'outre-mer, Aixe-en-Provence (ANOM)

Fonds Territoriaux

Fonds de l'Algérie

Gouvernement général de l'Algérie

Affaires indigènes - Série H

Presse indigène et radiodiffusion – Sous-série 15H

Cartons cités : 15H/1 ; 15H/3 ; 15H/31 ; 15H/32

Préfecture d'Alger

Administration départementale – Série K

Cabinet du préfet d'Alger – Sous-série 1K

Cartons cités : 1K/2 ; 1K/295

Fonds Ministériels

Ministère d'État chargé des Affaires algériennes – Série 81F

Service algérien de presse et d'information – cartons 81F244 à 81F/294

- 81F/284 : Relations avec la presse 1929-1959 – Radiodiffusion et télévision (1945-1951

- 81F/292 : Documentation 1937-1957 – Textes officiels, brochures, notes, discours de gouverneurs généraux de l'Algérie. 1937-1957

Service de l'Information du secrétariat général pour les affaires algériennes, service de presse et d'information du ministère d'État chargé des affaires algériennes 1949-1964 – cartons 81F/295 à 81F538

Cartons :

- 81F/302 : Conseiller culturel du secrétariat général

- 81F/365 : Radiodiffusion 1957-1963 – Coordination des émissions radiophoniques

Ministère des colonies

Direction des Affaires politiques XIX^{e}s./1962 – Série 1AFFPOL

Service des affaires musulmanes

Cartons :

- 1AFFPOL/1421 : Presse-Radio – Émissions en langue arabe.

Archives de la compagnie d'édition phonographique E.M.I.-France, Saint-Ouen-l'Aumône [classement partiel]

Les archives d'E.M.I.-France, classées par compagnie rachetée par E.M.I et situées à Saint-Ouen-l'Aumône, conservent une grande partie des fiches de production des disques pressés en France – mais qui pouvaient être enregistrés dans des studios situés en outre-mer ou à l'étranger – pour les compagnies V.S.M., Columbia, Odéon et Pathé-Marconi en particulier.

Les fiches de productions que nous avons utilisées pour ce travail appartiennent principalement aux catalogues V.S.M. et Columbia. Le catalogue Pathé était très riches en disques « orientaux » et s'est enrichi substantiellement en disques arabe après l'arrivée à la tête du « catalogue arabe » de Ahmed Hachelaf en 1947 ; malheureusement il ne reste plus guère de fiche de production plus anciennes que la Deuxièmes Guerre. Le catalogue « arabe » pour les années 1950 a été étudié par Naïma Yahi et par Ahmed Hachelaf.

Il est à noter que le chercheur se rendant aux archives d'E.M.I.-France devra demander à consulter expressément les catalogues arabes des différentes compagnies, dont les fiches de productions ont été classées séparément du catalogue général.

Les fiches de production qui sont le document principal que nous avons consultés, sont produites lors du pressage du disque : la fiche porte un numéro de production qui correspond au n° du disque (pour les 78t. cela veut dire 2 titres : un par face) ; un numéro de matrice qui correspond à l'enregistrement (un même enregistrement peut être pressé sur plusieurs disques. Ainsi on peut trouver un même numéro d'enregistrement sur des disques différents) ; le nombre de disques vendus par année et par région, incluant « France » et « colonies » pour presque toutes les compagnies ce qui rend très difficile de distinguer les unités vendues à des publics algériens de métropole et les publics algériens vivant en Algérie.

Fonds d'archives privés :

Archives privées d'El-Hadi Khaïr, Alger

Archives privées de Gilberte Kalfon (née Kespi), Paris

Archives privées de Mohamed Rachid, Alger

Archives privées de Nadia Dessagnes, Toulon

Archives privées de Youssef Rebba

Archives privées de Nasreddine Baghdadi

Annexes

I. Statut du conservatoire, 1925

« Conservatoire municipal de musique et de déclamation », *Bulletin municipal officiel de la ville d'Alger*, 28e année, n°608, 20 septembre 1925, pp. 187-193

Images numérisées par la Bibliothèque nationale de France (Gallica.fr)

lement applicables à l'Alsace-Lorraine et à l'Algérie.

Fait à Rambouillet, le 9 septembre 1925.

Gaston DOUMERGUE.

Par le Président de la République :

Le président du conseil,
ministre de la guerre,
Paul PAINLEVE.

Le ministre de l'intérieur,
SCHRAMECK.

Le garde des sceaux,
ministre de la justice,
T. STEEG.

Le ministre des affaires étrangères,
Aristide BRIAND.

Le ministre des finances,
J. CAILLAUX.

Le ministre
de l'instruction publique,
et des beaux-arts,
DE MONZIE.

Le ministre de l'agriculture,
Jean DURAND.

Le ministre du travail,
de l'hygiène, de l'assistance
et de la prévoyance sociales,
DURAFOUR.

ARRÊTÉ MUNICIPAL

DENREES ET BOISSONS ALIMENTAIRES. — Affichage du prix.

Le Maire de la Ville d'Alger,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Vu la loi du 5 avril 1884;
Vu la circulaire préfectorale du 21 avril 1925, N° 3.163;
Vu l'avis de la Commission des marchés du 12 août 1925;
Considérant qu'il convient, aussi bien dans l'intérêt des commerçants au point de vue de la concurrence que dans celui des consommateurs, de prescrire l'affichage par tous les commerçants des denrées et boissons alimentaires, produits et objets indispensables à l'existence qu'ils mettent en vente;

Arrête :

Art. 1er. — L'affichage du prix des denrées et boissons alimentaires, produits et objets indispensables à l'existence est rendu obligatoire à tous les commerçants de détail à dater de la publication du présent arrêté.

Art. 2. — Les contraventions au présent arrêté seront constatées et poursuivies conformément à la loi.

Art. 3. — Les services municipaux et de la Police municipale sont chargés de l'exécution du présent arrêté.

Alger, le 7 septembre 1925.

Le Maire :
A. RAFFI.

Préfecture d'Alger.
1er Bureau N° 7.431
Vu et approuvé :
Alger, le 11 septembre 1925.
Pour le Préfet,
Le Secrétaire général,
THIRION

CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE ET DE DECLAMATION.

TITRE Ier

BUT ET ORGANISATION GÉNÉRALE

Article premier. — Le Conservatoire municipal de musique et de déclamation d'Alger est une école consacrée à l'enseignement gratuit de la composition, de la musique vocale et instrumentale et de la déclamation lyrique et dramatique.

L'enseignement donné au Conservatoire municipal d'Alger est conforme à l'enseignement donné au Conservatoire national.

Art. 2. — Cet enseignement se divise en neuf sections :

1° Solfège et théorie musicale ;
2° Harmonie, contrepoint, fugue, composition ;
3° Chant et déclamation lyrique ;
4° Piano, Harpe ;
5° Instruments à archet ;
6° Instruments à vent ;
7° Classes d'ensemble ;
8° Lecture à haute voix, diction, déclamation dramatique ;
9° Histoire générale de la musique. Conférences sur la littérature dramatique; Conférences avec auditions sur la musique arabe.

TITRE II

DIRECTION ET PERSONNEL ENSEIGNANT

Art. 3. — La direction et la surveillance du Conservatoire sont confiées à un Directeur nommé par le Maire après avis de la Commission municipale du Conservatoire.

Le Directeur est aidé dans sa tâche de surveillance et de discipline par un secrétaire-surveillant général nommé par le Maire sur la proposition du Directeur.

Art. 4. — Les Professeurs sont nommés par le Maire sur la proposition du Directeur d'après leurs titres et références; après avis de la Commission municipale du Conservatoire.

A défaut de titres, il sera procédé à des concours dont les conditions et modalités arrêtées par le Maire après entente avec le Directeur seront portées à la connaissance des intéressés par la voie de la presse un mois avant la date fixée pour ces concours.

(Pour tout ce qui concerne la Direction et le personnel enseignant, consulter l'annexe A).

TITRE III

ADMINISTRATION

Art. 5. — Il est institué un Conseil d'administration composé de :

1° Le Maire de la Ville d'Alger ;
2° La Commission municipale (dont l'Adjoint délégué aux Beaux-Arts) ;
3° Le Directeur du Conservatoire ;
4° Trois membres étrangers à l'établissement nommés par le Maire après avis de la Commission municipale.

Art. 6. — La durée des fonctions des membres du Conseil d'administration est fixée de la manière suivante :

a) Les membres de la Commission municipale pour la durée de leurs fonctions municipales ;

b) Les autres membres pour quatre ans. Ces membres sont rééligibles.

Art. 7. — Il sera procédé au remplacement de tout membre décédé ou démissionnaire et les pouvoirs des membres ainsi nommés prendront fin à l'expiraton du mandat des administrateurs qu'ils seront appelés à remplacer.

Art. 8. — Le Conseil d'administration est présidé par le Maire ou par l'Adjoint délégué aux Beaux-Arts et, en troisième lieu, par un des membres de la Commission municipale délégué par le Maire.

Art. 9. — Le Conseil d'administration se réunit tous les trois mois sur convocation du Président. Le Maire peut le convoquer extraordinairement toutes les fois qu'il le juge convenable.

Art. 10. — Le Conseil d'administration exerce le droit de contrôle sur tout ce qui concerne la gestion financière de l'école et son budget. Les procès-verbaux de ses séances et ses délibération sont consignés sur un registre spécial conservé aux archives.

TITRE IV

COMITÉ D'ENSEIGNEMENT

Art. 11. — Il est institué un Comité d'enseignement composé de :

1° Le Directeur du Conservatoire, Président ;
2° La Commission municipale ;
3° Trois membres étrangers à l'établissement désignés pour quatre ans par le Maire sur la proposition du Directeur ;
4° Trois professeurs de l'établissement dont un pour la déclamation dramatique, désignés pour un an par la réunion des professeurs de l'école.

Trois membres suppléants désignés

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

mence dans la deuxième quinzaine d'octobre. (La date exacte de l'ouverture des cours sera portée à la connaissance des intéressés par la voie de la presse) et finit immédiatement après la distribution des prix.

Art. 26. — Toutes les classes sont faites dans l'intérieur du Conservatoire ou de ses annexes.

Art. 27. — Le nombre maximum d'élèves à admettre dans une classe est de 12 pour les classes de 2 heures et de 10 pour les classes de 1 heure 30. Il n'y a pas de maximum prévu pour les classes d'ensemble.

Exceptionnellement, le Directeur pourra admettre des élèves en surnombre dans une classe, mais il devra en aviser immédiatement le Maire en lui faisant connaître les motifs de sa décision.

Le Directeur pourra admettre en dehors des conditions d'âge des auditeurs qui montreraient de réelles dispositions.

TITRE VII

LES EXAMENS TRIMESTRIELS

Art. 28. — Les examens trimestriels ont lieu : le premier dans le courant de janvier ; le deuxième, dans la première quinzaine de mai.

Art. 29. — Tout élève qui à un examen trimestriel, n'obtient pas la moyenne des notes attribuées aux épreuves, peut, sur la décision du Comité d'enseignement, être éliminé de sa classe.

Art. 30. — Tout élève qui, sans autorisation ou sans motif plausible, s'abstient de paraître aux examens trimestriels, sera rayé des contrôles par le Directeur. Les parents (ou le tuteur) sont tenus d'aviser le Directeur en lui faisant connaître les motifs de l'absence.

TITRE VIII

LES CONCOURS DE FIN D'ANNEE LES JURYS

Art. 31. — Les concours de fin d'année ont lieu dans la deuxième quinzaine de juin. Ils sont publics.

Art. 32. — Ne peuvent concourir que les élèves désignés par le Comité d'enseignement après l'examen de mai.

Art. 33. — Pour les classes de chant les élèves doivent présenter deux morceaux; pour les classes de déclamation lyrique ou dramatique, les élèves doivent présenter deux scènes.

Le jury choisit le morceau ou la scène.

Pour les autres classes, les sujets de concours sont fixés chaque année par le Directeur après avis des professeurs.

Art. 34. — Les membres des jurys pour ces concours sont désignés par le Maire sur la proposition du Directeur et pris en dehors du Conservatoire. Ils peuvent même être étrangers à la Ville.

Le Directeur du Conservatoire est président des jurys.

Art. 35. — Les personnes sollicitées de faire partie du jury doivent se récuser dans les concours où figurent des élèves auxquels elles ont donné des leçons dans l'année, ne fut-ce qu'une seule leçon. Il en est de même si ces personnes sont parents ou alliés de certains concurrents (Voir Annexe C).

Art. 36. — Tout prix, accessit ou mention obtenu en violation de ces dispositions sera annulé.

Art. 37. — Tout élève qui, à la fin de sa deuxième année d'études, ne sera pas admis à concourir, sera rayé des contrôles de sa classe. Ce nombre d'années est porté à 3 pour les élèves de la classe de chant. Exception sera faite dans des cas de force majeure (maladie dûment constatée, accident grave, perte d'un parent, etc...).

RÉCOMPENSES

Art. 38. — Les récompenses aux concours de fin d'année sont les suivantes :

1er Prix ; 2e Prix ; 1er Accessit ; 2e Accessit : Pour les élèves des classes de chant et de déclamation lyrique ou dramatique et pour les élèves des classes supérieures d'instruments, des classes d'harmonie, d'accompagnement au piano, contrepoint, fugue et composition.

Pour les élèves des classes de chant et de déclamation lyrique et dramatique, les hommes et les femmes ne concourent pas entre eux; les récompenses seront donc distinctes pour les deux sexes.

1re Mention ; 2e Mention ; 3e Mention : Pour les élèves des classes de solfège et pour ceux des classes préparatoires d'instruments.

Art. 39. — Les prix, accessits et mentions sont décernés à la valeur réelle et non à la valeur relative ; il peut donc y avoir plusieurs récompenses ex æquo, comme il peut ne pas y avoir de récompenses.

Art. 40. — Tout lauréat recevra un diplôme signé du Maire et du Directeur de l'Ecole. Sur ce diplôme, l'art. 38 du présent règlement devra être reproduit en entier.

Art. 41. — L'élève qui aura remporté un premier prix, pourra être autorisé par le Directeur à rester encore une année dans sa classe, mais hors rang.

OBLIGATIONS. — DISCIPLINE

Art. 42. — La fréquentation de certains cours est obligatoire pour les élèves de quelques classes.

a) Solfège obligatoire, sauf dispense du Directeur, pour les élèves des classes d'instruments jusqu'à ce qu'ils aient obtenu une mention ;

b) Ensemble vocal (solfège des chanteurs) obligatoire pour les élèves des classes de chant jusqu'à ce qu'ils aient obtenu une mention ;

c) Musique de chambre, Orchestre, obligatoire pour certains élèves des classes d'instruments désignés par le Directeur ;

d) Certains élèves des classes de violons peuvent être astreints à suivre les cours d'alto ;

e) Histoire de de la Musique : obligatoire pour les élèves des classes d'instruments ;

f) Maintien, Danse (mixte), Escrime (hommes) : obligatoire pour les élèves se destinant à la scène (déclamation lyrique et dramatique...

Art. 43. — Aucun élève ne peut faire partie simultanément d'une classe de solfège et d'harmonie, ni d'une classe d'harmonie et de composition.

Art. 44. — Il est interdit aux élèves du Conservatoire de suivre les cours d'une institution similaire.

Art. 45. — Les élèves du Conservatoire sont tenus de prêter leur concours pour les concerts, solennités musicales ou représentations dramatiques organisés par l'école ; ils sont obligés d'assister aux répétitions nécessaires pour la préparation de ces manifestations.

Art. 46.— Aucun élève ne peut, sous peine de radiation, se produire en public sans l'autorisation du Directeur et quand cette autorisation aura été accordée, l'élève devra faire figurer à la suite de son nom ,sur les affiches et programmes, la mention : « Elève du Conservatoire d'Alger ».

Art. 47. — L'élève qui sans autorisation ou sans motif plausible, aura manqué deux fois la classe dans le courant d'un mois ou s'abstient de paraître aux examens de l'école, sera rayé des contrôles par le Directeur.

Art. 48. — Les élèves du Conserva-

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

toire peuvent obtenir, pour des motifs graves que le Conseil d'administration aura à apprécier (maladie, revers de fortune, service militaire, etc.), des congés d'un an.

Art. 49. — Tout élève qui se sera signalé par des propos inconvenants ou par une attitude incorrecte vis-à-vis de ses chefs ou de ses camarades de l'Ecole, sera déféré au Conseil d'administration qui pourra prononcer des pénalités allant jusqu'à l'exclusion, que la faute ait été commise à l'intérieur ou à l'extérieur de l'école.

Art. 50. — Le piano, la contrebasse (et la harpe, si le nombre d'élèves est suffisant) sont seuls fournis par l'école ; les élèves auront donc à se munir à leurs frais des ouvrages et instruments qui leur sont nécessaires.

Art. 51. — Le présent règlement, en ce qui concerne l'enseignement, ne pourra être modifié que sur l'avis unanime du comité d'enseignement.

Art. 52. — Pour tous les cas non prévus dans ce règlement (autres que ceux qui se rapportent à des questions budgétaires), on s'inspirera des solutions adoptées par le Conservatoire national de Paris.

AVANTAGES PARTICULIERS RÉSERVÉS AUX LAURÉATS

Art. 53. — Après le concours de fin d'année, quatre représentations seront organisées par les soins du Directeur, des Commissions municipales du Conservatoire et du théâtre. Ces représentations, qui auront lieu au théâtre municipal sont destinées à permettre à tous les lauréats de se produire en public.

Les élèves du Conservatoire n'auront droit à aucune rétribution pour ces représentations qui ne devront cependant les exposer à aucune dépense.

Art. 54. — Tout élève ayant obtenu un premier prix de déclamation lyrique aura droit à deux représentations ou cachets au théâtre municipal au cours de l'année qui suivra l'obtention de la récompense. Il reste entendu que ce lauréat ne pourra exiger l'exécution de cette promesse que si la Commission municipale du Conservatoire et la Commission municipale du Théâtre estiment qu'il connaît suffisamment son rôle pour pouvoir dignement se produire en public.

Art. 55. — Tout élève ayant obtenu un premier prix de déclamation dramatique aura droit à deux représentations ou cachets au théâtre municipal d'Alger, dans un autre théâtre de la Ville au cours de l'année qui suivra l'obtention de la récompense. Il reste entendu que ce lauréat ne pourra exiger l'exécution de cette promesse que si un accord intervient à ce sujet entre la Mairie et les directeurs du théâtre. Si aucun accord n'est possible, les titulaires des premiers prix n'auront aucun recours ni contre la Ville ni contre le Conservatoire, ni contre le directeur du Théâtre municipal.

Art. 56. — Les rôles confiés aux titulaires des premiers prix de déclamation lyrique ou dramatique, ne pourront être que des rôles de premier plan et les cachets qui leur seront dûs seront fixés par le Maire après entente avec les directeurs de théâtre ; ils ne devront pas être inférieurs à la moyenne des cachets payés aux artistes non vedettes.

Art. 57. — Tout élève ayant obtenu un premier prix d'instruments (faisant partie d'un orchestre) aura droit, au cours de la saison qui suivra l'obtention de la récompense, à un engagement d'un mois à l'orchestre du théâtre municipal (1er pupitre, mais non soliste).

Art. 58. — Tout élève ayant obtenu un premier prix de piano aura droit, au cours de l'année qui suivra l'obtenton de la récompense, à quatre auditions aux concerts classiques du théâtre municipal.

Art. 59. — A défaut de concerts classiques, les auditions auraient lieu à l'occasion de tous autres concerts organisés avec le concours de l'orchestre du théâtre ou de l'orchestre des concerts d'été.

Adopté par le Conseil Municipal, dans sa séance du 17 juillet 1925.

(Annexe A)

DIRECTION ET PERSONNEL ENSEIGNANT

Art 1.

La direction et la surveillance du Conservatoire sont confiées à un Directeur nommé par le Maire après avis de la Commission municipale du Conservatoire.

Art. 2.

Le Directeur règle tous les travaux du Conservatoire; il est aidé dans sa tâche de surveillance et de discipline par un Secrétaire-Surveillant général, nommé par le Maire sur la proposition du Directeur.

Art. 3.

Le Directeur est le chef immédiat des Professeurs et autres personnes attachées à l'établissement.

Art. 4.

Tous les trimestres (c'est-à-dire après les examens trimestriels), le Directeur adresse au Maire un rapport détaillé sur le mouvement des élèves, leurs progrès, leur talent et sur tout ce qui concerne l'enseignement donné dans l'établissement.

A la fin de l'année (c'est-à-dire après les concours de fin d'année), le Directeur adresse au Maire un rapport spécial sur la situation générale de l'établissement ; il y joint les propositions qui lui paraissent utiles aux progrès de l'enseignement et à la bonne administration de l'Ecole ainsi que les propositons nouvelles que les circonstances pourraient rendre nécessaires pour les nominations des Professeurs.

En cours d'année, en cas de maladie ou de congé des Professeurs, il fait au Maire toutes propositions utiles pour suppléer les Professeurs absents. Dans les cas urgents, il désigne d'office le Professeur chargé de la suppléance et en réfère immédiatement au Maire.

Art. 5.

A la suite des concours d'admission, le Directeur répartit les élèves dans les différentes classes de façon à bien équilibrer les classes de même degré. Si un Professeur réclame un élève qu'il aurait préparé, il devra, en faire la déclaration au Directeur un mois avant la date du concours.

Art. 6.

Le Directeur est Président du Comité d'enseignement et de tous les jurys d'examens et de concours (tant pour les élèves que pour les Professeurs).

Art. 7.

Les Professeurs doivent être français ou naturalisés.

A titre exceptionnel, pourront être nommés professeurs, des citoyens de nations alliées qui justifieront d'un séjour ininterrompu de 20 années en Algérie et qui auront rendu de réels services.

Art. 8.

Les Professeurs sont nommés par le Maire, d'après leurs titres et références artistiques, sur la proposition du Directeur après avis de la Commission municipale du Conservatoire

A défaut de titres, il sera procédé à des concours.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

dont les conditions et modalités, arrêtées par le Maire, après entente avec le Directeur et la Commission municipale du Conservatoire, seront portées à la connaissance des intéressés par la voie de la presse, un mois avant la date fixée pour ces concours.

Art. 9.

Les Professeurs sont tenus de faire leurs cours dans l'intérieur de l'établissement ou de ses annexes.

Il est interdit aux Professeurs de faire des cours ou de donner des leçons dans un établissement similaire.

Art. 10.

Les Professeurs sont tenus de prêter leur concours pour les concerts ou solennités organisées par le Conservatoire ; ils sont donc obligés d'assister aux répétitions nécessaires pour la préparation de ces fêtes.

Art. 11.

Les Professeurs ne peuvent, pendant la durée de leçons, recevoir ou amener des personnes étrangères dans leur classe, sans l'autorisation du Directeur.

Art. 12.

Les Professeurs régulièrement nommés, ne peuvent prétendre à leurs émoluments que si le cours pour lequel ils ont été désignés, possède un nombre d'élèves jugé suffisant par le Comité d'enseignement, pour être utilement organisé.

Art. 13.

Les émoluments du Directeur et des Professeurs sont fixés comme suit :

Directeur : 13.600 francs par an ;

Professeurs : 100 francs pour une heure par semaine et par an.

Ces émoluments sont payables par douzièmes à la fin de chaque mois.

Le Directeur s'interdit de faire d'autres cours que les suivants : Solfège (des instrumentistes et des chanteurs) ; Harmonie; Contrepoint; Fugue; Composition; Orchestre ; Histoire de la Musique.

Quand le Directeur sera chargé d'un de ces cours, il recevra les mêmes émoluments qu'un Professeur.

Le Directeur s'interdit de donner des leçons particulières à tout élève du Conservatoire.

Art. 14. —

Le Maire se réserve le droit de procéder aux suppressions d'emplois et aux licenciements qui lui paraîtront nécessaires à la bonne marche du Conservatoire et de ses cours, après une décision d'un Conseil de discipline ainsi composé :

1° Le Maire, Président ;

2° L'Adjoint aux Beaux-Arts ;

3° Les membres de la Commission municipale du Conservatoire ;

4° Les membres du Conseil d'administration et du Comité d'enseignement étrangers au Conservatoire.

Ce Conseil de discipline devra toujours avoir entendu l'intéressé avant de prendre une décision. L'intéressé sera prévenu 8 jours à l'avance et ne pourra pas se dispenser de se présenter, sauf excuse valable (maladie ou impossibilité matérielle). Si l'intéressé ne se présente pas, le Conseil de discipline passera outre, mais fera ressortir le fait dans son rapport au Maire.

La décision du Conseil de discipline ne pourra être prise qu'à la majorité de 9 voix.

Le Maire, avant de prendre une décision définitive, devra toujours entendre l'intéressé.

En cas de décision défavorable, l'intéressé ne pourra prétendre à une indemnité de licenciement supérieure aux émoluments touchés par lui dans les trois mois qui précèdent le licenciement.

Adopté par le Conseil Municipal dans sa séance du 17 juillet 1925.

(Annexe B).

ENGAGEMENT

(A signer par tout élève admis dans une classe de chant ou de déclamation dramatique, avant d'entrer au Conservatoire).

Je soussigné : .....

admis au Conservatoire municipal d'Alger en qualité d'élève pour les classes de .....

m'engage :

1° A me conformer rigoureusement à toutes les clauses et conditions des règlements actuels et de ceux à intervenir ;

2° A ne contracter, pendant mes études au Conservatoire et jusqu'au 1er juillet de l'année où elles prendront fin, aucun engagement avec un théâtre quelconque ou établissement public, sans une autorisation écrite du Maire de la Ville d'Alger, accordée après approbation du Directeur du Conservatoire, le tout à peine de nullité de plein droit des engagements contractés sans cette autorisation ;

3° A ne contracter en cas de radiation par mesure disciplinaire ou infraction aux règlements, aucun engagement avec un théâtre quelconque ou un établissement public, dans un délai d'un an après ma radiation;

4° A ne contracter, en cas de démission, aucun engagement avec un théâtre quelconque ou établissement public, tant que ma démission n'aura pas été acceptée par le Directeur du Conservatoire.

A défaut d'exécution de ma part des obligations contractées ci-dessus, je serai passible d'un dédit de 5.000 francs et je reconnais au Directeur du Conservatoire le droit, si bon lui lui semble, de faire prononcer devant les tribunaux, la nullité des engagements que j'aurais contractés.

Alger, le ..... *192*..

Signature :

(Annexe C)

CONCOURS DE FIN D'ANNÉE

Les membres des jurys pour les concours de fin d'année sont nommés par le Maire sur la proposition du Directeur du Conservatoire et choisis en dehors de l'établissement. Ils peuvent même être étrangers à la Ville. Le Directeur est Président de ces jurys.

Les personnes sollicitées de faire partie de ces jurys doivent se récuser dans les concours où figurent des

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

élèves auxquels elles auraient donné des leçons dans l'année, ne fut-ce qu'une seule leçon, ou des élèves auxquels elles seraient unies par un lien de parenté quelconque.

En conséquence, dans leur réponse au Directeur du Conservatoire, ces personnes sont tenues, soit de décliner l'offre qui leur est faite, si elles ne remplissent pas ces conditions essentielles, soit d'affirmer sur l'honneur qu'elles n'ont donné aucune leçon particulière à ces élèves et qu'elles ne leur sont unies par aucun lien de parenté.

Tout prix, accessit ou mention obtenu en violation de ces dispositions est annulé.

Les récompenses sont les suivantes :

1er Prix ; 2e Prix ; 1er Accessit ; 2e Accessit : Pour les élèves des classes de chant et de déclamation lyrique ou dramatique et pour les élèves des classes supérieures d'instruments, des classes d'harmonie, d'accompagnement au piano, contrepoint, fugue et composition.

Pour les élèves des classes de chant et de déclamation lyrique et dramatique, les hommes et les femmes ne concourent pas entre eux ; les récompenses seront donc distinctes pour les deux sexes.

1re Mention ; 2e Mention ; 3e Mention : Pour les élèves des classes de solfège et pour ceux des classes préparatoires d'instruments.

Les votes ont lieu au bulletin secret.

Des bulletins comprenant la liste complète des élèves admis à se présenter au concours (pour chaque spécialité) sont remis à chacun des membres du jury. Ceux-ci inscrivent, sans se concerter entre eux, en regard de chaque élève, la note par eux attribuée.

Le dépouillement des bulletins est fait par le président assisté par un membre désigné comme secrétaire. La note définitive du Comité résulte du total des notes obtenues par chaque élève, divisé par le nombre des votants. Cette note n'est autre chose que la moyenne des notes obtenues par l'élève.

Les moyennes nécessaires pour obtenir les prix, accessits et mentions sont les suivantes :

1er prix : Moyenne exigée :

2e prix : Moyenne exigée :

1er accessit : Moyenne exigée :

2e accessit : Moyenne exigée :

1re mention : Moyenne exigée :

2e mention : Moyenne exigée :

3e mention : Moyenne exigée :

Tout élève ayant obtenu un prix, un accessit ou une mention recevra un diplôme signé du Maire et du Directeur du Conservatoire.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Annexe E)

TABLEAU

Indiquant..... 1° Les conditions d'âge d'admission (minimum et maximum) et la durée maximum des études.
2° Le nombre de classes, de séances par classe, la durée des séances, le total d'heures par classe et le total d'heures par spécialité.
3° Le nombre maximum d'élèves par classe et le nombre total d'élèves par spécialité.

MATIÈRES	AGES d'admission MINIMUM	AGES d'admission MAXIMUM	Durée maximum des études	CLASSES Nombre	CLASSES Durée des séances	CLASSES Nombre d'heures par classe	CLASSES Nombre d'heures par spécialité	NOMBRE maximum d'élèves par classe	NOMBRE maximum d'élèves par spécialité
Solfège	9	18	3	1	1	2	2	12	24
Ensemble vocal ... (femm.	17	A	A	2	1½	3	6	»	»
Solfège des chanteurs (homm.	18	A	A	1	1½	2	4	»	»
Harmonie	10	25	4	1	2	2	4	12	12
Accomp' au piano	»	»	3	1	2	2	4	12	12
Contrepoint-fugue	23	A	4	1	2	2	4	12	12
Composition	10	28	A	1	2	2	4	12	12
Musique de chambre	»	A	A	1	2	2	4	12	12
Orchestre	»	A	A	1	2	2	4	12	12
Histoire de la musique	»	A	A	1	1	1	1	12	12
Cours de musique arabe	»	A	A	1	2	2	4	12	12
Maîtrise-Basse (mixte)	»	A	A	1	2	2	4	12	12
» Ecrime (hommes)	»	»	3	1	2	2	4	12	12
Total des heures							43		132
Piano (mixte) preparat.	9	15	3	2	1	2	4	12	24
» supérieur	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Harpe (mixte)	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Violon (mixte) préparat.	9	15	3	2	1	2	4	12	24
» supérieur	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Alto (mixte)	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Violoncelle (placards	9	15	3	2	1	2	4	12	24
Violoncelle (mixte	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Contrebasse (supérieur	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Instruments à vent	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Flûte	9	20	3	2	1½	3	6	10	20
Hautbois	9	20	3	2	1½	3	6	10	20
Basson	9	20	3	2	1½	3	6	10	20
Clarinette	9	20	3	2	1½	3	6	10	20
Cuivres (trompette, cornet	9	20	3	2	1	2	4	12	24
Cuivres (cor, trombone	10	23	3	1	1	1	2	12	12
Total des heures							43		132

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTAT-CIVIL

EUROPÉENS

NAISSANCES

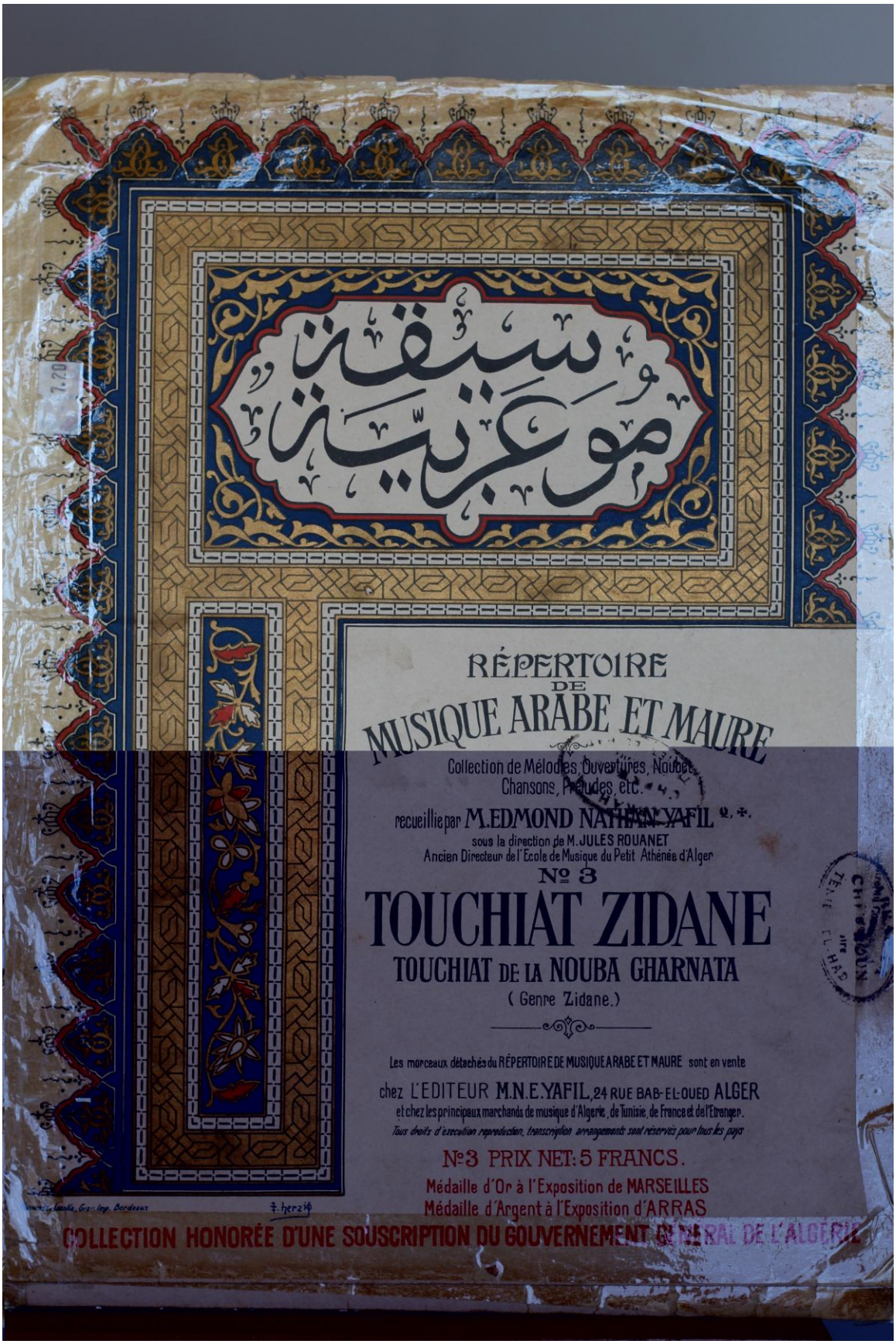
DU 1er AU 15 SEPTEMBRE 1925

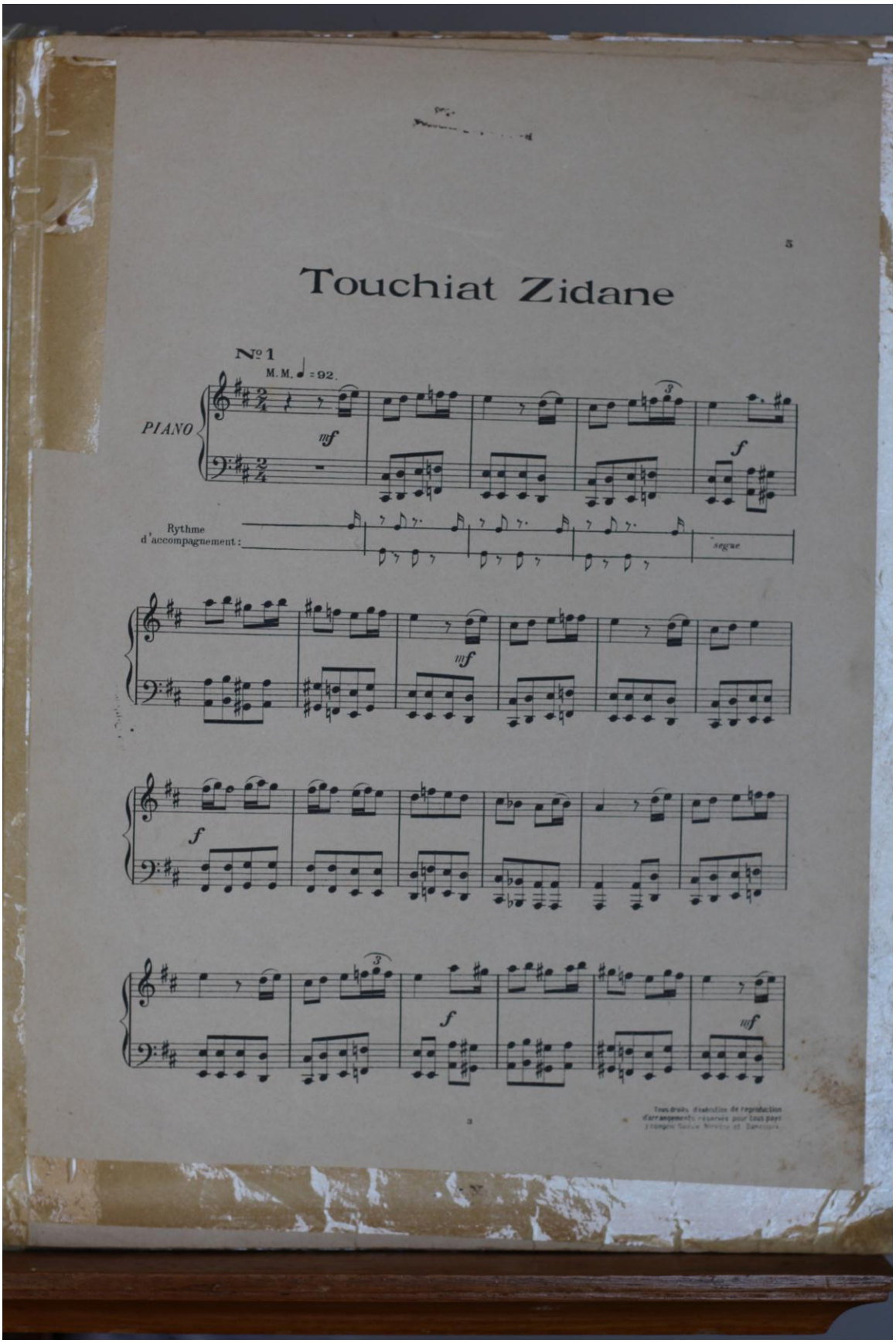
Durand Simone, rue Dupuch, 21.
Pierfederici Lucien, bd Champagne, 21
Gramoud Pierrette, r. B.-el-Oued, 11.
Mari Georges, rue Desaix, 38.
Gimier Françoise, r. Bélisaire, 3.
Jais Julié, rue Pompei, 1.
Goliver Adolphe, av. Maillot, hôp.
Bleine Charlotte, rue Mahon, 2.
Marquès Gilbert, rue de la Galté, maison Cusani, bd Bru.
Llitéras André, rue de la Révolution, 3
Roullet Yolande, av. Bougogne, maison Vière.
Lo Monaco Geneviève, Plage P. L.M. Cabanon 60.
Touzillier Lucien, rue Polignac, maison Born.
Mattei Yvette, rue Lavoisier, 5.
Abcaya Lucienne, r. Em.-Maupas, 22.
Gomès Reine, chemin Laperlier maison Meissonnier.
Jouatte Jeanne, r. D.-d'Urville, 3.
Cherta Odette, rue de Lyon, 5.
Ravaud Jacques, r. Constantine, 42.
Ximénès Damien, r. de la Charte, 16.
Berthin Suzanne, rue Roche, 25A.
Alias Raymond, bd Victor-Hugo, 8 bis
Restivo Paulette, rue des Moulins, 1.
Loubère Henri, Fort de la Casba.
Caravano Raphaëlle, av. Maillot, hôp.
Draux Norbert, av. Maillot, hôp.
Morteo André, rue Portalis, 6.
Mezquida Sylvia, bd Aug.-Comte, 15.
Buttigieg Robert, Jardin d'Essai.
Amar Charles, rue Marengo, 23.
Yamin Robert, rue d'Ammon, 3.
Errard Paulette, r. D.-Rochereau, 31.
Microhyri Angèle, av. Maillot, hôp.
Zoppi Jean, av. Maillot, hôp.
Cosso Cyprienne, rue d'Isly, 33.
Agostini Marcelle, Place Soult-Berg, 2.
Diaz Lucienne, rue Voinot, 6.
Galéa Marcel, rue Dombasles, 6.
Tessier Henri, av. Maillot, hôp.
Hasseldjian Claudine, Colonne Voirol, Hôtel du Bois de Boulogne.
Fuchs Christiane, r. Constantine, 50.
Rosso Jeanne, rue Brueys, 3.
Bordonnaro Angèle, r. de la Charte, 9.
Yvorra Ginette, rue Sadi-Carnot, 175.
Gatto Marie, rue Lemercier, 1.
Aboulker Madeleine, r. B.-el-O., 11.
Schoukroun Nelly, r. de Chartres, Hôtel des Bains.
Gomez François, rue Valée, 62 bis.

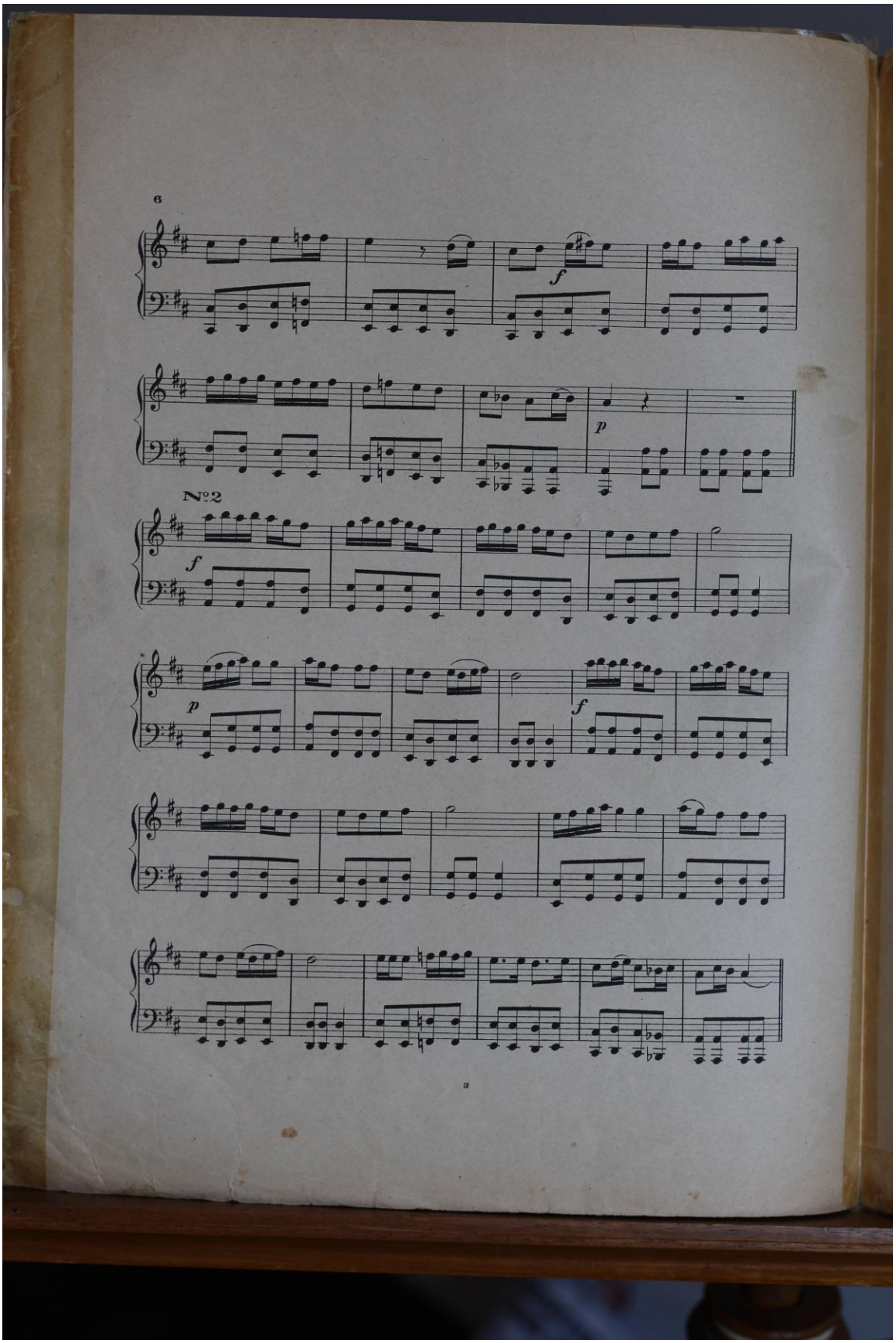
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

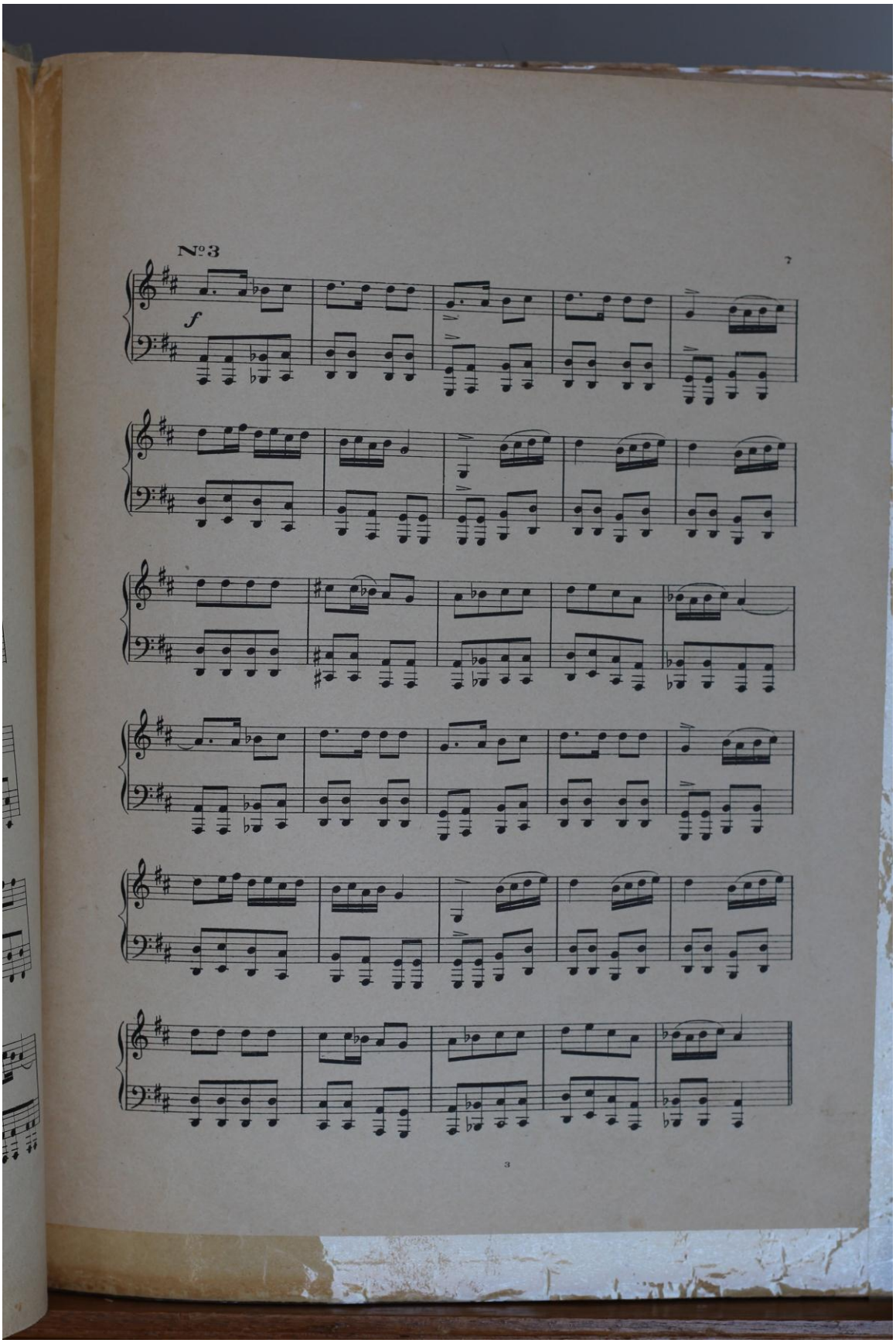
II. La Touchiat Zidane de Rouanet et Yafil

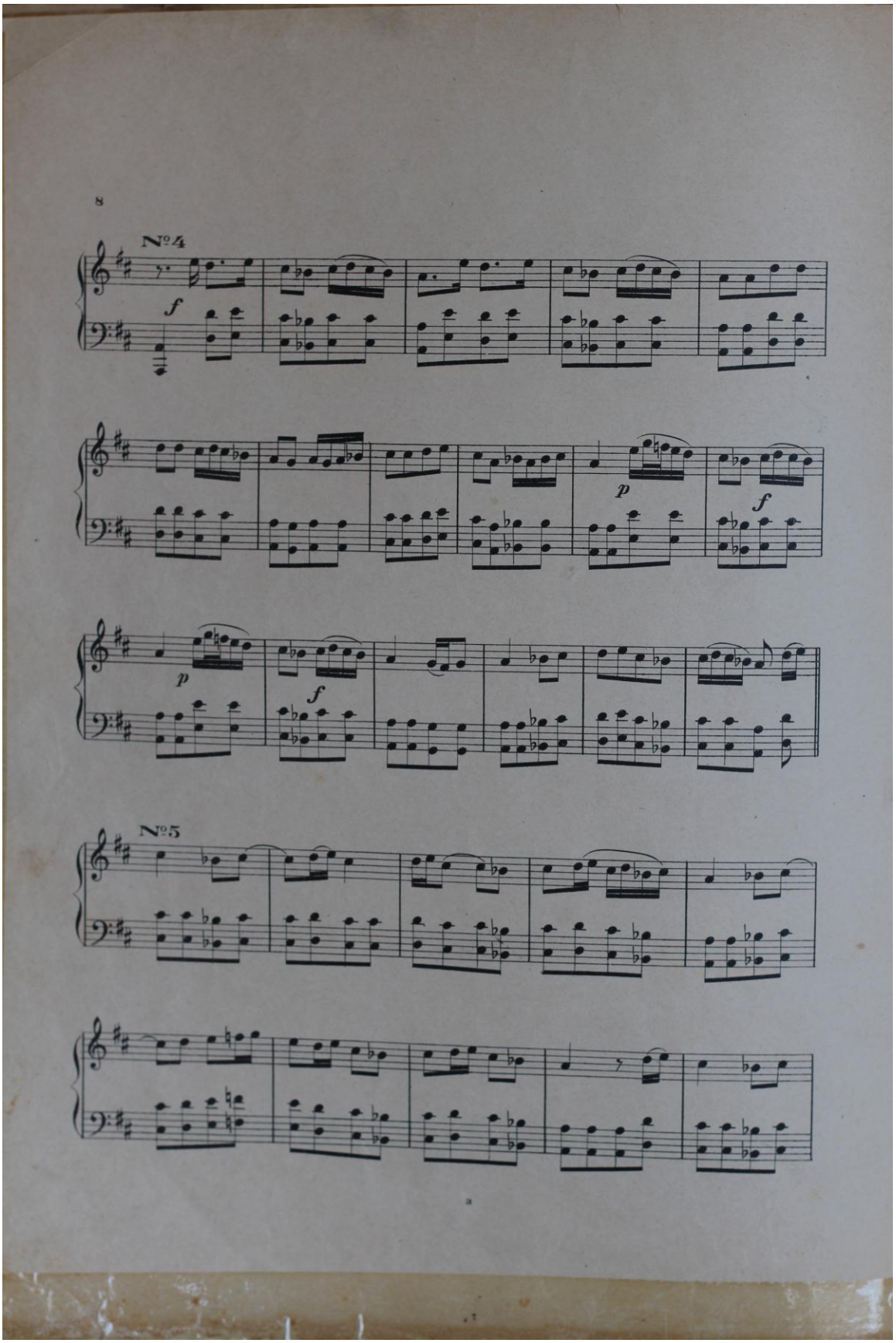
Jules Rouanet, Edmond Nathan Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure. N°3 : Touchiat Zidane*, Alger, Éd. Yafil, 1904[-1925]

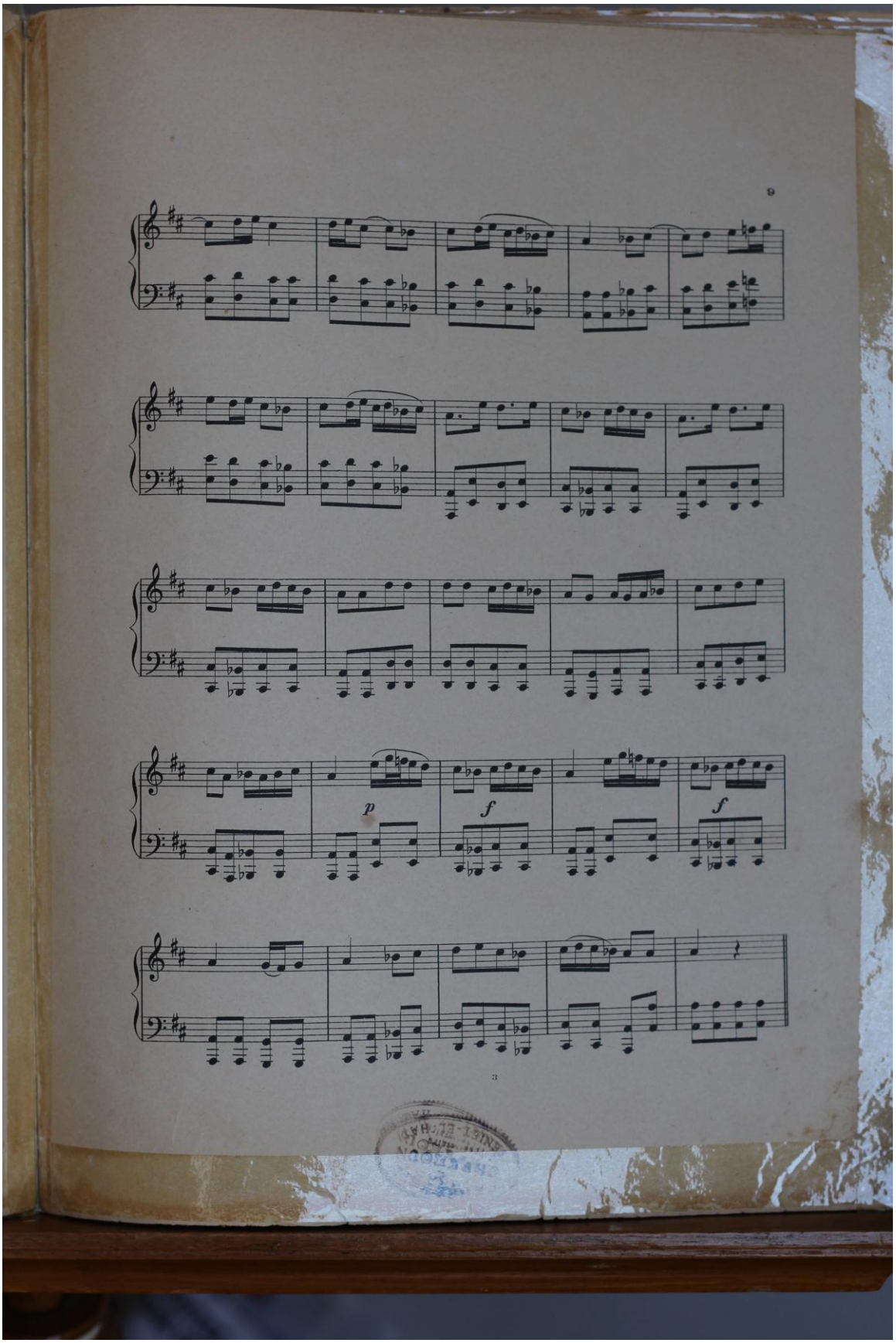

موسيقية عربية
RÉPERTOIRE
DE
MUSIQUE ARABE ET MAURE
Collection de Mélodies, Ouvertures, Noubet
Chansons, Préludes, etc.
recueillie par M. EDMOND NATHAN YAFIL
sous la direction de M. JULES ROUANET
Ancien Directeur de l'Ecole de Musique du Petit Athénée d'Alger
Nº 3
TOUCHIAT ZIDANE
TOUCHIAT DE LA NOUBA GHARNATA
(Genre Zidane.)
Les morceaux détachés du RÉPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE sont en vente
chez L'EDITEUR M.N.E.YAFIL, 24 RUE BAB-EL-OUED ALGER
et chez les principaux marchands de musique d'Algerie, de Tunisie, de France et de l'Etranger.
Tous droits d'execution reproduction, transcription arrangements sont réservés pour tous les pays
Nº3 PRIX NET: 5 FRANCS.
Médaille d'Or à l'Exposition de MARSEILLES
Médaille d'Argent à l'Exposition d'ARRAS
COLLECTION HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION DU GOUVERNEMENT GÉNÉRAL DE L'ALGÉRIE

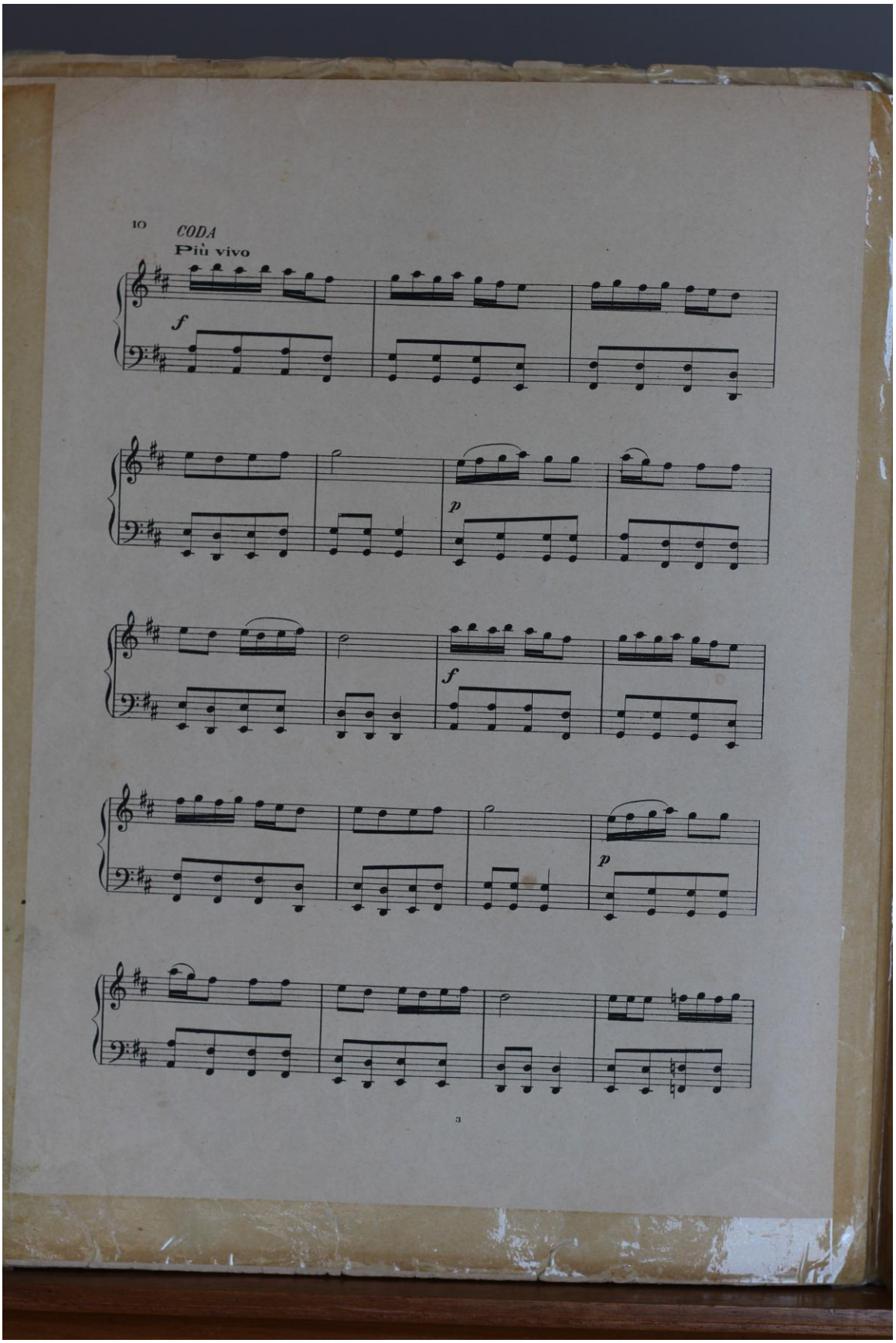

5
Touchiat Zidane
N° 1
M. M. ♩ = 92.
PIANO
mf
f
Rythme d'accompagnement :
segue
mf
f
f
mf


6
f
p
N°2
f
p
f


N° 3
f


8
N°4
f
p
f
p
f
N°5


9
p
f
f


10
CODA
Più vivo
f
p
f
p

RÉPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE

La collection que nous présentons au public se recommande à lui à divers titres.

On connait la merveilleuse floraison des arts musulmans du VIIIe au XIe Siècle et ce qui nous est resté de leur architecture, de la sculpture, de la céramique, de la damasquinerie, de la décoration des manuscrits, nous montre à quelle perfection étaient parvenues ces manifestations d'une civilisation avancée.

Aujourd'hui, après de trop longues années d'indifférence, nous essayons, en Algérie et en Tunisie, de sauver d'un oubli définitif les traditions d'art qui avaient créé tant de chefs d'œuvres. Mais cette sollicitude et cette curiosité n'étaient pas encore allées à la musique. Cependant la musique, au temps des Kalifes aussi bien qu'aux époques modernes, a été très en honneur et a toujours joué un rôle important dans la vie publique et privée des Musulmans. Elle méritait donc qu'on songeât à la sauver, elle aussi, de la disparition, d'autant plus que, n'ayant jamais été écrite, elle ne survivait que par la transmission auditive, par des traditions qui s'altéraient et pouvaient finir par se perdre totalement.

Elle le méritait encore par sa valeur propre, par la richesse de ses modes et par la place qu'on lui doit, dans l'histoire, entre la musique grecque et la musique grégorienne. Et on s'étonne vraiment qu'une pareille œuvre de conservation n'ait pas encore été tentée sérieusement.

C'est cette œuvre que M. E. N. Yafil a essayé de réaliser et à laquelle nous avons été heureux de collaborer. Nous avons voulu : fixer, avant qu'elles se perdent totalement, les mélodies de tout ordre qui constituent le répertoire si riche des musiciens indigènes, sauver de l'oubli ce qui nous est resté d'un art autrefois très florissant ; consigner, en notation moderne et mettre ainsi à la disposition des amateurs, une musique originale à peu près inconnue soumettre aux musicologues des éléments, nouveaux pour eux, de l'histoire musicale des peuples d'Orient et transcrire définitivement pour les Musulmans le recueil des mélodies typiques de leur race et de leur religion qui ont suivi partout le peuple de Mahomet et constituent aujourd'hui les seuls vestiges de sa grandeur artistique.

Les mêmes considérations qui nous ont poussés à nous adonner à cette entreprise nous créaient l'obligation formelle de conserver aux pièces de notre **Répertoire de Musique Arabe et Maure** leur caractère propre, leur physionomie réelle.

Nous n'avons donc recherché ni adaptation de cette musique au sens musical moderne, ni harmonisation, ni orchestration plus ou moins savantes.

La science des sons simultanés n'existe pas chez les Arabes : il en est de même de l'accompagnement qui est constitué, tous les instruments jouant à l'unisson, par le rythme d'accompagnement donné par les divers instruments de percussion.

Il importait pour cela de recueillir la musique arabe telle qu'elle se joue ou se chante, sans chercher autre chose qu'une transcription scrupuleuse, une écriture sincère des mélodies que les musiciens modernes ont reçues de leurs aînés et dont la plupart ont une origine fort lointaine.

Pour accomplir ce travail il a fallu d'abord, par de longues années d'observation, nous habituer à entendre cette musique, arriver à la comprendre en écoutant tous les jours les exécutants les plus réputés parmi ceux qui sont restés fidèles aux formes traditionnelles. Après cette préparation, nous avons noté les mélodies à l'audition répétée, en disséquant, en quelque sorte, l'œuvre entendue, en la dépouillant des artifices et des ornements que chaque exécutant ajoute suivant le degré de sa virtuosité et au milieu desquels il fallait reconnaître la ligne mélodique à conserver.

C'est le fruit de ce travail, pour lequel nous avons mis a contribution les meilleurs artistes indigènes, que nous offrons au public.

Notre programme ne comporte pas seulement quelques morceaux choisis au hasard : il embrasse, dans une traduction fidèle et consciencieuse, tous les genres de musique arabe et maure, depuis les chansons et les touchiat légères jusqu'aux graves mélopées de la grande époque des Kalifes qui portent **le nom de musique andalouse** ou de **Grenade**

Les amateurs qui voudront bien nous suivre dans notre publication posséderont ainsi, avant que le temps ait fait son œuvre, un recueil unique, une sorte de **compendium** d'une musique restée immuable depuis le VIIe siècle et qui ne manquera pas de les intéresser comme elle passionne tous ceux qui arrivent à la connaître.

Jules ROUANET

N° 3

TOUCHIAT ZIDANE

(Genre Zidane)

La touchiat est l'ouverture des **noubet gharnata** ou **noubet andalouses**. Ces noubet, qu'il ne faut pas confondre avec les **noubet des neklabat** (voir N° 1), sont de véritables symphonies construites sur un plan toujours le même pour les différents genres. Elles se composent d'une suite de pièces : 1° un prélude (**mestekber** de **senâa** ou **mestekber** « classique ») ; 2° une ouverture (**touchiat**); 3° une série de mélodies à mesure très large (**messeder**); 4° une suite de mélodies « langoureuses » (**betaïhi**); 5° une suite de mélodies un peu plus légères (**derdj**); 6° une suite de mélodies d'allure vive (**messraf**); 7° un final (**meklass**) de mouvement très rapide. En outre chacune des 3e, 4e, 5e et 6e parties de la nouba est précédée d'un petit prélude généralement emprunté à la touchiat et qui porte le nom de **Kersi**. Quelques genres ont conservé leur nouba tout entière; d'autres ont perdu leur touchiat.

La touchiat que nous donnons sous le N° 3 est l'ouverture de la **nouba gharnata** du genre **zidane**. Elle s'exécute généralement avant minuit qui est l'heure réservée par la tradition et par le sens des poésies chantées à une autre symphonie du genre **medjenba** (avant-garde du jour). Chaque nouba gharnata a ainsi son heure spéciale.

Nous avons donné sous le N° 2 une partie de la touchiat de la **nouba gharnata** du genre **maïa : Bane Cheraff.**

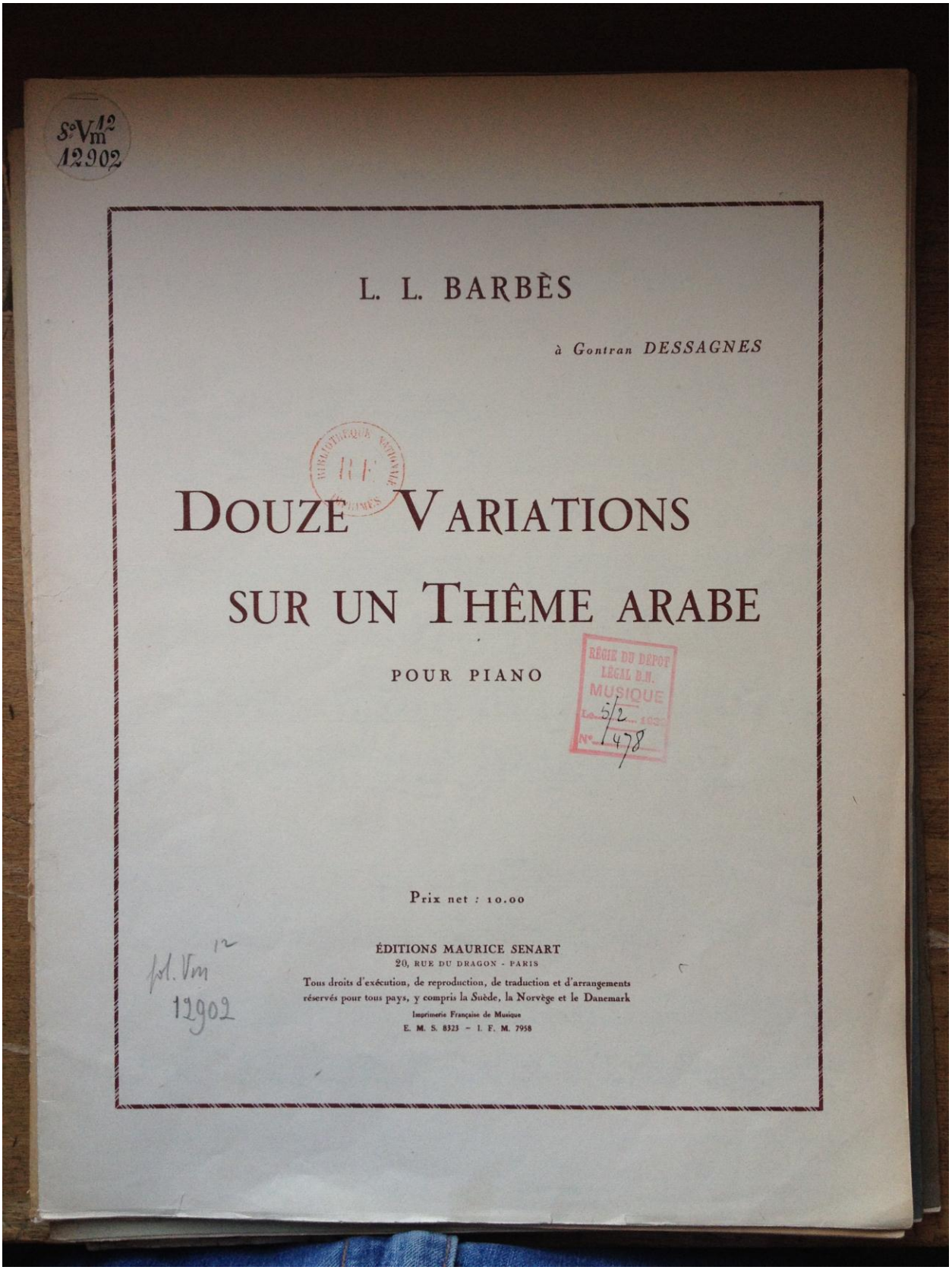
Genre Zidane. — Le genre zidane a pour gamme la, si♭, do♯, ré, mi, fa, sol, la. Le premier tétracorde est la caractéristique spéciale de ce genre qui s'exécute aussi sur les bases mi, sol, ou ré.

Rythme d'accompagnement. — Dans notre notation du rythme d'accompagnement les notes de la ligne inférieure sont celles que frappe la main droite sur la peau (djelda) du tambour (tarr); elles sont accentuées. Les notes de la ligne supérieure, d'intensité moindre, sont celles que frappent les doigts de la main gauche, soit sur les petites cymbales (tchna-tchel) insérées sur le cercle de bois du tambour de basque, soit sur la derbouka. Dans les orchestres complets elles sont données par des crotales de métal (znoudj).

Jules ROCANET.

III. Louis Léo Barbès, Douze Variation sur un thème arabe, 1931

Léo Louis Barbès, *Douze variations su un thème arabe* [musique notée], Paris, Maurice Sénart, 1931



8° Vm 12
12902

L. L. BARBÈS

à Gontran DESSAGNES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF IMPRIMÉS

DOUZE VARIATIONS SUR UN THÊME ARABE

POUR PIANO

RÉGIE DU DÉPOT LÉGAL B.N. MUSIQUE
Le 5/2 193
N° 478

Prix net : 10.00

ÉDITIONS MAURICE SENART
20, RUE DU DRAGON - PARIS

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark

Imprimerie Française de Musique
E. M. S. 8323 – I. F. M. 7958

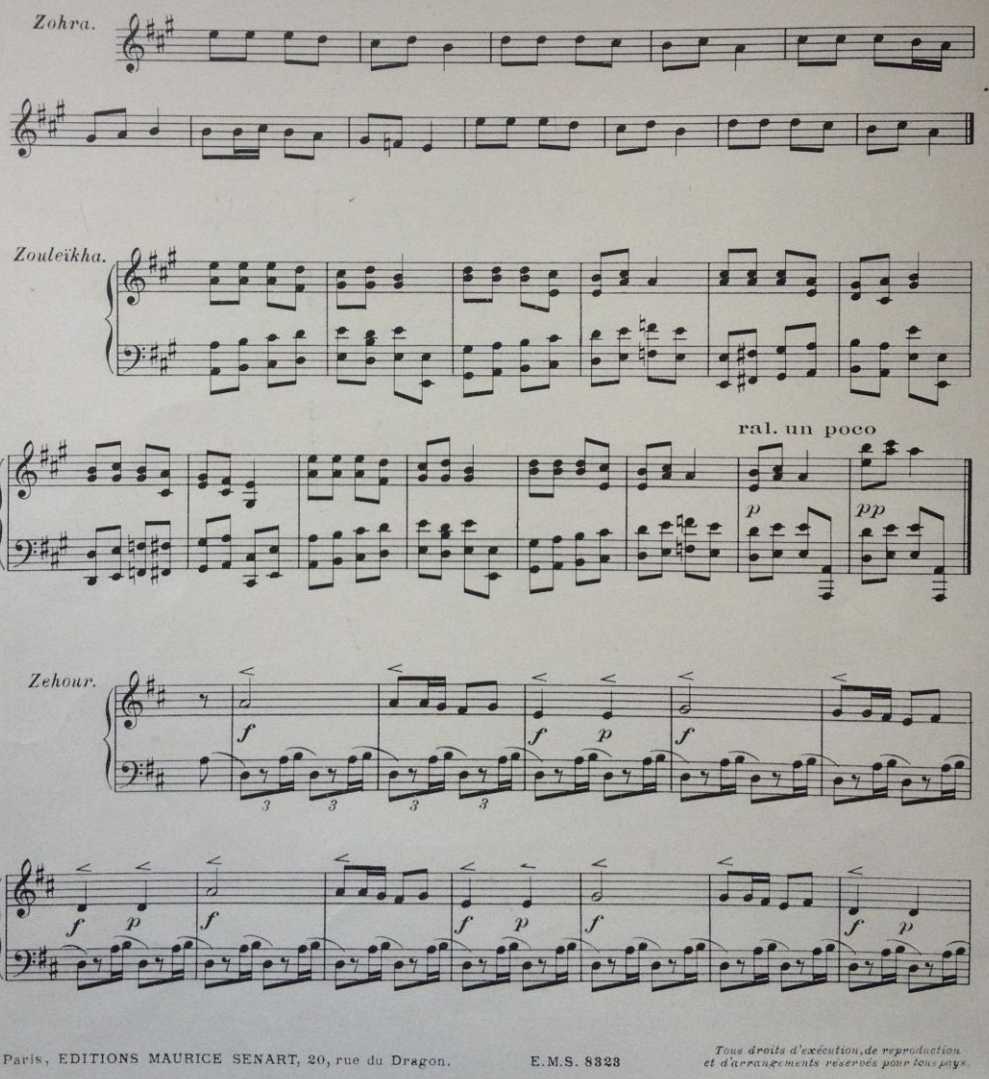
fol. Vm 12
12902

à Gontran DESSAGNES

Douze Variations sur un Thème arabe

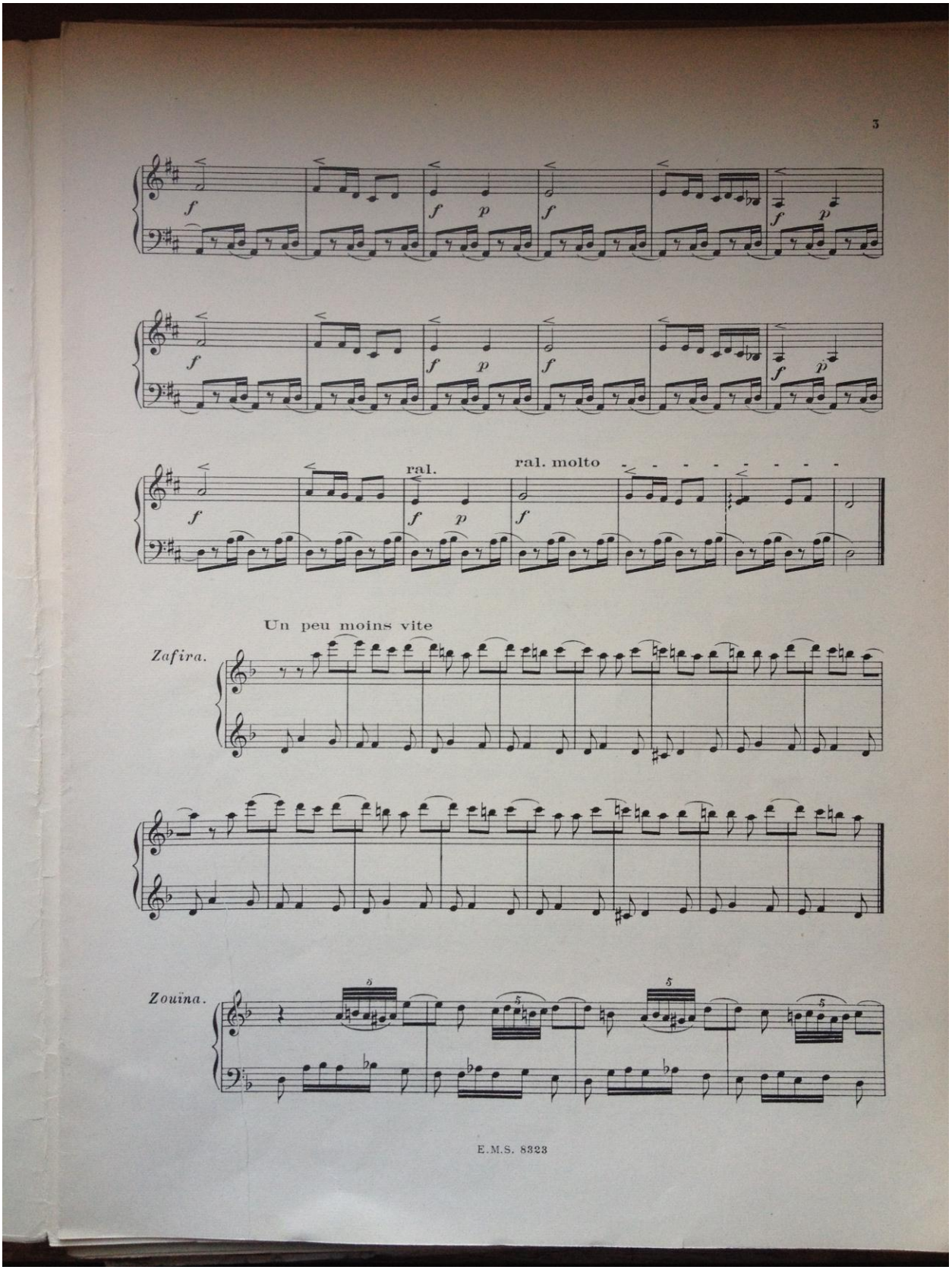
L. L. BARBÈS

Chtahi, chtahi ya loulou ...
Saute, saute petite fille ...

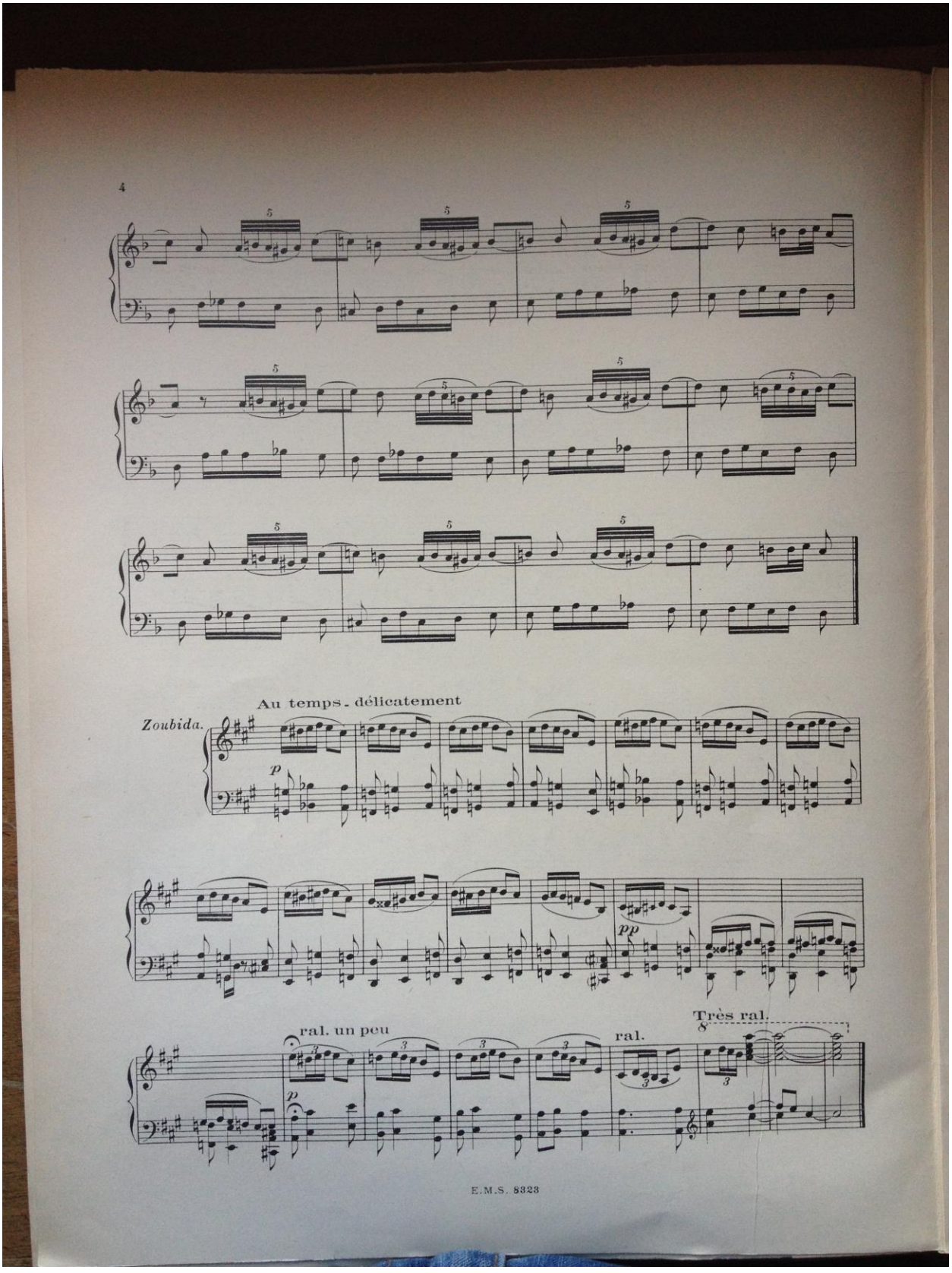


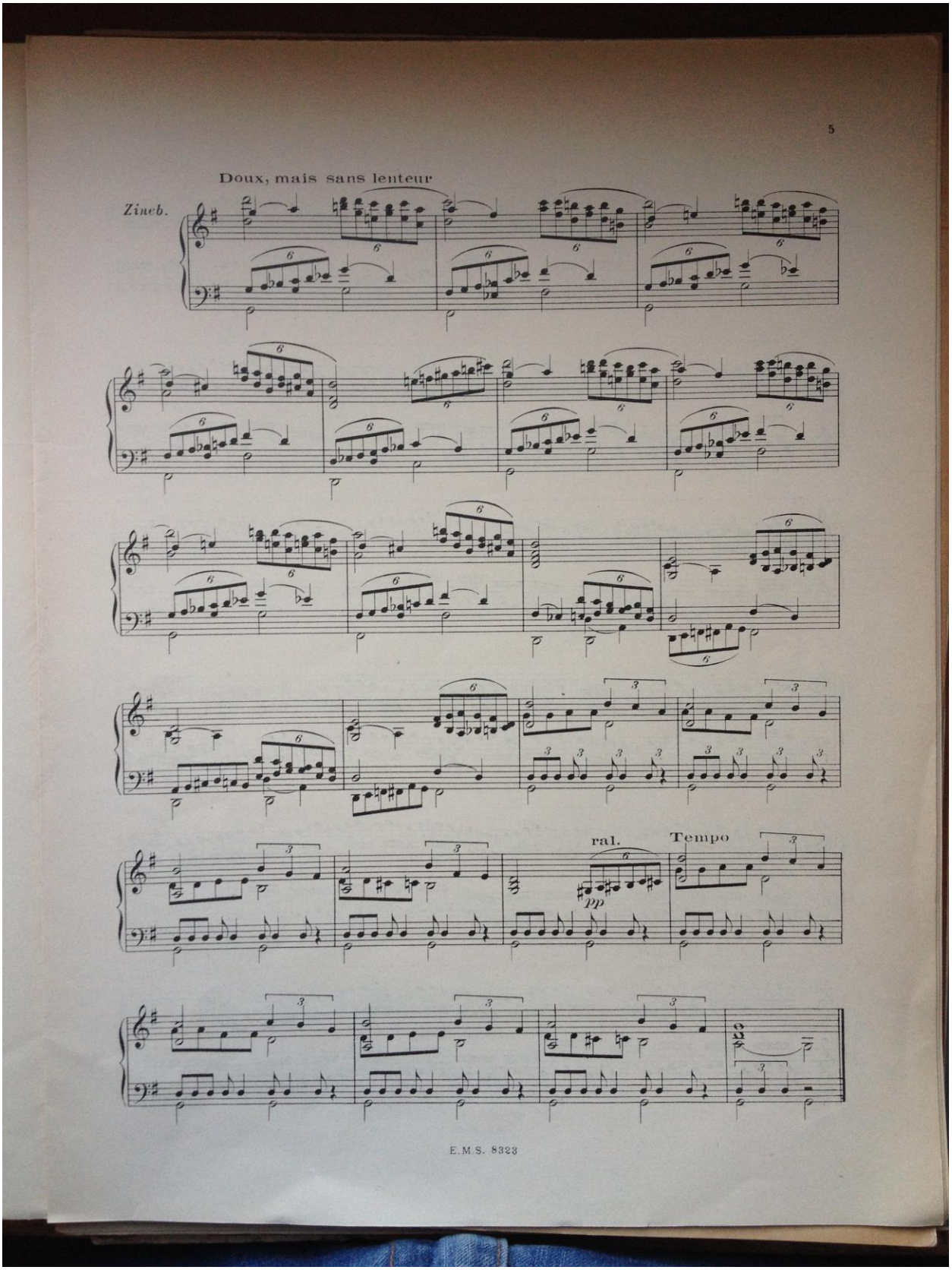
Paris, EDITIONS MAURICE SENART, 20, rue du Dragon. E.M.S. 8323

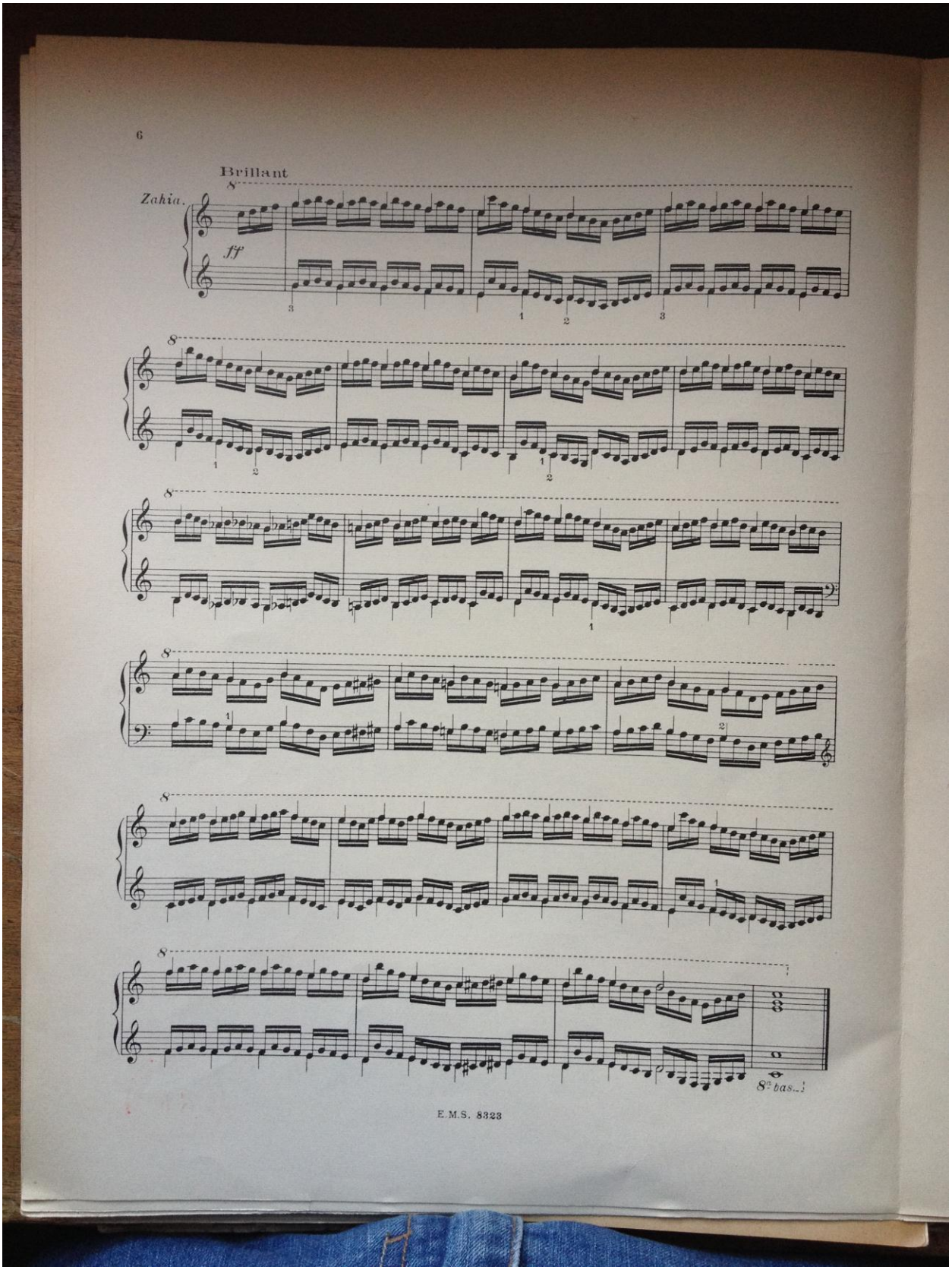
Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

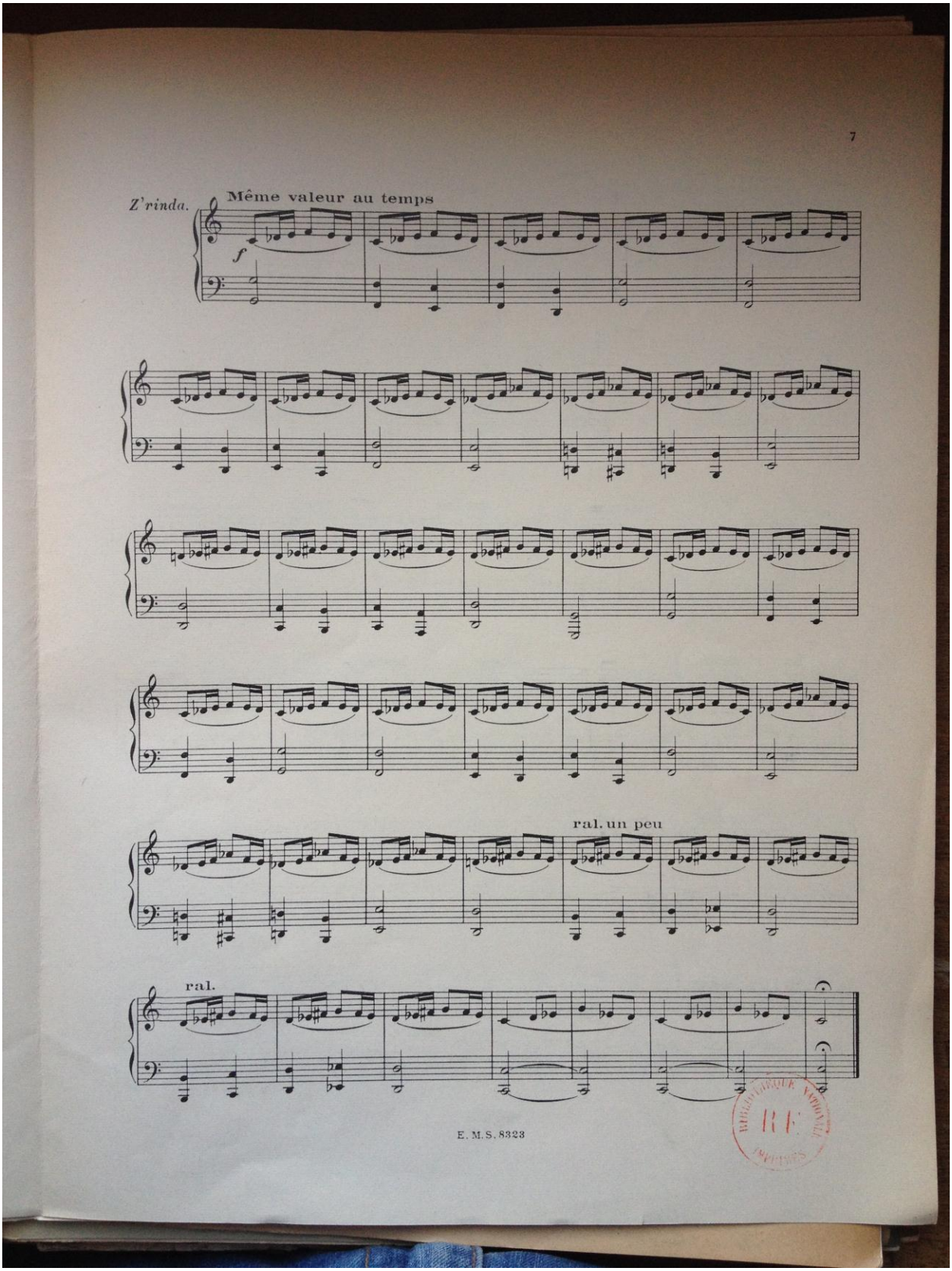


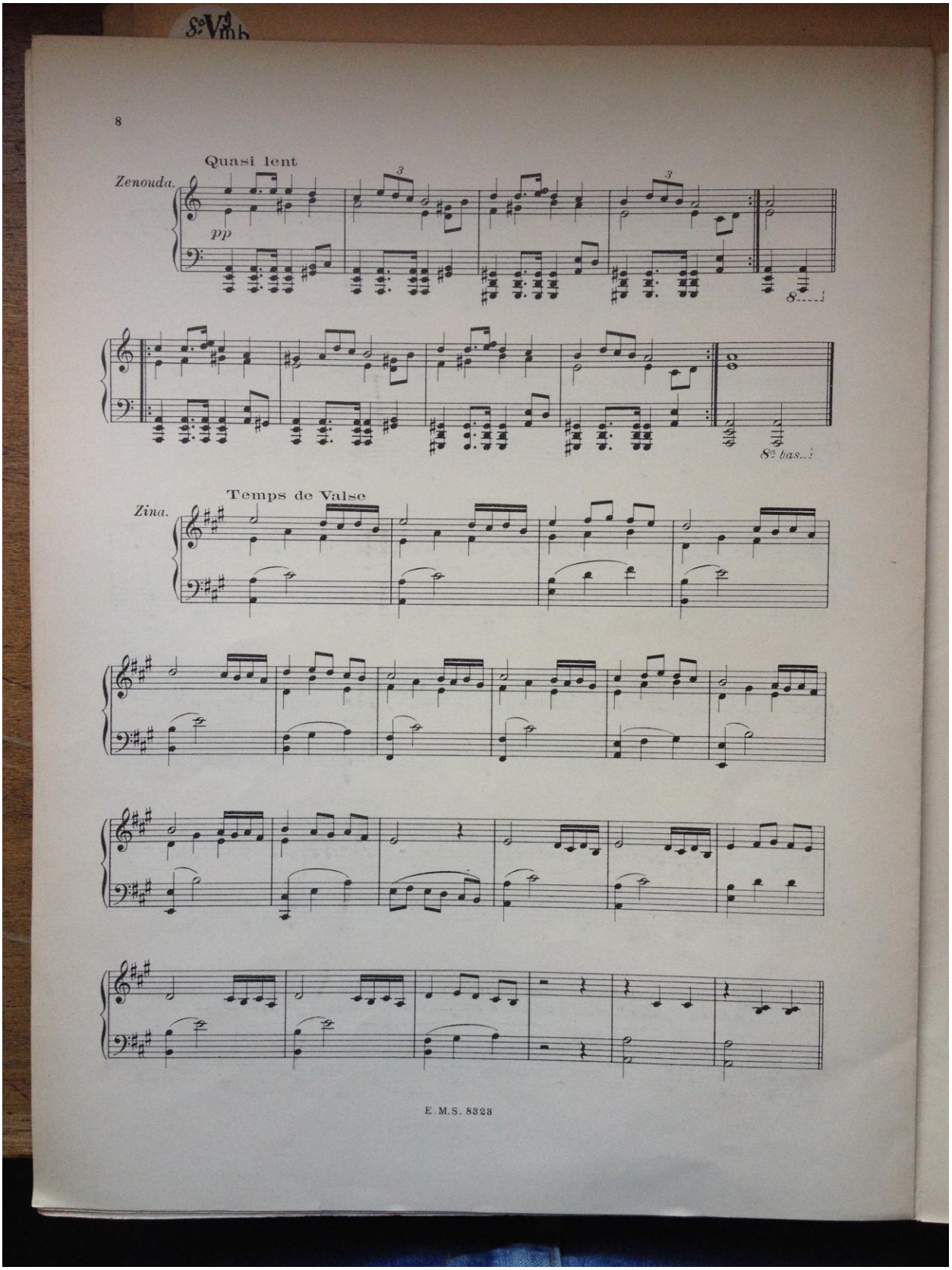
E.M.S. 8323

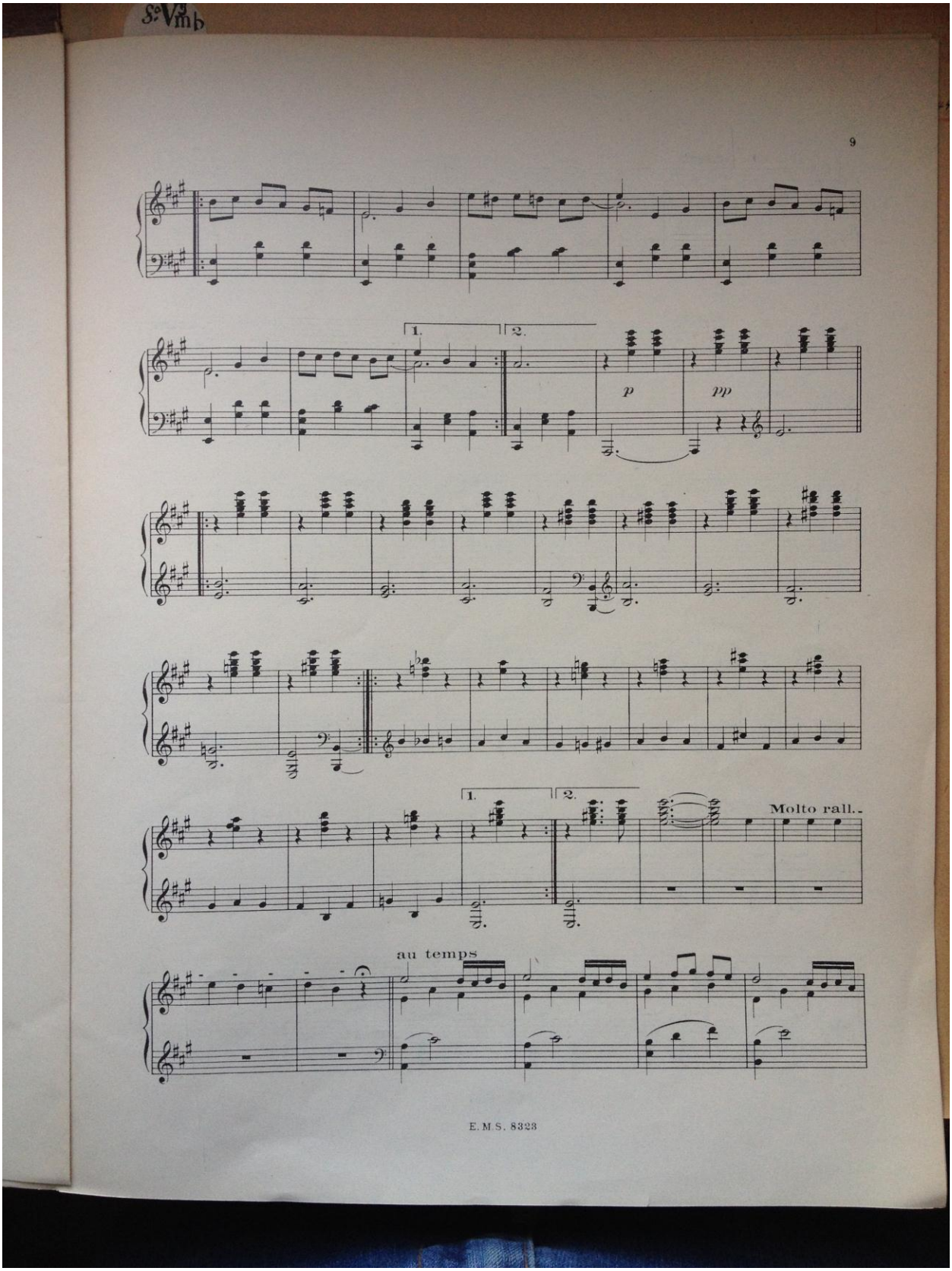

4
Au temps - délicatement
Zoubida.
p
pp
ral. un peu
ral.
Très ral.
E.M.S. 8323

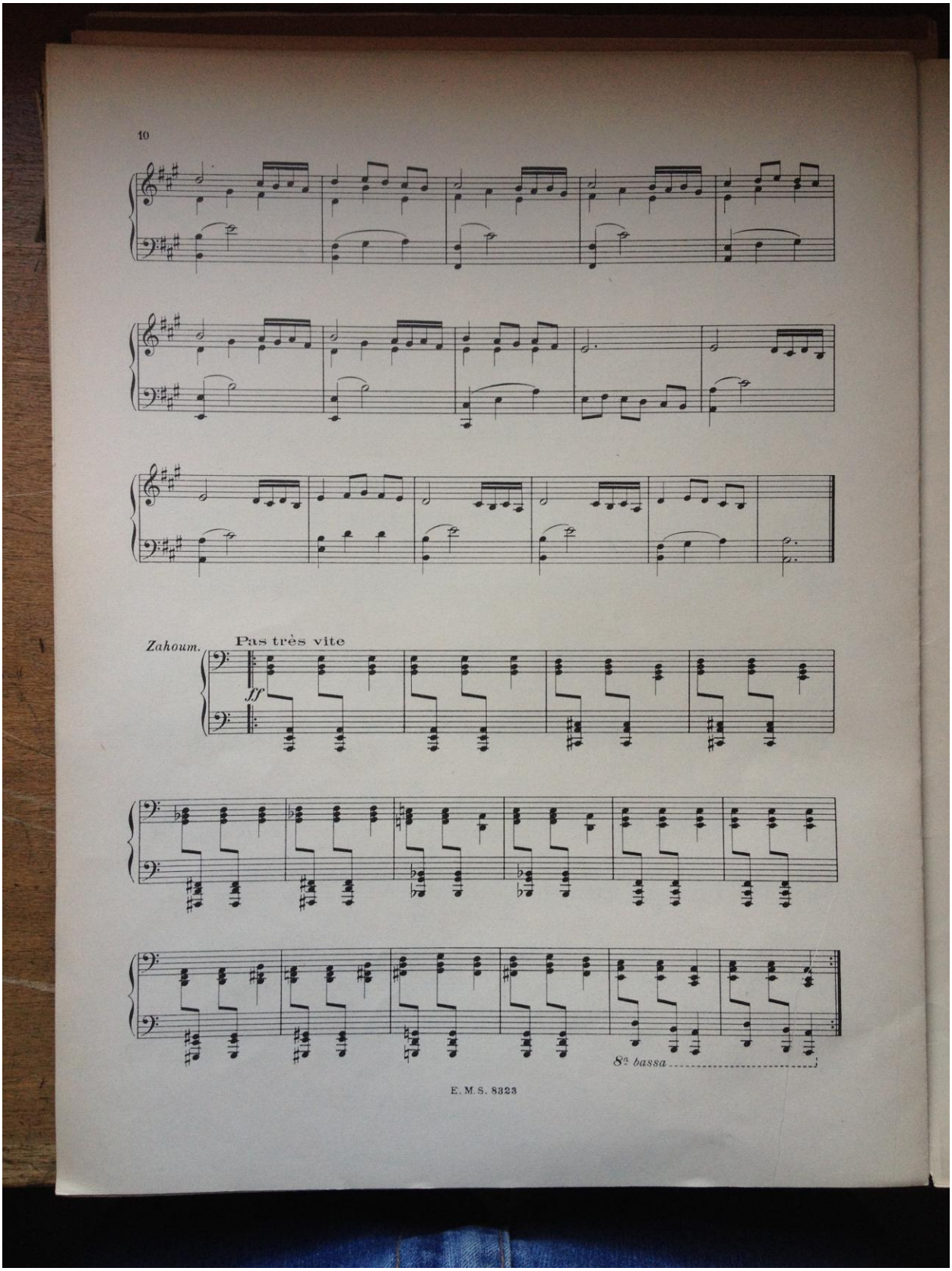

5
Doux, mais sans lenteur
Zineb.
ral.
Tempo
pp
E.M.S. 8323

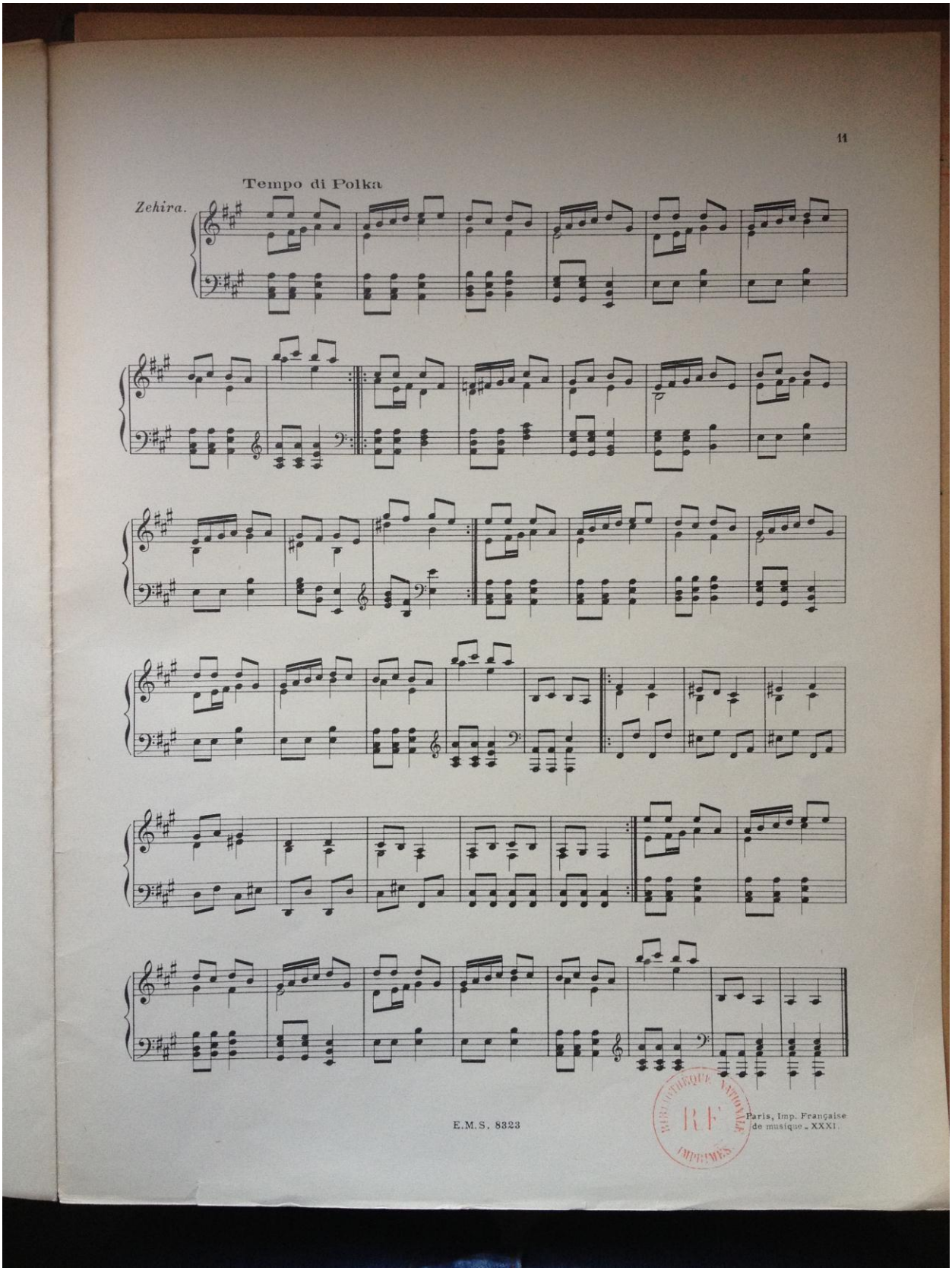

6
Brillant
Zahia.
ff
8
8va bas.
E.M.S. 8323


7
Z'rinda.
Même valeur au temps
f
ral. un peu
ral.
E. M. S. 8323


8
Quasi lent
Zenouda.
pp
8va
8va bas
Temps de Valse
Zina.
E. M. S. 8323


9
1.
2.
p
pp
1.
2.
Molto rall.
au temps
E. M. S. 8323


10
Zahoum.
Pas très vite
ff
8va bassa
E. M. S. 8323



E.M.S. 8323

Paris, Imp. Française de musique - XXXI.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
RF
IMPRIMÉS

IV. Rapport Arzour

« Rapport sur les émissions musulmanes à Radio-P.T.T. Alger », attribué à Arzour et daté d'avril 1940 (le nom suivi de la date est manuscrit sur la première page), p. 11. ANOM [15H/32]

Alger, Avril 1940

RAPPORT SUR LES EMISSIONS MUSULMANES A RADIO-P.T.T. ALGER

Au moment où je suis appelé à collaborer à nouveau aux émissions radiophoniques pour les populations indigènes, je crois de mon devoir de vous exposer très objectivement mon opinion sur le problème de ces émissions, considéré d'un point de vue général et permanent, mais surtout pendant la guerre. La radiophonie constituant, à l'heure actuelle, un des facteurs les plus importants du maintien du moral dans un pays comme l'Algérie où la proportion des illéttrés et l'insuffisance de la presse arabe lui confèrent un rôle de premier plan.

Cet exposé embrassera, outre un bref aperçu sur les conditions de fonctionnement de ces émissions dans le passé, quelques considérations sur les questions complexes que ces émissions soulèvent encore au point de vue des principes directeurs à leur appliquer, enfin des notes sur les améliorations et réformes qu'il y a lieu, à mon avis, d'y introduire d'urgence, afin de donner à cet instrument de propagande son maximum d'efficacité.

LES EMISSIONS MUSULMANES DANS LE PASSE.-

C'est en avril 1935 que l'embryon d'émissions arabes qui existait déjà, depuis plusieurs années, a reçu son premier développement par l'introduction d'une partie parlée, comportant des informations et des causeries. Bien avant cette époque, alors que toute la radiophonie algérienne était pratiquement laissée à l'initiative privée, j'avais déjà signalé à maintes reprises, que Radio P.T.T? Alger m'apparaissait comme devant avoir dans l'avenir une importance considérable, en raison même de sa position géographique, et qu'il convenait d'organiser ses émissions en conséquence.

Depuis, lors, le succès grandissent des émissions arabes autant que la concurrence de stations étrangères diffusant dans la même langue, et dont le nombre allait s'accroître sans cesse à mesure qu'approchait le dénouement sanglant de la guerre, devaient mettre en pleine lumière la nécessité de nouveaux efforts. Ceux-ci furent réalisés à diverses reprises, mais toujours de façon partielle, en raison des difficultés matérielles ou financières. Difficultés matérielles tenant principalement à la nécessité d'associer sur le même émetteur, deux programmes dissemblables : l'un en langue française, l'autre dans les idiomes indigènes ; difficultés financières, puisque l'unique station algérienne, quoique poste d'Etat, doit faire un large appel à la publicité commerciale pour alimenter son budget.

Cependant, malgré ces difficultés et d'autres encore, parmi lesquelles l'emploi d'un personnel longtemps réduit à sa plus simple expression ; l'insuffisance des crédits ; l'exiguité et l'insalubrité des locaux, enfin l'absence de mobilier approprié - les émissions musulmanes purent se maintenir à un rang toujours honorable dans "la guerre des ondes". Sur l'efficacité de leur action, notamment au cours des évènements d'Espagne, de la tension franco-italienne et jusqu'au début du conflit actuel, les témoignages de satisfaction et de sympathie ne leur ont pas manqué. Il convient de citer en particulier, ceux émanant du Ministre de France à Tanger, et de hautes personnalités du monde musulman, entr'autres le cheikh ABDELHAIEL-KETTANI, l'érudit et bibliophile marocain bien connu - le Fqih EL HAJOUI, ancien vizir de l'intruction publique au Maroc, membre de l'Académie arabe de Damas - SI KADDOUR BEN GHABRIT, etc.....

....

J'ajoute que les dirigeants ou fonctionnaires des stations voisines, Rabat et Tunis, eurent plus d'une fois recours aux conseils du personnel de Radio-Alger - et que nos adversaires eux-mêmes copièrent souvent et copient encore, certaines de ses initiatives, notamment à Radio-Bari et Radio-Berlin.

CONSIDERATIONS GENERALES.-

Est-ce à dire que tout ait été parfait? Certes non. Et cette réponse négative, valable pour le passé, l'est encore davantage pour le présent.- Connaissant le mécanisme des émissions musulmanes pour avoir vécu, huit années durant, sa naissance et sa vie quotidienne, je n'hésite pas à déclarer au contraire,qu'une oeuvre importante reste encore à accomplir pour obtenir le maximum désirable de résultats.

, La question ne se pose pas, dans ce bref exposé de s'attarder à des discussions rétrospectives qui n'auraient pas d'intérêt pratique pour l'avenir. Mais il m'apparait, de ce dernier point de vue lui-même, que les enseignements de l'expérience ne doivent pas être perdus ; qu'il importe aussi de mettre en lumière certaines erreurs de méthode, comme de situer sur leur véritable plan des critiques que l'on continue d'adresser aux émissions musulmanes, alors qu'elles dépassent le cadre de l'exécution de ces émissions et posent en réalité un problème de haute administration, à tout le moins celui des directives générales sur lesquelles doivent se modeler ces émissions.

POUR UN STATUT ORGANIQUE DES EMISSIONS MUSULMANES.-

Si la question se trouve aujourd'hui, tranchée, par suite du rattachement de ces émissions au Centre d'Information et d'Etudes, faisant partie des services du Cabinet, il demeure à craindre que, la guerre venant à cesser, l'on retombre dans les errements anciens qui laisseraient ce service sans liaison directe avec les organismes administratifs chargés d'élaborer et de conduire la politique indigène considérée à la fois du point de vue interne et algérien, du point de vue matériel et impérial, enfin du point de vue international, c'est-à-dire principalement du monde musulman.

Ce fait mérite considération, à mon avis, parce que son importance apparait comme indépendante des circonstances exceptionnelles de la guerre et qu'il intéresse les principes mêmes de cette politique indigène dont les émissions musulmanes ne peuvent pas ne pas épouser nécessairement les aspects dans leur action quotidienne.

A propos de quelques critiques.-

Ces quelques considérations amènent à évoquer, comme illustration, certaines critiques adressées dans le passé et renouvelées encore actuellement, à ces émissions :

Il s'est trouvé, en effet, des censeurs pour faire état, sans y mettre au reste, beaucoup d'esprit de suite - de modalités d'emploi des diverses formes de la langue arabe : idiome littéraire ou dialectes régionaux.- Alors qu'au début de ces émissions l'emploi modéré de la langue littéraire associée avec les dialectes arabes et berbères n'avait pas soulevé d'opposition, aujourd'hui, l'on voudrait critiquer l'emploi de la langue littéraire, sans tenir compte ni des nécessités de la guerre ni de

.....

de l'exemple même de nos ennemis lesquels, après avoir longt
temps accusé la France de vouloir franciser (sous-entendu chris
tianiser) les musulmans en leur imposant sa langue et sa cul-
ture, en sont arrivés à employer depuis peu de temps, le fran-
çais dans le cadre de leurs émissions arabes.

Il convient d'ajouter que l'on paraît vouloir déplacer la question en mettant en avant son aspect intellectuel plutôt que formaliste. L'on voudrait reprocher à Radio-Alger de s'occuper notamment de réfuter les allégations mensongères de la propagande ennemie concernant l'ensemble des possessions françaises et le Proche-Orient, au lieu de se cantonner dans un rôle purement local. L'argument ne tient pas compte de ce que le problème de la guerre forme un tout, les populations constituant l'auditoire des émissions algériennes ne vivant pas, par ailleurs en vase clos, mais se trouvant généralement au courant des tentatives de la propagande des dictatures pour discréditer les Alliés devant le monde musulman.

En réalité, le problème est ailleurs : si l'on veut en effet se tenir sur le plan uniquement algérien, il s'agit moins de cela, que de savoir selon quels principes, de l'assimilation progressive ou de "l'évolution des indigènes dans le cadre de leurs propres institutions", d'après une expression autrefois à la mode, l'on doit parler à ces populations. Poser ainsi la question sous son vrai jour, c'est la résoudre, car les réalités quotidiennes forgées par plus d'un siècle de civilisation française l'ont déjà heureusement résolue. Mais il n'appartient pas aux agents d'exécution de Radio-Alger de se prononcer et de conduire les émissions selon leur seul jugement ; la décision initiale appartient à M. le Gouverneur Général et à ceux de ses collaborateurs de haut rang chargés de conduire la politique indigène selon ses vues.- L'essentiel pour les fonctionnaires des émissions musulmanes, c'est d'avoir des directives aussi précises que possible et fréquemment renouvelées, afin d'orienter leur action. Sur la nécessité de cette orientation, il faut se référer encore à la position où la propagande ennemie place la radio française par rapport aux populations du Nord de l'Afrique. Cette propagande qui n'a pas à se préoccuper des responsabilités d'une tutelle sur des populations musulmanes, attaque et fait de la surenchère en cherchant à réveiller le fanatisme des indigènes et leur xénophobie, en dénonçant les prétendus méfaits du "colonialisme" franbritannique.- Pour se défendre contre ces attaques, les moyens ne manquent pas : mise en relief des bienfaits de la France et de la solidarité des intérêts créés par le régime français - appel aux sentiments de loyalisme que développe la culture, au sens de l'honneur et de la fidélité ainsi qu'aux traditions guerrières. Mais toutes ces notions et tous ces moyens ne composent pas un "dynamisme psychologique" suffisamment fort pour entraîner l'adhésion des foules et créer l'enthousiasme, car elles participent du passé et n'apportent pas un aliment suffisant aux préoccupations de l'avenir, aux espérances et aux échos qu'éveillent les mots de justice, de liberté jetés aux quatre-vents du pays par toutes les stations. Pour donner plus de force persuasive à leur action, quelle a été donc "l'idée force" choisie par chacune des stations voisines? Rabat s'applique à glorifier le Sultan, à magnifier son rôle, et en faire un Calife, tandis que Tunis fait l'apologie de la Démocratie et du libéralisme de la France, dans le sens des tendances constitutionnalistes et parlementaires du Destour. En Algérie

....

le sens de "moindre résistance psychologique" de l'opinion indigène paraît être celui du "droit commun", de "l'assimilation" - le pôle d'attraction opposé étant représenté par les conceptions irréductiblement nationalistes, panislamistes et panarabistes du cheikh BENBADIS.

Ce problème une fois résolu avec doigté et circonspection, l'on aura supprimé la cause de bien des mécontentements et la collaboration des services administratifs intéressés d'une façon ou d'une autre, à la politique indigène, à l'étude de l'état d'esprit et de l'évolution des populations ne pourra être que désirable et bienfaisante pour les émissions musulmanes, car elle permettra de garder un contact étroit avec l'opinion et d'agir sur elle avec le maximum d'efficacité. De même, le choix des collaborateurs qu'ils soient permanents ou occasionnels, se trouvera également facilité, parce que l'on disposera d'un critère efficace pour apprécier à leur juste valeur, les critiques faites à ce personnel, et les intentions cachées qui les inspirent le plus souvent.

Ainsi pourront être évitées des erreurs telles que le recrutement d'agents : conférenciers ou autres, dont l'esprit se trouve orienté à l'opposé des nécessités de l'heure comme des tendances générales de la haute Administration; telles encore que le fait de tenir le service des émissions musulmanes sous la tutelle et le contrôle financiers d'organismes non qualifiés pour apprécier en toute connaissance de cause, l'utilité et l'opportunité de certaines initiatives et des dépenses qui en découlent.- Sans vouloir revenir longuement sur des faits du passé, et en me défendant absolument de donner à cet exposé le moindre tour personnel, je n'hésite pas à rappeler qu'au début de la guerre, et par suite d'un concours de circonstances tout à fait indépendant de la volonté des fonctionnaires d'exécution, les émissions arabes ne disposaient, par exemple, que d'une discothèque de 400 disques environ dont un tiers au moins, rendu inutilisable par la chaleur humide des locaux, durant l'été.- Erreurs enfin, telles que durant l'année 1939, le service des émissions a fonctionné sans qu'il ait été possible de connaître le montant des crédits mis à sa disposition dans les diverses rubriques du budget.

POUR UNE REORGANISATION DES EMISSIONS MUSULMANES.-

Quelles sont les améliorations qu'il convient d'apporter aux émissions musulmanes? S'il n'est pas nécessaire de s'attarder au problème de la construction accélérée d'un émetteur puissant qui libérerait pour les émissions d'émetteur actuel, et sur lequel il serait possible de diffuser à certaines heures de la journée, c'est encore une réorganisation poussée qu'il faut envisager.

Cette réorganisation doit porter sur les rubriques suivantes : gestion financière - personnel des speakers et conférenciers - constitution d'un fichier de documentation - émissions enfantines - concerts mixtes - émissions théâtrales - émissions lyriques - émissions régionales bédouines et berbères - théâtre - échanges avec les stations voisines et création d'une région radiophonique.

GESTION FINANCIERE :

Les considérations qui précèdent me paraissent suffisantes pour justifier l'autonomie budgétaire des émissions musulmanes. Il est logique, en effet, que ce soit l'autorité chargée de donner des directives à ces émissions qui se prononce dans le cadre d'un budget suffisamment doté, sur les dépenses. Quelques exemples pour démontrer la nécessité de cette coordination : actuellement les émissions dites régionales, en particulier

....

celles qui sont faites à l'intention des populations kabyles et chaouia formant une minorité importante des populations de l'Algérien, se trouvent déficientes. Ceci pour les raisons suivantes : il existe peu de disques ou presque pas, enregistrés dans ces idiomes berbères parce que leur marché n'est pas assez vaste pour justifier l'intérêt soutenu des maisons d'enregistrement. Or, si l'on veut, d'une part, freiner le mouvement d'arabisation de ces populations, d'autre part, leur offrir un élément puissant d'attrait qui les porte à écouter Radio-Alger il est nécessaire de remettre en honneur leurs chants folkloriques soit en faisant venir à la station leurs meilleurs chanteurs et musiciens, soit en procédant à des enregistrements sur place; toutes opérations relativement coûteuses et dont l'intérêt n'apparaît qu'à des esprits avertis et pour mieux dire spécialisés dans les problèmes indigènes. La même remarque demeure valable en ce qui concerne les disques bédouins, pour d'autres raisons, dont la principale vient de ce que les disques du commerce sont en général trop grossiers et ne conviennent pas au public familial de la Radio.

De même, en ce qui concerne le personnel stable des émissions, seuls des spécialistes de l'Administration peuvent se rendre compte que les conditions de travail de ce personnel diffèrent par rapport aux émissions françaises ; qu'il s'agit d'adapter constamment, au goût et à la mentalité de populations à des stades d'évolution différents, les données utilisées dans les émissions françaises, et bien souvent de faire oeuvre entièrement originale. Ce travail demande donc un personnel plus nombreux, doué d'aptitudes particulières à saisir les nuances de la mentalité indigène et possédant une double culture toutes choses qui justifient notamment des émoluments plus élevés que ceux accordés actuellement, et militent en faveur de la création d'un statut de ce personnel.

Il va de soi qu'il ne saurait être question pour cela, de s'affranchir des règles habituelles de la comptabilité ni de vouloir disposer de crédits illimités. Mais, dans le cadre d'un budget fixé à l'avance, de laisser l'initiative des dépenses à l'appréciation du service directeur des émissions.

LE PERSONNEL DES SPEAKERS ET CONFERENCIERS.-

Une des critiques justifiées adressées à Radio-Alger tient à la déficience des speakers et conférenciers.

Il y a lieu de tenir compte, à cet égard, de ce que le public sans-filiste est devenu de plus en plus exigeant en ce qui concerne les speakers, parce que son goût s'est affiné à l'usage et qu'il a dans le personnel des autres stations, des termes de comparaison qui ne sont pas toujours à l'avantage de Radio-Alger.- Il est certain que les critiques en question ne cesseront qu'à partir du jour où il sera possible de faire entendre un speaker et des conférenciers possédant, avec une voix "radiogénique", une diction claire et élégante qui, sans imiter platement l'accent oriental, s'en rapproche sensiblement. Ces conditions ne peuvent se trouver réunies généralement que chez de jeunes éléments capables par leur double culture, française et arabe, de dominer leur travail et de s'adapter à ces nécessités particulières, en dépouillant quelques uns des

.....

caractères de la formation algérienne qui sont souvent synonymes de style ampoulé et de lourdeur.

En ce qui concerne spécialement le speaker, il doit constamment faire oeuvre intelligente et être à même de traduire rapidement, avec aisance et simplicité, en se mettant à la portée de l'auditoire tant pour la forme et l'emploi de vocables dérivés de l'arabe pur mais déjà connus et utilisés dans le pays, que pour le fond, en prenant garde notamment d'interpréter à la lettre des textes parfois rédigés sans se préoccuper spécialement de l'esprit particulier des populations.

Pour justifier leur collaboration permanente, les conférenciers doivent réunir les mêmes conditions, autant que possible, et encore posséder une formation intellectuelle qui les rende aptes au rôle d'éducateurs et d'arbitres. En effet, les circonstances et l'intérêt de la cause française peuvent faire qu'à un moment donné, l'Administration ait besoin de faire entendre au public une parole objective qui se situe au-dessus des préjugés, des emballements de la foule et des intérêts des partis et clans politiques ou religieux. Il peut se faire aussi - et le moment présent illustre suffisamment cette nécessité - que les Pouvoirs Publics veuillent faire l'union des populations autour d'une idée, d'une cause, sans vouloir pour cela, consentir à des concessions morales qui iraient à l'encontre des intérêts permanents de la cause française et de l'intérêt bien compris de ces populations elles-mêmes. Pour remplir cette mission, les conférenciers attitrés de la station doivent donc avoir un esprit nettement français et dépasser le stade du simple loyalisme qui laisse intacte, parfois, une mentalité foncièrement attachée à des traditions périmées.

Un exemple de ce que peut être le rôle des conférenciers : depuis des années, l'opinion indigène se trouve divisée en deux camps par moment violemment opposés, à propos du problème de l'Islah ou de la réforme de l'esprit islamique, dont l'initiateur principal a été le cheikh Mohammed ABDOU. les uns prônent ses idées bien souvent d'enthousiasme, les autres les considèrent comme une manière d'hérésie sans les avoir étudiées davantage. Or, il apparaît à la lecture de ses oeuvres, que ABDOU a commencé par être un disciple fervent des confréries soufistes qu'il leur a continué son attachement, même une fois devenu le porte-drapeau de l'Islah ; qu'il est donc mal compris pour ne pas dire ignoré dans sa physionomie réelle, aussi bien dans un clan que dans l'autre ; il apparaît également et en considérant sa doctrine du point de vue français, qu'il demeure possible d'en extraire aujourd'hui des conceptions vraiment hardies et neuves, susceptibles de fortifier le loyalisme des populations musulmanes dans les circonstances présentes en ralliant franchement et définitivement à la France toute l'élite indigène formée dans ses écoles ; élite qui est généralement très près de l'esprit français, sincèrement éprise de libéralisme et de progrès, mais à laquelle manque l'appui moral d'une doctrine qui la justifie à ses propres yeux et lui donne le courage d'aller de l'avant, sans se préoccuper des critiques des traditionalistes qu'ils s'appellent marabouts ou réformistes partisans du seul retour à la pureté primitive du dogme islamique, genre BENBADIS.

Et de tels exemples peuvent être multipliés, en ce qui concerne la femme musulmane, la jeunesse, etc.....

.....

Enfin, à côté des émissions en arabe littéraire ou dialectal, une mention doit être faite encore des émissions dans les idiomes berbères, qu'il importe de faire revivre, parce que ces idiomes peuvent servir comme il a été dit plus haut, de barrage à une arabisation totale des populations kabyles et chaouia par le moyen de la musique et de la parole; arabisation qui pourrait gêner ou retarder leur élan vers la francisation, et servirait de véhicules aux doctrines panislemites voire - les faits le démontrent - panarabistes!

Conférenciers occasionnels.-

A ces conférenciers, il ne sera évidemment pas demandé autant de conditions. Pour eux, doivent entrer seulement en ligne de compte : la notoriété, la compétence autant que possible, l'influence morale sur une des fractions de l'opinion, enfin, le loyalisme au moins dans leurs paroles.

Ces conférenciers se diviseront en deux catégories suivant la langue employée : française ou arabe - Les conférenciers en langue arabe auront à parler des questions suivantes : exègèse sacrée, commémorations et fêtes religieuses, littérature arabe, histoire, vulgarisation scientifique, etc..... Les conférenciers de langue française traiteront de questions culturelles et sociales : problème de l'évolution de la société indigène, de la femme, de l'enfance. Ils auront surtout pour rôle de justifier devant l'opinion musulmane et en particulier devant l'étranger, l'action colonisatrice de la France; ils feront l'éloge raisonné de son régime ils se déclareront solidaires de sa cause dans la guerre.- Les uns et les autres auront encore une double tâche qui tendra à une meilleure compréhension mutuelle entre les éléments éthniques du pays. Les conférenciers de langue arabe exposeront les caractères universels de l'humanisme français, les fastes de l'histoire de France, le rôle et les traits de génie ou de générosité des grands français et françaises; ils montreront comment la France, en employant souvent des méthodes différentes, en adaptant son action à chaque race, a pu dans chaque partie de son Empire colonial, faire oeuvre de libération vraie et d'humanité, relever le niveau de vie des populations, les préserver des fléaux socieux, les instruire et les appeler à sa culture tout en sauvegardant et en rénovant leurs arts et les legs de leur histoire.- Les conférenciers de langue française disserteront encore sur la littérature arabe, la philosophie, les arts musulmans, en s'attachant à les situer à leur juste place dans le cadre de la pensée et de la civilisation humaines, ils s'efforceront de montrer le côté libéral de l'islam de démontrer que sa doctrine ne doit pas être forcément comprise comme un racisme ou un nationalisme religieux; qu'il n'exclut pas la collaboration, l'association d'intérêts et l'amitié avec les musulmans. Le tout sans excès de louanges ni de critiques, en visant par dessus tout à rapprocher les esprits, à leur mieux faire sentir leur solidarité.

Certains conférenciers de langue française parleront en outre de leurs oeuvres littéraires; d'autres auront à répondre parfois aux polémiques de la Radio ennemie, parce que leur parole portera mieux sur l'opinion. Vivant en contact avec le public, ayant milité dans les partis ou les mouvements indigènes, ils leur sera plus aisé de rendre les auditeurs solidaires de leurs propres paroles, de les prendre à témoin de la sincérité de leurs arguments. Cette méthode apparaît comme particulièrment efficace pour riposter aux attaques vénimeuses de la radio ennemie ou neutre (Bari et

...

et Madrid) au service de laquelle se retrouve le même noyau de sti pendiés et de transfuges, personnages sans scrupules mais généralement cultivés et surtout bien informés sur les choses et les gens du Nord de l'Afrique.

Le travail de ces conférenciers ne pourra être effectué par leur seul moyen, dans la majorité des cas. Leurs conférences seront donc le plus souvent, le résultat d'une collaboration avec le personnel permanent des émissions. Celui-ci, devra être aidé à son tour, au point de vue documentation, par le Service Général de l'Information et les autres services spéciaux soit du Gouvernement Général (Service de l'Economie Sociale et du Personnel des Affaires Indigènes - Direction de la Santé Publique - Services Economiques, etc...) soit par des professeurs qualifiés de l'Université : Facultés et Lycées de garçons et de Jeunes Filles.-

Liste de conférenciers éventuels.-

Cette liste, donnée à titre de simple indication est susceptible de modifications et surtout d'additions qui seront faites avec le concours des Centres Départementaux, d'Information et des Sous-Préfets.- Un roulement sera établi entre ces conférenciers en tenant compte de leurs nuances doctrinales ou politiques, de leurs aptitudes et des considérations d'opportunité.

Conférenciers en langues française et arabe :

MM. HADJ HAMOU HAMDANE - Interprète à la Cour d'Appel
HADJ HAMOU ABDELKADER - Mouderrès à Alger
IBNOU ZEKRI Ahled - Professeur à la Médersa d'Alger
BENCHENEB SAADEDDINE - Professeur "
MEZIANI - Professeur à la Medersa d'Alger
BENHOURA Mohamed - Publiciste à Alger
TCHANDERLI Braham - Cadi à Alger
HASSEN Ali - Interprète judiciaire à Dellys
LARFAOUI " " Palestro
KELLAL AL-MENOUER " Relizane
HASSEN KHODJA " " Médéa
BENHABYLES Chérif - Délégué Financier à Dra-El-Mizan
MOSTEFAI - Avocat à Sétif
HAMMOUCHE - Professeur au Lycée - Constantine
TIDAFI - Interprète judiciare à Tiaret
HASSEN Ahmed " " Tizi-Ouzou
TIDJENI - Professeur au Lycée d'Alger
GHERSI Ahmed - Délégué Financier à Miliana

Condérenciers en langue arabe :

MM. HAMDANE HAMOUD - Muphti à Alger
OUARTSI - Cadi à Alger
TAHAR-ALY Chérif - Oukil Judiciaire à Alger
MAALLEM Belkacem - Professeur à l'Ecole "Es-Saâda"à Alger
OMAR RACIM - Professeur de miniature et enmulineur à Alger
MOHAMED LAID - Professeur à l'école "Ech-Chabiba" à Alger
ABDERRAHMANE Ben Omar - lettré mozabite - 39 Rue de la Lyre à Alger
MEBAREK Ali ben Allel - Délégué Financier - Coléa
KECHKOUL - Maître ès-Arts décoratifs - Alger (causeries en arabe parle). .....

MM. MEKKI DJOUNEIDI - ancien mouderrès - Guelma
ABDELHAFID BEN EL-HACHEMI - Directeur du journal " En Nadjah"
BASSAID Addoun - Mouderrès et Magistrat ibadite Mascara.
LAIMECHE - Avocat - ancien professeur de Médersa - Oran
MOULOUD EL-HAFIDHI - ancien élève d'"El Azhar" -Guergour.
BOUTALEB - Caïd - Barrage du Ghrib.
SAID ZAHIRI - Directeur du Journal "Al-Ouifaq"- Oran
BOULAHBAL - Muphti à Bougie.
BENKADDOUR Mohamed - Professeur libre - Blida
MOSTEFAI A. Mouderrès - Bordj-Bou-Arreridj

Conférenciers en langue française :

MM. SOUALAH Mohamed - Docteur ès-lettres - Alger
Docteur TAMZALI Abdennour - Délégué Financier - Alger
NAROUN Amar - Publiciste - Alger
RAHMANI - Professeur à l'E.P.S. à Alger
BELKHIRI - Instituteur à Alger
Docteur BRIHMAT - Alger
" BOURKAIB - Alger
KERRAD Khelifa - Avocat - Alger
MOHAMED RACIM - Peintre miniaturiste - Alger
MAKACI Kaddour - Instituteur à Alger
LECHANI - " "
ABERKANE - Avocat à Alger
KASSOUL Hamid - Avocat - Blida
SAHRAOUI Mohamed - Conseiller Municipal - Blida.
Docteur KESSOUS - Philippeville
" BOUMALI - Aïn Beïda
" SAADANE - Biskra
" SMATI - Sétif
" LEHTIHET- Médecin de Colonisation - Taher
" LAKHDARI - Délégué Financier - Guelma
AZIZ KESSOUS - Journaliste - Jemmapes
EL-BOUDALI Safir - Professeur à Tlemcen
ZERROUKI Mohamed - Instituteur à Tlemcen
HADJ DRIS - Avocat - Constantine
HADJ Saïd Moktar - Avocat - Constantine
BENDJELLOUL ALLAOUA - Pharmacien - Constantine
Docteur BENELMOUFFOK - Constantine
ZERKINE - Chirurgien dentiste - Constantine
CADI ABDELKADER - Président de l'Association des Fellahs Batna.
BOUTHIBA - Président de l'Association des Fellahs - Orléansville
CHERGUI Mahieddine - Avocat - Mascara
ZENATI - Directeur de la "Voix Indigène" - Constantine
KOURIBA NABHANI - Jeune poète d'origine indigène -Alger

A ces conférenciers viendront se joindre quelques conférencières qui traiteront plus spécialement des questions intéressant la femme et l'enfant. Parmi ces conférencières éventuelles : en langue française :

Mmes: Lucienne JEAN-DARROUY
MAGALI-BOISNARD (Mme CRESPIN de Biskra)
Doctoresse POLI-GARNIER, de la Clinique Marengo

.....

Mmes : DE GUEURSE - Présidente de l'U.F.M.F.A.
Melle. BERNARD - Directrice de l'Ecole Ménagère d'Alger

et encore quelques jeunes musulmanes instruites notamment :

Melles SID-CARA, Institutrice
SELLAL "
KEZZAL Sage-Femme
MANSOURI Infirmière diplômée,

qui parleront à leur choix, en arabe parlé ou en français.

Enfin, Mme LAGET Professeur au Lycée de Mustapha, parlera en arabe littéraire et en français.

Pour obtenir le concours de ces conférenciers, des démarches auprès d'eux seront probablement nécessaires. Il est apparu en effet, que certains parmi eux ont manifesté jusqu'ici, des réticences frisant parfois le mauvais vouloir. Dans l'intérêt des émissions et de leur efficacité il sera utile de leur demander officiellement leur concours

Création d'un service de documentation :

Ce service qui comportera un classement en rapport avec un fichier de documentation est appelé à rendre des services précieux; il permettra de constituer des archives pour répondre avec le maximum de célérité aux émissions de l'ennemi, comme d'étoffer par des études et des articles de spécialistes les causeries et informations, en serrant de près l'actualité.

La création de ce fichier qui devra être tenu à jour sans défaillance, pour donner des résultats, nécessitera un collaborateur supplémentaire qui sera chargé du secrétariat des émissions, du classement de la documentation et de l'annotation des fiches.

RETRANSMISSIONS et REPORTAGES :

Abandonnée depuis quelque temps, cette partie des émissions doit être reprise d'urgence ; son but est d'associer la radiophonie dans toute la mesure possible, à la vie du Pays et de lui donner ainsi, plus de variété et d'attrait.

Les retransmissions consisteront dans la diffusion de concerts, soirées théâtrales et galas de cinéma. Les premiers en particulier, sont à rechercher parce qu'ils permettent de transporter microphone et conférenciers parmi le public; l'expérience montre que celui-ci est friand de ces sortes de manifestations où il a l'occasion de voir de près ceux qui lui parlent tous les jours. Au point de vue de la propagande cette méthode est celle qui donne le plus de rendement, car les auditeurs qui écoutent les applaudissements du public sont naturellement portés à y croire et à s'y associer, tandis que les auditeurs directs subissent davantage l'ascendant de la bonne parole.

L'éclosion à travers le Pays d'oeuvres nombreuses au profit des soldats et de leurs familles, faciliterait actuellement l'élaboration d'un programme de retransmissions de concerts donnés dans les principaux centres, - avec le concours de comités et d'artistes indigènes locaux et du même

.....

coup, de donner une impulsion nouvelle à cette partie des émissions.

Pour les reportages, ils doivent être aussi variés que possible, et servir de moyen de contre-propagande par les faits pour montrer la fausseté et l'inanité des accusations de l'ennemi contre la colonisation française. L'on s'attachera à montrer la solidarité des intérêts existant entre les éléments ethniques, la solidarité morale créée par un siècle de vie en commun; l'on décrira les oeuvres d'utilité générale créées par le génie français, les réalisations au profit des populations indigènes dues aux divers services administratifs coopératives de séchage des figues, stations d'élevage, écoles d'Agriculture ou de Métiers, Hôpitaux, Etablissements d'enseignement, consultations gratuites, etc,etc..... L'on rendra sensible à l'auditeur comment des français et des françaises créént et entretiennent avec un désintéressement complet et au prix d'un grand dévouement des oeuvres d'assistance aux indigènes : Gouttes de Lait, Layettes, etc... L'on exposera par les faits, les efforts accomplis pour la renaissance des Arts Musulmans; l'on fera participer les auditeurs à la vie des "Dar-El-Askri" des "Foyers du Soldat", des "Ecoles d'Officiers Indigènes", etc... Plus tard des reporters iront recueillir sur place les impressions des soldats sur les divers théâtres d'opérations; celles des ouvriers travaillant pour la Défense Nationale ou dans les champs de France, ou faire un résumé de manifestations telles que la quinzaine impériale à Paris, etc etc.....

EMISSIONS ENFANTINES ET CONCERTS DE MUSIQUE EUROPEENNE :

Ces émissions seront mixtes c'est-à-dire qu'elles s'adresseront à la jeunesse algérienne, tour à tour en langue française et en arabe usuel ou littéraire. Elles comporteront des chansons, des récitations, des sketches, des histoires, des devinettes et charades, des problèmes amusants.

Elles viseront à donner aux enfants le sentiment qu'à travers les différences de race, de langue, de milieu, la France les considère tous comme ses fils; elles chercheront à développer chez la jeunesse la compréhension, le respect mutuels et l'amitié par dessus ces différences.

Les émissions enfantines s'efforceront encore de développer chez les jeunes musulmans, garçons et filles, la curiosité du monde extérieur, le désir de s'expliquer les choses étrangères à leur milieu, de comprendre la civilisation moderne et de s'y adapter. Ces émissions pourront être données avec le concours des élèves des écoles suivantes : école des filles indigènes de la rue Marengo, "Ecoles Libres " Ech-Chabiba" et Es-Saada", boy-scouts " Riada - club de Belcourt " et d'autres élèves des écoles publiques européennes. La collaboration des maîtres de l'enseignement public et des rédacteurs de journaux pour la jeunesse, sera également demandée.

Dans le domaine musical, l'on s'efforcera d'amener les jeunes générations à goûter et à sentir la musique européenne. A cet effet, les émissions enfantines proprement dites seront suivies de concerts enregistrés qui tendront à ce but par une gradation bien ménagée. Ces concerts suivront le processus suivant :

Musique espagnole et portugaise avec chant flamenco et Malaguenâ. Airs du folklore français: danses - airs de biniou, de clarinette, de hautbois.

Soli d'instruments " doux" : harpe - violoncelle - clarinette et dérivés.

.....

Ensembles instrumentaux (quatuors et quintettes): musique de chambre bien rythmée : menuet de Mozart, Moment Musical - Boléro de Ravel, Marché Persan, etc.. etc.....
Musique moderne d'inspiration orientale : thèmes stylisés de Jacque IBERT, RIMSKY-KORSAKOF , SAINT SAENS, etc
Morceaux chantés simples et bien rythmés, utilisant de préférence, pour commencer, le mode mineur, et précédés d'un court commentaire avec traduction des paroles. Pour le début, la musique ancienne française sera indigèée.
Enfin, airs d'opéra commentés et autres.

MUSIQUE ETRANGERE APPARENTE.-

Dans le même esprit, des concerts enregistrés seront réservés à cette musique. Leur avantage sera double; ils apporteront de la variété dans les émissions, ils dispenseront de donner des concerts trop fréquents de musique égyptienne et orientale chantées en arabe. Il sera fait appel pour cela aux productions des pays suivants :
Grèce - Turquie - Roumanie - Hongrie - Yougoslavie - Perse.

EMISSIONS LYRIQUES.- La musique citadine d'Alger:

Les considérations qui précédent amènent naturellement à parler de ces émissions.
Un mot résume actuellement les concerts de musique citadine offerte au public, et justifie les protestations de ce dernier : décadence.
Il serait trop long, dans le cadre de ce rapport, d'étudier les causes de cette décadence indéniable, qui se traduit dans les faits suivants: méconnaissance à peu près générale du sens de cette musique, des règles de sa langue; insuffisance des artistes aussi bien dans le chant que dans l'exécution instrumentale; des orchestres qui ont tendance à utiliser de plus en plus, des instruments indésirables dans la musique arabe : piano, mandolines en trop grand nombre - banjo, derbouka, etc.... et qui abandonnent, en même temps, les instruments anciens : cithares, viole ou rebec, guitare de petit modèle ou kouitra, etc... Enfin éparpillement des quelques bons éléments dans une poussière de sociétés rivales qui comptent chacune un ou deux bons chanteurs ou musiciens perdus au milieu de débutants médiocres; indifférence de plus en plus marquée des artistes a un art qui ne fait plus vivre son homme, parce que leur médiocrité même a lassé le public et ouvert la voie, à son engoûment pour la musique orientale cependant d'une qualité, bien inférieure mais toujours bien interprétée. Il faut noter encore que peu de chanteurs (probablement un ou deux) connaissent encore tout le répertoire en sorte que tous les orchestres se contentent de rabâcher par routine les mêmes morceaux, soit environ une centaine de mélodies incomplétes incluses dans le recueil de Yafil, ouvrage très mal fait et bourré de fautes grossières.

Les remèdes :

Les remèdes à cette situation doivent être énergiques et rapides. Ils consisteront principalement dans les mesures suivantes :
1°) Obligation aux Sociétés et orchestres de la ville
....

(à l'exception des Sociétés composées en majorités d'éléments israélites pour lesquelles le redressement s'avère à peu près irréalisable parce que trop long à obtenir) de constituer un orchestre commun composé de leurs meilleurs chanteurs et musiciens, d'après un choix impartial dans lequel la décision finale et sans appel appartiendra à la direction de Radio-Alger.

2°) Obligation de reprendre les instruments anciens et de renoncer aux intruments nouveaux cités plus haut.

3°) Un contrôleur responsable des concerts sera désigné par la Direction des émissions. Son rôle consistera à suivre, les répétitions des sociétés et orchestres; à redresser et corriger les déficiences et les fautes, que celles-ci soient dans la musique ou dans le chant. Cet agent s'attachera à faire revivre dans toute la mesure du possible, le répertoire autrefois connu, à rétablir dans leur texte original les morceaux de ce répertoire, en l'allégeant des ajouts malheureux qui ont été faits bien souvent dans une langue qu'on porrait appeler "arabe de cuisine". Il interdira aux chanteurs n'ayant pas de notions suffisantes de la langue littéraire, de se faire entendre dans des morceaux classiques, et veillera à ce que les chants populaires qui leur seront réservés soient de bon aloi. A côté de ces remèdes urgents il en est d'autres qui doivent être également appliqués pour obtenir des résultats plus durables. Les voici :

4°) Des encouragements au titre de la renaissance des arts indigènes seront prévus par l'Administration, en faveur des éléments qui auront contribué à ce mouvement de rénovation de la musique locale : subventions et témoignages officiels de satisfaction.

5°) Le Congrès de la Musique Marocaine qui s'est tenu à Fez, au mois de Mai dernier, a mis en valeur l'extrême richesse de cette musique par rapport à celle d'Alger. En raison de leur parenté, il parait tout indiqué d'introduire ses modes inconnus ou disparus en Algérie, quitte à les adapter au goût algérien, de préférence à la musique orientale. A cet effet, il pourrait être demandé au service des Arts indigènes du Maroc de désigner quelques uns de ces professeurs aux Conservatoires de Fez et de Rabat, pour des missions d'enseignement de cette musique en Algérie.

6°) Les élèves les mieux doués et qui connaîtront le mieux la langue littéraire, pourront être envoyés au Maroc en qualité de boursiers du Gouvernement Général pour se perfectionner dans les Conservatoires précités.

Ceci en ce qui concerne la ville d'Alger et ses environs.

7°) Il reste encore dans quelques villes de l'intérieur : Tlemcen - Nédroma - Mostaganem - Bougie - Sétif - Constantine des orchestres qui sans être parfaits et en restant eux-mêmes justiciables de certaines des critiques émises plus haut, peuvent encore apporter par leur collaboration aux émissions, un élément de variété tenant aux différenciations locales de leur musique transmise, comme on le sait, par la tradition orale.

Un dénombrement sera fait de ces orchestres, et un programme établi pour leur permettre de se faire entendre à tour de rôle, après audition sur place, au cours des tournées faites spécialement à cet effet, et combinées de façon à traiter à la fois ce problème des orchestres et celui des conférences.

EMISSIONS REGIONALES BEDOUINES ET BERBERES.-

Ainsi qu'il a été dit plus haut, ces émissions sont aujourd'hui partiellement abandonnées ou en nette regression. Or,il importe de tenir compte que si l'élite bourgeoise des villes se réclame plus ou moins de la musique hispanomauresque - voire, depuis quelques années, de la musique orientale - la grande majorité

.....

des populations reste encore attachée à ses traditions folkloriques.- Ces chants du folhlore se répartissent en quatre groupes principaux chants bédouins de l'Ouest comprenant la zone s'étendant sur le Nord et le Sud-Est du département d'Alger avec toute l'Oranie - Chants bédouins de l'Est, connus depuis le Sud du département d'Alger jusq'au M'Zab, et dans tout le département de Constantine - Chants Kabyles intéressant la Grande et la Petite Kabylie.- Enfin, le folklore chaouia spécial aux Hauts-Plateaux constantinois et à la région de l'Aurès.

Pour ces chants également, il est nécessaire de reprendre la prospection commencée il y a 3 années, mais en la systématisant de façon à arriver à élaborer un programme complet analogue à celui qui a été réalisé au Maroc pour le chant berbère. Une partie du programme sera réservée à ces chants, surtout lés émissions de la matinée et éventuellement du début de l'après midi, qui ne sont pas audibles à l'étranger et se situent à des moments où il n'y a pas d'émissions étrangères.

DISCOTHEQUE DES EMISSIONS MUSULMANES.-

Il a été rappelé plus haut, que cette discothèque comprenait au début des hostilités quelques centaines de disques à peine, dont un tiers inutilisable. Des achats ont pu être faits depuis. Mais la collection demeure nettement insuffisante pour répondre aux gros besoins actuels et à ceux de l'avenir le plus immédiat, si l'on veut apporter vraiment une amélioration sérieuse aux émissions et intéresser le public.

La question demeure assez complexe surtout en raison de l'approvisionnement insuffisant en qualité et en quantité des maisons de la ville, pour pallier à cette insuffisance, il sera nécessaire de s'adresser aux maisons de Casablanca et de Tunis dont l'approvisionnement est meilleur, parce que ces maisons se trouvent moins génées par les mesures de douane et de contingentement pour importer des disques imprimés à l'étranger. La question présente de l'intérêt tout d'abord en raison de ce qui a été dit plus haut sur la décadence de la musique algérienne et de la nécessité d'y suppléer partiellement par la musique des Pays voisins, ensuite, parce qu'une fraction importante de la population du département de Constantine s'intéressé traditionnellement à la musique tunisienne.

THEATRE.-

Le théâtre est entré dans les moeurs indigènes depuis une quinzaine d'années. D'où la nécessité de lui réserver une part dans les émissions. En outre, il peut être un excellent moyen de propagande. Les résultats déjà obtenus avec les émissions de la troupe MAHIEDDINE marquent qu'il serait possible en continuant l'effort actuel, sous la forme améliorée des chroniques de Kaci Kouider et d'adaptations du répertoire français d'arriver à soustraire les populations aux effets du théâtre oriental qui est souvent d'esprit nationaliste, et qui est, en outre, écrit la plupart du temps en langue littéraire.

ECHANGES AVEC LES STATIONS DE TUNIS ET RABAT.-

Ces échanges se sont bornés jusqu'à présent, à des essais timides. Quelques uns même assez malheureux portant sur des retransmissions de concerts donnés à Radio-Rabat ou bien sur des envois de conférenciers.

Cependant, ces échanges peuvent être utiles à la condition qu'un accord préalable soit réalisé entre représentants des trois stations, sur la matière des concerts et des conférences, comme sur la personnalité des conférenciers.

Envisageant la question du point de vue algérien, je considère, que le fait de faire entendre, de temps en

.....

à autre, une personnalité marocaine ou tunisienne connue pour sa culture et son influence morale, ferait bonne impression sur le public. Au point de vue propagande, la parole de personnalités appartenant au haut Maghzen chérifien, telles que MM? MAMMERI - Mohamed el ALLAOUI - Mohamed EL NACIRI, etc... ou bien à l'Administration tunisienne, telles que le Général ABDELWAHAB ou MM. Mustafa SFAR OTMAN EL KAAK, etc.. serait de nature à intéresser les auditeurs et à leur donner une impression exacte de l'unanimité dans le loyalisme envers la France, des populations du Nord de l'Afrique.- Le public ferait également bon accueil à quelques algériens de talent fixés au Maroc et en Tunisie entr'autres : TIDJNI, auteur d'une traduction du Coran, FERKANI-KHATTAB, rédacteur au journal "Es-Saâda" SALAH MEYSA, publiciste; BADRI Professeur au collège MOULAY YOUCEF; SEGNI, Interprète principal à la Direction des Affaires Chérifiennes AZOUAOU MAMMERI Inspecteur des Arts Indigènes, artiste peintre connu, etc.....

Au point de vue artistique, des soirées de gala organisées avec le concours des meilleurs artistes et conférenciers des trois pays et retransmises simultanément par les trois stations concourraient également au même objet : tourner l'attention des indigènes vers l'occident, et maintenir l'ambiance morale actuelle.

CONCLUSIONS PRATIQUES.-

A.- Organisation générale :

1°) Envisager de doter les émissions arabes d'un statut. Main tenir un contact étroit avec les services chargés de la politique indigène.

2°) Accorder à ces émissions une gestion autonome dans le cadre d'un budget suffisamment doté.

3°) Prévoir une heure quotidienne d'émission sur l'émetteur à grande puissance.

B.- Personnel administratif.-

4°) Maintenir M. ERZZOUK en qualité de Secrétaire des émissions chargé de l'exécution des directives - et de collaborer aux services de documentation.

5°) Nommer un speaker pour la langue arabe.

6°) Procéder à un recensement des conférenciers éventuels susceptibles d'accorder leur collaboration effective aux émissions. Dresser un programme de conférences s'échelonnant sur un trimestre au moins - et préparées au moins un mois avant la date de diffusion prévue pour chacune d'elles.

7°) Prévoir un programme de retransmissions et reportages - les premières en accord avec les oeuvres de guerre et les Sous-Préfets- les seconds avec les dirigeants des services publics ou établissements intéressés.

8°) Créer, en collaboration avec les maitres de l'enseignement européens et indigènes, des émissions pour les enfants.

9°) Prévoir des concerts de musique étrangère apparentée (non chantée).

10°) Nommer un répétiteur contrôleur responsable des concerts de musique hispano-mauresque.

11°) Provoquer la constitution d'un orchestre choisi parmi les éléments des sociétés existantes.

12°) Fixer un répertoire et un genre à chacun des autres orchestres maintenus.

.....

13°) faire venir un ou des professeurs marocains pour des missions temporaires, aux frais du Gouvernement Général.

14°) Faire le recensement des orchestres des autres villes; dresser un programme de concerts à enregistrer sur place ou à donner directement de l'auditorium selon la méthode qui sera la plus économique.

15°) Procéder de même pour le chant bédouin et berbère.

16°) Faire l'acquisition des disques nécessaires aux besoins actuels et à venir des émissions - Procéder à ces achats à Tunis - Casablanca et Paris, par l'intermédiaire des stations soeurs.

17°) Dresser l'inventaire des pièces du répertoire français susceptibles d'adaptation, au meilleur compte, en arabe parlé - faire un programme dans la limite des crédits alloués.

18°) Entamer des pourparlers avec les stations de Tunis et Rabat en vue de retransmissions et d'échanges de conférenciers./.

V. Liste des membres des bureaux des sociétés citées dans le texte.

Sources pour la constitution de la liste : Archives de la Wilaya d'Alger et *Écho d'Alger*

Nom de l'association - date du bureau - siège social	Nom des membres	Adresse des membres	Commune Si Alger: nom de rue
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	KRIEF	1, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	FAREAU	1, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	DUPORT Emile	1, av. de Bouzaréah	Bouzaréah (av.)
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	ROMOLI René	12, rue Bab-Azoun	Bab-Azoun
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	SERFATY A.	1, rue Marengo	Marengo
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	AMAR Lucien	3, rue Condorcet	Condorcet
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	SEROR Eliaou	5, rue Lestienne	Lestienne
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	BOUCHARA M.	6, rue Dombasle	Dombasle
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	LEDJAIM Isidore	3, rue Montaigne	Montaigne
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	ROUIMI David	1, rue du Chat	Chat
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	ZMIROU Maurice	16, rue Henri Martin	Henri Martin
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	ZMERLI Larbi	rue Neuve, St Eugène	St Eugène
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	BENLEKHAL Aziz	El-Biar	El-Biar
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	SLAMA Albert	rue du Lézard	Lézard
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	RACHIDI Yahia	St Eugène	St Eugène
El Andalousia - 1929 - 1, rue du Divan	BERIBI Adolphe	1, rue de Tourville	Tourville
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	KRIEF Mardoché	1, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	DUPORT Emile	1, av. de Bouzaréah (Echo d'Alger)	Bouzaréah (av.)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	KAHOUL Abderrahman	Alger	Alger
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	MOATTI Henri	2, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	SERANO Victor	La Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	BACH René	? (Gvt Général)	(Gvt Général)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	DAHAN Marius	15, rue Marengo	Merengo
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	ZELPHATI Joseph	rue de Verdun, El-Biar	Verdun, El-Biar
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	HOSANA Maurice (ou HOZANA)	? (Tribunal de commerce)	(Tribunal de commerce)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	LEONETTI Pierre	? (Contributions)	(Contributions)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	TABET Albert	16, av. de la Bouzaréah	Bouzaréah (av.)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	PARIENTE Gabriel	3, rue de Chartres	Chartres
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	FREDJ Maurice	10, rue Rochambeau	Rochambeau
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	KRIEF Charles	? (Maire d'Alger)	(Maire d'Alger)
El Andalousia - 1931 - 1, rue du Divan	MOATTI Jules	8, av. Durando	Durando
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	KRIEF Mardoché	1, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	DUPORT Emile	1, av. Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	MOATTI Henri	2, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	MEYER Henri	19, rue Bruce	Bruce
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	PARIENTE Gabriel	3, rue de Chartres	Chartres
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	HANOUN Georges	3, rue Rolland de Bussy	Rolland de Bussy

El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	HOZANA Maurice (ou HOSANA)	? (Tribunal de commerce)	(Tribunal de commerce)
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	ZELPHATI Joseph	rue de Verdun, El-Biar	Verdun, El-BIAR
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	GHNASSIA Prosper	19, rue Jean-Jaurès	Jean-Jaurès
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	HAZAN Marcel	7, rue Borély la Sapie	Borély la Sapie
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	TABET, Albert	16, av. de la Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	OUZILOU Gabriel	22, rue de la Lyre	Lyre
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	SALFATI Elie	36, rue Montaigne	Montaigne
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	BENELKADI Yahia	7, rue Saluste	Saluste
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	GHNASSIA Prosper	19, rue Jean-Jaurès	Jean-Jaurès
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	ELBAZ Mouchi	8, rue de la Marine	Marine
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	BOUCHARA Maklouf	Cité de Picardie	Picardie
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	ROUIMI David	1, rue du Chat	Chat
El Andalousia - 1932 - 2, rue Juba (?)	AMOYAL Eli (ici Lilli Labassi)	16, rue de la Lyre	Lyre
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	KRIEF Mardoché	46, av. de Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	DUPORT Emile	1, av. de Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	MOATTI Henri	2, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	MEYER Henri	19, rue Bruce	Bruce
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	ELBAZ Mouchi	8, rue de la Marine	Marine
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	BENTOLILA Robert	3, rue de Picardie	Picardie
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	SLAMA Salomon	2, rue du Lézard	Lézard
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	SOLAL Fernand	6, rue Thuillier	Thuillier
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	SEBAOUN Maurice	rue Jules Ferry	Jules Ferry
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	HOSANA Maurice (ou HOZANA)	? (Tribunal de commerce)	(Tribunal de commerce)
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	TABET Albert	?	?
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	KARSENTY Isaac	?	?
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	CHOUKROUN Maurice	?	?
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	IKHLIF Bouzid	?	?
El Andalousia - 1935 - 2, rue Juba	ELBAR Abraham (BERHOUM)	34, av. de la Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	KRIEF Mardoché	46, av. de Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	MOATTI Henri	2, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	MEYER Henri	19, rue Bruce	Bruce
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	ELBAZ Mouchi	8, rue de la Marine	Marine
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	AMOYAL Eli (Lilli Labassi)	?	?
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	NARBONI Maurice	13, rue Guilliaumet	Guilliaumet
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	Slama Solomon	2, rue du Lézard	Lézard
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	DARMON Georges	6, rue Solferino	Solférino
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	AKOUKA Alphonse	28, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	TABET Albert	16, av. de la Bouzaréah	Bouzaréah
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	IKHLIF Bouzid	17, rue Juste…?	Juste…
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	NEBOUT Charles	11, rue Bab Azoun	Bab Azoun
El Andalousia - 1936 - 2, rue de Juba (?)	Ayoun Isaac	6, rue Colbert	Colbert
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	KRIEF (ici KRIHIFF) Mardoché	2, rue Juba	Juba

El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	MOATTI Henri	2, rue du Divan	Divan
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	MEYER Henri	19, rue Bruce	Bruce
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	ELBAZ Mouchy	8, rue de la Marine	Lyre
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	LEBRATI Alfred (ici LABRATI SASSI)	2, rue de la Lyre	Lyre
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	NAMAN Gilbert	11, rue d'Isly	Isly
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	FOUCHEROT Louis	7, rue de l'Estonie	Estonie
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	DARMON Geogres	6, rue de Solferino	Solferino
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	SEBAOUN Prosper	5, rue Rochambeau	Rochambeau
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	ZEGDOUN Elie	3, rue Bénachère	Bénachère
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	AKOUKA (ici KOUKA) Alphonse	28, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	AMOYAL Eli dit Lilli Labassi	12, rue Franklin	Franklin
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	SEBAOUN Maurice	rue Jules Ferry	Jules Ferry
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	ELBAR Abraham dit BERHOUM	34, av. de la Bouzaréah	Bouzaérah
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	HAZAN Marcel	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	IKHLIF Bouzid	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	TABET Albert	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	JA…? Elie	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	SOUSSAN Marie	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	BONICHE Lilli	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	NEBOUT Charles (Mr. Et Mme.)	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	ABECASSIS H.	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	AKOUKA Alphonse	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	SEBAOUN Prosper	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	FOUCHEROT Louis	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	AKOUKA Alphonse	?	?
El Andalousia - 1939 - 2, rue Juba (?)	SEBAOUN Maurice	?	?
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	KRIEF Mardoché (ici KRIHIFF)	2, rue de Juba	Juba
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	MEYER Henri	19, rue Bruce	Bruce
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	SENANES Maurice	12, rue Franklin	Franklin
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	LEBRATI SASSI Alfred	2, rue Savignac	Savignac
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	AMOYAL Elie dit Lilli Labassi	12, rue Franklin	Franklin
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	NAMAN Gilbert	11 bis, rue d'Isly	Isly
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	SEBAOUN Prosper	5, rue Rochambeau	Rochambeau
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	DARMON Georges	9, rue de la Lyre	Lyre
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	HAZAN (ici Azan) Marcel	3, rue des Moulins	Moulins
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	SPORTICHE Mardoché	?	?
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	HADJADJ Gilbert	7, rue Eugène Robe	Eugène Robe
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	MORALY Maurice	18, rue Lazerge	Lazerge
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	BACRI Raoul	rue Vialar	Vialar
El Andalousia - 1943 - 2, rue de Juba (?)	BOUKABZA Elie	5, rue Nemours	Nemours
El Bahja - 1960 - 12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	AMMARI Maâmar	12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	Villebois-Mareuil, St Eugène

El Bahja - 1960 - 12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	HADJ-AHMED Amal (Mlle.)	50, cité Sidi-Yahia, Birmandreis	Sidi-Yahia, Birmandreis
El Bahja - 1960 - 12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	HADJ-AHMED Mohammed dit "Halim"	50, cité Sidi-Yahia, Birmandreis	Sidi-Yahia, Birmandreis
El Bahja - 1960 - 12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	SAHRAOUI M'noua	22, av. Amédée Froger, Hydra	Amédée Froger, Hydra
El Bahja - 1960 - 12, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	KABRI Ali	bâtiment E, escalier 5, cité Chevalier	Chevalier
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BENTEFAHI Mohamed	rue du Bain Maure, Belcourt	Bain Maure, Belcourt
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BEN SMAÏA Djabir	Kouba (à)	Kouba (à)
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	GUELLATI Ali	Impasse de l'Ouest, St-Eugène	St-Eugène (à)
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	LEKHAL Azize	Hydra près d'El Biar (à)	Hydra (à)
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BEY Abderrahman	1, rue Renaud	Renaud
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	RAOUEF Abderrahman	10, rue Kléber	Kléber
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	FEKHARDJI Mohamed	13, rue de la Lyre	Lyre
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BITELMADJI Hamid	91, route Malakof	Malakof
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	ZEMIRLI El Arby	St-Eugène (à)	St-Eugène (à)
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	AMALY Abdessalam	33, rue de la Lyre	Lyre
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	MOUHOUB Mohamed	3, rue Hoche	Hoche
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	MOUHOUB Kaddour	100, route Malakof	Malakof
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	DJAOUD Ahmed	27, rue de Chartres	Chartres
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	SID AHMED Lamine	12, rue de la Grenade	Grenade
El Djazaïra -1930 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BEN CHARIF Mohamed	43, rue de Lyon, Belcourt	Lyon, Belcourt
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BESTANDJI Mamad	21, rue du Diable	Diable
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BENSEMMANE Mohamed	5, rue Neuve, St-Eugène	Neuve, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	HASSAR Mohamed	5, rue St-Vincent de Paul	St-Vincent de Paul
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	HATTAB Ahmed	Bat. C, bd. De Verdun	Verdun
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	KASDALI Rachid	1, rue Fritz-Muller	Fritz-Muller
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BITELMADJI Abdelhamid	91, rue du Maréchal Foch, St-Eugène	Maréchal Foch, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BENFARES Mohamed	10, rue de la Carrière, St-Eugène	Carrière, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	MEHAMSADJI Abdelkrim	46, Chemin Notre-Dame-d'Afrique	Notre-Dame-d'Afrique
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BENFLISSA Hamidou	33, rue Liébert, St-Eugène	Liébert, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	FAKHARDJI Abderezzak	7, rue des Bains, St-Eugène	Bains, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	MERAOUBI Omar	1, impasse des Druses	Druses
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	BALDJI M'Hammed	8, rue Neuve, St-Eugène	Neuve, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	CHAIB Abderrahmane	1, 2e impasse Kléber	Kléber
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	HASSANE-KHODJA Khireddine	3, rue Salvandy, St-Eugène	Salvandy, St-Eugène
El DjazaÏria - 1946 - 1, rue Borely la Sapie	KHEZNADJI Merzak	101, av. du Maréchal Foch, St-Eugène	Maréchal Foch, St-Eugène
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	KASDALI Rachid	31, passage Fritz-Muller	Fritz-Muller
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	FEKHARDJI Abderrezak	5, rue des Bains, St-Eugène	Bains, St-Eugène

El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	BITELMADJI Abdelhamid	91, rue du Maréchal Foch, St-Eugène	Maréchal Foch, St-Eugène
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	SERI Ahmed	25, rue Zaatcha	Zaatcha
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	RAIS Sidali	101 bis, av. du Maréchal Foch, St-Eugène	Maréchal Foch, St-Eugène
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	BENFARES Mohamed	rue Cujas, Kouba	Kouba (à)
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	BALDJI M'Hammed	8, rue Neuve, St-Eugène	Neuve, St-Eugène
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	MEHAMSADJI Abdelkrim	48, Chemin Notre-Dame-d'Afrique	Notre-Dame-d'Afrique
El Djazaïria - 1947 - 1, rue Borely la Sapie	MESSEKDJI Bakir	av. Lavigerie, Kouba	Kouba (à)
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	Gouv. Gle. (H)		
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	Préfet d'Alger (H)		
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	Maire d'Alger (H)		
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BEN OUNICHE Mahmoud (H)		
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	ZEDEK Mahfoud (H)		
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BENSIAM Mahmoud	Hussein Dey	Hussein Dey
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	MAKNINE Ahmed	4, rue de la Bombe	Bombe
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BESTANDJI Mamad	1, rue du Diable	Diable
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	SFINDJA Djamal	1, rue Porte Neuve	Porte Neuve
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	KARACHI Abdelkader	Kouba (à)	Kouba (à)
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BELHAFFAF Ahmed	7 (?), rue Fraiche	Fraiche
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	SALMA Ahmed	14, rue de la Grenade	Grenade
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	RAOUEF (ici AOUF) Abderrahmane	10, rue Kléber	Kléber
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	ANDALOUSEI Ahmed	? (Employé de Mairie)	(Employé de Mairie)
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	DJAOUD Ahmed	27, rue de Chartres	Chartres
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BRADAÏ Abderrrahmane	16, rue du Chêne	Chêne
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	BENSEMAND (?) Mohamed (?)	Kouba (à)	Kouba (à)
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	LAMINE Youssef	43, rue Sidi Mohamed Cherif	Sidi Mohamed Cherif
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	REBAÏN Mehana	7, impasse du Drique…?	Drique…?
El Djazaïria -1933 - Cercle du Progrès, 9, place du Gouvernement	KASSAB Abderrahmane	Kouba (à)	Kouba (à)
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	KHODJE EL-KHIL Mohamed		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	MAKNINE Ahmed		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	KHAZNADJI Ali		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	ZERIAT Abdelkader		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	BOULERBAH		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	RABIA		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	BEN EL-AFFAF M'hamed		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	SIFI Abdelkader		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	TEFAHI		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	KAKACHI		

El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	CHAIB		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	DAMERDJI		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	SAMSOUM		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	HADJ MOUSSA		
El Djazaïria -1935 - ? (EMAN 1936/02)	BEN EL-HAFFAF		
El Djazaïria -1939 - Cercle Er-Rachad, 6, rue Saint Louis	BESTANDJI		
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	BACRY Isaac Raoul	4, rue Vialar	Vialar
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	CHEKROUN Moïse	34, av. de la Bouzaréah	Bouzaréah
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	AMOYAL (ici Moyal) Elie	40, rue de la Lyre	Lyre
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SAÏZI Mahmoud	30, rue Charras	Charras
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	BEN SMAÏN Abdelkrime	2, Rue Blandan	Blandan
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	BEN REDOUAN Hamdane	12, rue Henri Martin	Henri Martin
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SEBAOUN Maurice	25, rampe Vallée	Vallée
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	DRIGUES Prosper	5, rue Randon	Randon
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	DADOUN Gabriel	10, av. Malakoff	Malakoff
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SPORTICH Mardochée	1, rue Mizon	Mizon
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	LEDJAIM (ici ELDJAM) Isidore	3, rue Montaigne	Montaigne
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SONIGO Charles	5, rue Porte neuve	Porte neuve
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	ROUIMI David	1, rue du Chat	Chat
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	BACRY Albert	1, rue d'Oran	Oran
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SERFATY Jacques	21, rue St Vincent de Paul	St Vincent de Paul
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	AMAR Emile	Bd. De Champagne	Champagne
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	JOCASSE Robert	22, rue Vasco de Gama	Vasco de Gama
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SOUSSAN Marie	39, rue Bab-EL-Oued	Bab-El-Oued
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	NEBOUT Jacob	9, rue Philippe	Philippe
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	ATTIA Léon	30, av. Malakoff	Malakoff
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	ADDAD Albert	2, rue Sainte	Sainte
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	SCHEKLER Aimé	?	?
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	PARTOUCHE Gabriel	6, rue du Léon-Roches	6, rue du Léon-Roches
El Enchirah - fev. 1938 - Bar Janyl's, 13 av. de la Marne	YBGHI Albert	12, rue Boulaba	Boulaba
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	BACRY Isaac Raoul	4, rue Vialar	Vialar
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	BEN SMAÏN Abdelkrime	2, Rue Blandan	Blandan
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	SAÏDJI Mahmoud	12, rue Charras	Charras
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	AMAR Emile	4, cité Camus	Camus
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	KAMOUN Abraham	2, impasse Berbrugger	Berbrugger
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	HADAD Henry	26, rue Bab Azoun	Bab Azoun
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	FARRO Sylvain	9, rue Léon	Léon

El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	DRIGUES Prosper	5, rue Randon	Randon
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	AYACHE Louis	2, rue Suffren	Suffren
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	SPORTICHE Mardochée	1, rue Mizon	Mizon
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	COHEN Joseph	2, rue Bab Azoun	Bab Azoun
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	Zmirli Larbi	rue Liébert , St Eugène	Liébert , St Eugène
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	SERFATY Jacques	21, rue St Vincent de Paul	St Vincent de Paul
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	NEBOUT Jacob	9, rue Philippe	Philippe
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	SCHEKLER Aimé	1, gpe. Champ de Manœuvre	Champ de Manœuvre
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	PERES Adolphe	30, rue Marengo	Marengo
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	HADAD Albert	2, rue Sainte	Sainte
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	YBGHI Albert	12, rue Boulabah	Boulabah
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	CHETRIT David	13, rue Dupleix	Dupleix
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	ROUIMI Maurice	15, rue Rovigo	Rovigo
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	NAMOM (?) Maurice	2, rue de Cadix	Cadix
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	ACHACHE Félix	14, rue de la Lyre	Lyre
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	BENCHOUBANE Rachid	? (Hôpital de Mustapha)	(Hôpital de Mustapha)
El Enchirah - sep. 1938 - 4, rue Vialar	ROCASSE Robert	28, rue Vasco de Gama	Vasco de Gama
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	BABA AMEUR Ali	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	ZITOUNI Ahmed	rue Bennouniche, Kouba	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	MESSOUCI Rachid	quartier Anasser, Kouba	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	DJENNADI Mohamed	av. Franklin	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	BABA AMEUR Elias	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	MAZOUNI Mohamed	av. Paul Doumer	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	FOUDIL Abderrahmane	rue Poincarré	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	BEN FARES Mahmoud	rue Claude Grellet, Kouba	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	MESSERDJI (ici MESSEKDJI) Bakir	av. Lavigerie	Kouba (à)
El Fenn El Djamil - 1951 - rue Emile Augier (?), Kouba	TURQUI Mamed	rue Bennouniche, Kouba	Kouba (à)
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MAKNINE Ahmed	4, place de la Pêcherie	Pêcherie
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BEKKAR Mohamed	5, rue Augustin Thiérry	Augustin Thiérry
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BELHADDAD Bouziane	rue des Allouettes	Allouettes
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	AZROUR Salah	? (Gouvernement général)	(Gouvernement général)
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MZIDI Ali	Aïn Taya	Aïn Taya
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MERADI Mohammed	rue de Lyon	Lyon
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	HADJOUTE Brahim	rue de la Lyre	Lyre
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BOUDEGNA Abderrahmane	8, rue J. Papillon, St Eugène	J. Papillon, St Eugène
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	IAMAREN M'Hamed	1, rue Bourmont	Bourmont
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	ZERDAB Salah	? (Palais de justice)	(Palais de justice)

El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MERAOUBI Abderrahmane	5, rue J. Papillon, St Eugène	J. Papillon, St Eugène
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BENSMAIA Abderrahmane	33, rue Baba Azoun	Bab Azoun
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	SENOUSSI Djelloul	17, rue du Diable	Diable
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BOULERBAH Alaoui	100, chemin Fontaine	Fontaine
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MESSOUSSI Mahieddine	11, rue d'Anfreville	Anfreville
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	EL GHALI Mohammed	19, rue Sidi-Abdallah	Sidi-Abdallah
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	EL KAIM René	rue Eugène Robe	Eugène Robe
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	SKANDRANI Lahbib	2, impasse Buffon	Buffon
El Mizhar El Djazaïri - 1937 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	SAHRAOUI Mohammed	3, rue des Consuls	Consuls
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MAKNINE Ahmed	4, place de la Pêcherie	Pêcherie
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	SENOUSSI Djelloul	17, rue du Diable	Diable
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BOURSAS Dahmane	22, rue de Lorraine	Lorraine
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BIT-EL-MAL Mohamed	45, rue d'Orléans	Orléans
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	TARAKLI M'Hamed	rue Vautrin, Kouba	Vautrin, Kouba
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	KOURABI Mohamed	5, impasse Lancry	Lancry
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	SKANDRANI Lahbib	2, impass Buffon	Buffon
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	KECHKOUL Mustapha	5, passage Mantout	Mantout
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	KAOUKDJI Mamad	30, rue Marengo	Marengo
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BOUNETTA Athmane	16, rue Kheir Eddine	Kheir Eddine
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	ABBES Dahmane	2, impasse de l'Intendance	Intendance
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BEN ALI Omar	125, av. Maréchal Foch, St Eugène	Maréchal Foch, St Eugène
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BEN FARES Mahmoud	1, rue Neuve, St Eugène	Neuve, St Eugène
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	KSOURI Mohamed	rue Vautrin, Kouba	Vautrin, Kouba
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	GADIRI Mahmoud	5, rue J. Papillon, St Eugène	J. Papillon, St Eugène
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	BELKACEM Alem	13, rue des Dattes	Dattes
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MEZAACHE Mohamed	42, rue Médée	Médée
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	AZLI Smaïn	rue de Pyramides	Pyramides
El Mizhar El Djazaïri - 1938 - Cercle des sports, 4 pl. Pêcherie	MLIHA Boumediène	5, rue Salvandi, St Eugène	Salvandi St Eugène
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	HAMOUDOU Chekiken	?	
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	TAHAR Ali Cherif		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	ABOU Gaston		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BOUTALEB Abdelkader		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	QUEMARI Mustapha		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	GUELLATI Ali		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	HADAD Henri		

El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	LEKHAL Riza		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	CHERIF Nourredine		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	GUELLATI Ahmed		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	ZEMERLI Mohamed		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BEN MERABET Amine		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	CHERQUI Sauveur		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	MOUHOUB Mohamed		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BEN OUNNICHE (?) Hamidou		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	KAMOUN Elie		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	ASSOUN Joseph		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BOUSBAA Abdelkader		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	HAZAN Charles		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BOUCAYA Joseph		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	BENAÏM Elie		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	KAID Hamoud		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	DURANT dit MOZINO		
El Mosilia - 1927 - 9, place du gouvernement - Nadi Ettaraki	SEBTI Ahmed		
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	BENSEMANE Elias	rue de l'Oasis, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	KORICHI Salah	Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	MADANI Mohamed	lotissement d'Apreval, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	TARAKLI Mohamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	LAMINE Mohamed	rue Dixmude, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	SARI Mohamed	rue Cujas, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	KSOURI Mohamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	ZITOUNI Ahmed	rue Maselli, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	KASSAB Zerrouk	maison Mattéi, av. Paul Doumer	Kouba (à)
El Mounchidia - 1937 - maison Kassab, Kouba	BENSMAIA Kaddour	Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	BECCAREL H. (H)	(Maire) Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	KASSAB Ali (H)	(Conseiller municipal) Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	TARAKLI M'hamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	MADANI Mohamed (ici REBAI Mohamed Madani)	lotissement d'Apreval, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	MESSOUCI Rachid	quartier Anasser, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	BARLOY Zacharie	Lotissment d'Apreval	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	MESSERDJI Bakir	av. Lavigerie, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	BENSEMANE Ahmed	rue Maselli, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	BABA AMEUR Ali	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)

El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	EL KSOURI Mohamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	KHODJA Omar	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	ZITOUNI Ahmed	rue Docteur Roux, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	KERMEZLI Mustapha	rue Dixmude, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1942 - rue Emile Augier, Kouba	BENHABYLES Mohamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	BABA AMEUR Ali	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	TARAKLI M'hamed	rue Vautrin, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	ZITOUNI Ahmed	rue Bennouniche, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	MESSOUCI Rachid	?	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	BABA AMEUR Elias	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	FOUDIL Abderrahmane	8, av. Poincarré, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	MAZOUNI Mohamed	av. de la République, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	BENSEMANE Ahmed	rue Docteur Roux, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	BEN BABALI Belkacem	rue Docteur Roux, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	BEN FARES Mahmoud	rue Claude Grellet, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	KHODJA Omar	rue Abbé Bresson, Kouba	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	KOUACI Abdelkader	rue Intendant Billet	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	MELKI Baghdadi	Haouch Habki	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	ROUIZI Kaddour	rue Franklin	Kouba (à)
El Mounchidia - 1950 - rue Docteru Roux, Kouba	TURQUI Mamed	rue Bennouniche, Kouba	Kouba (à)
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	YAFIL Edmond	24, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	AHMED BEN MOHAMMED Hadj Moussa	Mosqué Sidi Abderrahman	Sidi Abderrahman
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	ZITOUN Joseph	17, rue Marengo	Marengo
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	SFEZ Simon	46, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	CHETRITE David	13, bd. de Champagne	Champagne
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	AZOULAY Isaac	14, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	HANOUNE Martin	14, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	DADOUCHE Michel	15, rampe Valée	Valée
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	LOUKIL Mohammed	31, rue de la Casbah	Casbah
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	HADJ KADDOU Mustapha	14, rue Navarin	Navarin
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	BEN HAMOUD Mohamed	Chemin de La Vigerie, Villa Jeannette	La Vigerie
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	COHEN Léon	14, rue Bruce	Bruce
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	BENSIANO Moïse	34, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1912 - 24, rue Bab-El-Oued	LEBRATI Alfred	35, rue Socgémah	Socgémah
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	GALLAND Charles (de) Hon.		
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	YAFIL Edmond	24, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	ZITOUN Joseph	17, rue Marengo	Marengo
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	SIDI SAÏD Mahmoud	impasse El Djoun (Blida)	El Djoun (Blida)

El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	YAFIL Maklouf	24, reu Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	DADOUCHE Michel	15, rampe Valée	rampe Valée
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	SFEZ Simon	46, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	AZOULAY Maurice	19, rue Marengo	Marengo
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	SAFFAR Samuel	3, bd. Gambetta	Gambetta
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	LOUKIL Mohammed	31, rue de la Casbah	Casbah
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	COHEN Elie	6, rue Jenina	Jenina
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	BENSIANO Edouard	34, rue Ballay et Zola	Ballay et Zola
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	DARMON Jacob	2, rue de Bourmont	Bourmont
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	BENSIANO Maurice	36, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1913 - 24, rue Bab-El-Oued	LEBRATI Alfred	25, rue Socgémah	Socgémah
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BACHTARZI Mahieddine	24, rue Randon	Randon
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BEN OUNNICHE	rue Sadi-Carnot	Sadi-Carnot
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BENSIMON DAVID	2, rue Bab-Azoun	Bab-Azoun
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	KESPI Joseph	21, rue Randon	Randon
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	PHARO HENRI	34, rue de Chartres	Chartres
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	SI TAHAR Ali Scherif	3, rue Boutin	Boutin
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	PHARO Adrien	37, rue de Chartres	Chartres
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	PEREZ Maxime	22, rue Médée	Médée
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	PHARO Armand	12, rue Diderot	Diderot
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	PEREZ Albert	28, rue du Chêne	Chêne
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	HOLLANDER Norbert	7, rue Marceau	Marceau
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BARANES Isidore	3, rue d'Isly	Isly
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	GUELLATI	4, bd. de France	France
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	ZMIRLI Mohamed	rue de la Marine	Marine
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	EL FASSI Charles	2, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	AICHE Henri	3, rue Riégo	Riégo
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	AZIZ Lakal	? (Chambre de commerce)	
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	KEICHTEL Léon	3, rue Drouet d'Erlon	Drouet d'Erlon
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	LADJIMI Jacob	42, ru Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BEN EL KADI Yahia		
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	CHETRITE Mimoun	1, place de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	HAMID Guessal	40, rue de la Lyre	Lyre
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	NEBBOT Edouard	6, rue Meissonnier	Meissonnier
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	BEN SMAÏN Abdelkrime	43, rue de Lyon	Lyon
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	LEBAR Marcel	4, rue Camille Doubs	Camille Doubs
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	SEBAN Maurice	20, rue Marengo	Marengo
El Moutribia - 1929 - 24, rue Randon	AYACHE Maklouf	2, rue Duvidier	Duvidier
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BACHTARZI M		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	KESPI Joseph		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	TAHER Ali Chériff		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	PHARE (PHARO?) Henri		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BEN REDOUAN Hamdane		

El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	MOYAL E		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	PHARO Armand		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	PEREZ Albert		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	CHEKLER Joseph		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	COHEN Robert		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	GUELLATI Ahmed		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	CHETRIT Mimoun		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	EL-FASSI Charles		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	HOUZET Sion		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	KECHTEIL Léon		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BOUAZIZ Robert		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	MEYER Zioui		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	MENIENNE Adolphe		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	ABENDANAN		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	NEBOT Gaston		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BACRY Norbert		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	ACHOCHE		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BACRY Dr.		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	YAICH Henri		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	ZOUAI Hadj		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	LALAMI Abderrahmann		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BOUKANDOURA Mohammed		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	BELOUIZDAD Kadour		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	SELMA Mustapha		
El Moutribia - 1936 (In Echo musical A4,n°2)	AYACHE Makhlouf		
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	KHODJAT EL KHIL Mohamed	5, rue de la Marine	Marine
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	LAMINE Ahmed	2, rue de Normandie	Normandie
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	ZERIAT Abdelkader	rue de Cambrai	Cambrai
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	BRAMLIONI Mohamed	6, 2e impasse Kléber	Kléber
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	BIT EL MADJI Abdelhamid	91, route Malakoff	Malakoff
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	FAKHARDJI Mohamed	13, rue de la Lyre	Lyre
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	ZOUAN Boualem	24, rue Liébert, St Eugène	Liébert, St Eugène
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	TEFAHI Mohamed	rue du Bain Maure	Bain Maure
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	OULID AISSA Redouane	9, impasse Farina	Farina
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	DAMERDJI Mustapha	6, 2e impasse Kléber	Kléber
Ghernata - 1933 - 9, rue de la Marine	SERFATI Albert	1, rue Marengo	Marengo
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	CHEKIKEN Hamadou	14, rue Bourlon	Bourlon
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BOURKAÏB Abderrahman	4, rue Villebois-Mareuil, St Eugène	Villebois-Mareuil, St Eugène
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN SIAM Abderrahman	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN CHOHRA Abdelkader	8, rue Jean-Bart	Jean-Bart
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN ABDELKADER Hocine	26, rue de la Liberté	Liberté

Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN SIAM Mustapha	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Amine	1, impasse Berbrugger	Berbrugger
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Mohamed	6, rue de la Lyre	Lyre
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Yahia	1, impasse Berbrugger	Berbrugger
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	KATEB Mamad	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - août 1924 - Bar Colonial	RARRBO Mohamed	16, rue de la Liberté	Liberté
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	CEKIKEN Hamadou	14, rue Bourlon	Bourlon
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	BEN SIAM Mahmoud	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Yahia	1, impasse Berbrugger	Berbrugger
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	DJEBAÏLI Mohamed	5, rue d'Âmmon	Âmmon
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	AKTOUF Mouhoub	8, rue des Trois Couleurs	Trois Couleurs
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Hamdan	4, rue Garibaldi	Garibaldi
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	BEN MERABET Amine	1, impasse Berbrugger	Berbrugger
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	BEN SIAM Mustapha	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	KORAÏCHI Salah	Husseïn Dey	Husseïn Dey
Ifrikia Club - fev. 1924 - Bar Colonial	SAÏDJI Smaïn	112, rue de Lyon	Lyon
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	RINDERHAGEN Amédée	7, place de la République	République
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	DERADJI Ali	6, rue Sidi Hallel	Sidi Hallel
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	BAÏLAC Charles	rue Auber	Auber
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	LUCCIONI Jean	12, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	KUJALI Omar	36, rue Bab-El-Oued	Bab-El-Oued
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	GOURMAND	15, rue Maréchal Soult	Maréchal Soult
Nouba de l'Avant-garde - 1913 - 7, place de la République	JERDI Jean	45, rue Mogador	Mogador

VI. Liste des élèves du conservatoire d'Alger portant un prénom arabe 1949-1962

Réalisée à partir de : « Registre des effectifs 1949-1960 » et « Registre des effectifs 1960-1970 ».

Archives du conservatoire d'Alger [non classées]

Nom	Prénom	classe de	Adresse	Date de naissance
		1949-1950		
Aïouaz	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Alili	Bouzid	Musique musulmane (Sassi)	1, rue de Constantine, Hussein Dey	1931
Belkaïd	Abdelani	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Bellil	Ali	Trompette Piston	16, rue des Maugrebins, Alger	1930
Ben Rezoug	Abdelkader	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Benarbane	Ahmed	Clarinette	Village Mary, N-D d'Afrique, St Eugène	1931
Benchaouch	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	32, rue Cheikh El Kamal, Alger	1930
Bendali	Rachid	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	28, Rampe Vallée, Alger	1936
Boumzar	Abdelkader	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	151, rue de Lyon, Alger	1925
Chabri	Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Djilali	Ghalib	Diction Mlle Marodon		
Doukari	Mohamed	Chant Mr Ginot	Propriété Gril, Bouzaréa	1926
Fekkar	Hamida	Musique musulmane (Sassi)	42, rue Mont Fleuri	1935
Ferguène	Boudjemaa	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	42, bd. De Champagne	1918
Hamani	Boualem	Clarinette	12, bd. De Verdun	1929
Haroum	Rachid	Violon supérieur	3, rue Jasmin	1932
Kakachi	Zoubir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Kasdali	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Impasse de Drures, Alger	1920
Kechkoul	Abdelak	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	4, rue Colonel Mingasson, El Biar	1920
Khodja	Hassen	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue Neuve, St Eugène	1932
Khodja	Youssef	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Koufi	Dahmane	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue, Jean Mermoz, Kouba	1918
Kribi	Omar	Musique musulmane (Sassi)	6, rue du Croissant, Alger	1922
Mahi	Fariza	Musique musulmane (Sassi)	Oasis, Kouba	1939
Mazni	Rachid	Trompette Piston	16, rue Marengo	1931
Mazouni	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Méchem	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	26, rue Ben Aiam, Hussein Dey	1937
Mezerna	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	8, chemin N-D d'Afrique, Alger	1914
Mimoun	Salima	Musique musulmane (Sassi)	26, bd. Auguste Comte, Alger	1938
Mimoun	Leïla			

Nekkoud	Aïcha	Musique musulmane (Sassi)	24, bd. De la Victoire	1928
Outata	Houria	Musique musulmane (Sassi)		
Outata	Baya	Musique musulmane (Sassi)		
Rouidi	Fatma	Musique musulmane (Sassi)		
Salah	Idir	Musique musulmane (Sassi)		
Sidi Ben Ali	Abdenour	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	8, rue de la Barière (sic), St Eugène	1931
Teman	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Zouaoui	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue Chopin, Belcourt	1914

1950-1951

Aïouaz	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Aït	Omar	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Boulevard de Verdun, H.B.M . Bâtiment D	1925
Allaoua	Cherif	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	H.B.M., 2e groupe, Bâtiment Y, Ruisseau	1939
Allili	Bouzid	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue de Constantine, Hussein Dey	1931
Allouche	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	1, rue Sidi-Hellil, Alger	1929
Baba Ali Turqui	Kemal		H.B.M. 3e groupe Batiment E, , Champ de Manœuvre	1950
Bakanem	Aïcha	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Kouba	1936
Belhadad	Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	1, rue du Bain Maure	1926
Bellil	Ali	Trompette	N (1949: 16 rue des Maughrebins, Alger)	1930
Ben Arbane	Mohamed		Impasse Cervantès, Belcourt	1929
Ben Attia	Hakim	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Avenue Dixmude, Kouba (listé à H, non pas Ben)	1941
Ben Chaouch	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	32, rue Cheikh El Kamal, Alger	1930
Ben Dali	Rachid	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	35, Rampe Vallée	1936
Ben Rezzoug	Abdelkader	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Ben Yahi	Mostepha?	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	29, rue de la Paix	1930
Benarbane	Ahmed	Clarinette	Village Mary, N.D. d'Afrique, St Eugène	1931
Chabri	Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Dib	Arezki	Trompette	29 bis, rue du Parc d'Hydra	1929
Djalil	Ghalib	Comédie		
Doukari	Mohamed	Chant	Propriété Gril, Bouzaréah	1926
Ferguène	Boudjemaa	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	42, bd de Champagne	1918
Ferkioui	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	6, bd Sidi Hellel	
Hamani	Boualem	Clarinette	12, bd de Verdun	1929
Hami	Hocine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Haroum	Rachid	Violon Supérieur	3, rue du Jasmin	1932
Idir	Salah	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	2, rue des Alouettes	1929
Ismaïl	Abdelkader	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	3, rue du Panorama, Bd Bru	1930

Kartobi		Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Kartobi		Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)		
Khodja	Hassen		10, rue Neuve	1932
Khodja	Youssef	Solfège Préparatoire		
Kribi	Omar	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Letabi	Ali (Rabah?)	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	96, rue des Jardins	1925
Louaïl	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Villa la Roserai, rue La Fontaine, Kouba	1930
Maamir	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	20, rue Blasselle	1920
Madani	Goucem	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	21, rue du Chat	1918
Mazonni	Mohammed			
Mimoun	Salima	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Moussaoui	Mohamed	Contrebasse	rue Jonnart, El-Biar	1932
Osmane		Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue Charles Lutaud, Fontaine-Fraiche	
Outata	Baya	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	5, rue Benachère	
Outata	Houria	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	5, rue Benachère	
Rouidi	Fatima	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Saada	Mustapha	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Quartie PLM, Maison-Carrée	1929
Sidi Ben Ali	Abdenour	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	8, rue de la Carrière, St Eugène	1931
Skakni	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	27, rue de la Paix	1930
Tahir	Djilali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Bd Verlaguet, Kouba	1922
Taïb i	Hocine	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	2, rue Guynemer, El-Biar	1932
Tounsi	Nadia	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	11, rue Boutire?, Alger	1942
Zekar	Moktar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	7, rue des Janissaires	1929

1951-1952

Aïouaz	Mustapha	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Aïssaoui	Mustapha	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	13, rue de la Grenade	1934
Allaoua	Cherif	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	H.B.M., 2e groupe, Bâtiment Y, Ruisseau	1939
Ben Daoud	Naceur	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	26, rue Richard Maguet	1930
Ben Rezoug	Abdelkader	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Benattia	Hakim	Violon Préparatoire	Villa Mauricette, Avenue Dixmude, Kouba (listé à H, non pas Ben)	1941
Benattia	Hakim	Solfège Préparatoire	Villa Mauricette, Avenue Dixmude, Kouba (listé à H, non pas Ben)	1941
Berkani	Abdelkader	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		1929
Bradaï	Rida	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	H.B.M., Bt U, 2e Gpe, Ruisseau	1937
Chabri	Ali	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Cherki	Lucien	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	14, rue Benachère	1933
Dib	Azerki	Trompette	29 bis, rue du Parc d'Hydra	1929
Djerboua	Ali	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	3, rue Scipion	1933

Ferguène	Boudjemaa	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	42, bd de Champagne	1918
Ferkioui	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	6, rue Sidi Hellel	
Gadiri	Zoubir	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	14, rue Lavigerie	1936
Guendouz	Saïd	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	rue du 4 Septembre	1931
Hamani	Boualem	Clarinette	12, bd de Verdun	1929
Hamma	Abdelhalim	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	7, rue Polignac	1930
Hautit	Mohamed	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	16, rue Brahim Fatah	1933
Kaddour	Nobia	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1939
Khattab	Doudja	Violon Préparatoire	Villa Mauricette, rue Dixmude, Kouba	1940
Khelifi	Ali	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	12, rue de Nuits	1935
Khelili	Mahmoud	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Quartier PLM, 2e rue, Maisson Carrée	1935
Khellili	Mohamed	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	17, rue Socgemah	1934
Khodja	Youssef	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	Nassir la Croix, Kouba	
Madani	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	5, Impasse Neuve, St Eugène	1928
Mazighi	Sid Ali	Trompette	H.B.M. Bt C, bd de Verdun	1933
Mazouni	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Mimoun	Lila	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	26, bd Auguste Comte	1942
Mimoun	Salima	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Outata	Baya	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Outata	Houria	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Redjimi	Braham	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1, rue du Minaret	1934
Remila	Farida	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	122, rue de Lyon	1938
Saada	Mustapha	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	Quartier PLM, Maisson Carrée	1929
Saouli	Bachir	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	22, rue Lavigerie, St Eugène	1934
Sebillot	Henri	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Pointe Pescade	1931
Sidi Ben Ali	Abdenour	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	8, rue de la Carrière, St Eugène	1931
Tounsi	Nadia	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	11, rue Boutin	1942

1952-1953

Abed	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1bis, Cité la Beaucheraye, Fontaine-Fraîche	1930
Aïouaz	Mustapha	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Allaoua	Chérif	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	H.B.M. 2e groupe Bt Y Ruisseau	1933
Askeur	Ali	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	Lotissement-Florence n°23 El-Biar	1930
Bachi	Sid Ali	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	11, rue Charles Brunet	1938
Ben Daoud	Naceur	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	26, rue Richard Maguet	1930
Ben Mesbah	Abderrahmane	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	5, rue Benachère	1934
Benattia	Hakim (écrit akim)	Violon Préparatoire	Villa Mauricette, rue Dixmude, Kouba	1941
Benchaouch	Mamad	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	32, rue Cheikh El Kamel	1930
Benmami	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	6, rue du commandant Chambeau	1932

Benouniche	Farida	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	av Poincaré, Kouba	1929
Benouniche	Leïla	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	av Poincaré, Kouba	1930
Benouniche	Safeya	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	av Poincaré, Kouba	1932
Berkane (rangé à Hautit)	Hausit	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	16, rue Brahim Fatah	1941
Boudjemane	Belkacem	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	90, rue Marcy	1932
Bradaï	Rida	Violon Préparatoire	H.B.M. 2 groupe Bt U Ruisseau	1937
Chickboumi	Abdelhamid	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jauber	1931
Chikboumi	Hafida	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jauber	1932
Chikboumi	Hamia	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jauber	1933
Debbar	Rabia	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Dib	Arezki	Trompette	29 bis, rue du Parc d'Hydra	1929
Djeberi	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	108, rue Rovigo	1932
Djillali Djebour	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	7, rue de Nuits	1928
Ferguène	Boudjemaa	Solfège Préparatoire	52, Bd de Champagne	1918
Ferkioui	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	6, rue Sidi Hellel	
Guelbi	Abdelkader	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	34, rue Auguste Comte	1938
Guendouz	Saïd	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	rue du 4 septembre	1931
Hamma	Abdelhalim	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	7, rue Polignac	1930
Haroun	Djafar	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	3, rue des Jasmins	1934
Hausit	Mohamed	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	16, rue Brahim Fatah	1933
Kachemad	Bouamra	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Kaddour	Nobia	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1939
Kadri	El Hocine	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Khattab	Doudja	Violon Préparatoire	Villa Mauricette, rue Dixmude, Kouba	1940
Khodja	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	Lotissement Serre Doum, El Biar	1921
Khodja	Youssef	Solfège Supérieur	Kouba	1923
Madani	Goucem	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	21, rue du Chat	1918
Massekdji	Mahmoud	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	av Lavigerie, Kouba	1928
Méchédal	Abdelkader	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	6, rampe Zaatcha	1935
Mimoun	Leïla	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	3, rue Albert de ..?	1942
Mimoun	Salima	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	3, rue Albert de ..?	1938
Mohamed	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	109, rue Camille Doubs	1928
Mokedem	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	9, impasse Caton	1930
Mokhebi	Larbi			
Ouahib	Mustapha	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	37bis, rue du 8 novembre	1933
Ouamara	Fadila	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1937
Ouamara	Rachid	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1935
Outata	Baya	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Rbek	Amar	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Redjimi	Braham	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Rouidi	Fatma	Orchestre (2e violon)		

Sebillot	Henri	Solfège Préparatoire	Pointe Pescade	1931
Tounsi	Nadia	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	11, rue Boutin	1942
Zaid	Nourredine	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Zerrouki	Ali	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	3, rue des Marabouts, Foudouk	1933

1953-1954

Abdelwahab	Mustapha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Miliana	1936
Abed	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1bis, Cité la Beaucheraye, Fontaine-Fraîche	1930
Allaoua	Cherif	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	H.B.M. 2e groupe batiment Y, Ruisseau	1939
Amara	Ramdane	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue Boutin	1935
Askeur	Ali	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Lotissement Florence n°23 El-Biar	1930
Bachi	Sid Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, rue Charles Brunet	1938
Ben Arba	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Ludovic Halévy	1935
Ben Daoud	Abdelkader?	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Lotissement Florence, Alger	1931
Ben Daoud	Naceur	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	26, rue Richard Maguet	1930
Ben Malek	Ahmed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		
Benattia	Hakim	Violon préparatoire	Villa Mauricette, rue Dixmude, Kouba	1941
Benchaouch	Mamad	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	32, rue Cheikh El Kamal	1930
Benouameur	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	2, rue Sidi Hellel	1944
Bradaï	Rida	Violon Préparatoire	H.B.M. 2e groupe batiment U, Ruisseau	1937
Chikboumi	Hafida	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1932
Chikboumi	Hamia	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1933
Chikboumi	Abdelhamid	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1931
Debbar	Assia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	21, rue du Chat	1941
Debbar	Rabbia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	21, rue du Chat	1938
Djaïdir	Smaïa	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Villa Louise, rue Fritz Muller	1932
Fadil	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	18, rue Brahim Fatah	1934
Fakhardji	Abdelkrim	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	52, rue Liebert, St Eugène	1939
Ferguène	Boudjemaa	Solfège Préparatoire	42, bd de Champagne	1918
Ferkoui	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	6, rue Sidi Hellel	
Guendouz	Saïd	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue du 4 septembre	1931
Guerachi	Ali	MM A Fakhardji	5, rue du Mont Thabor	1933
Hamma	Abdelhalim	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	7, rue Polignac	1930
Hauouz	Habiba	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	7, chemin de mla cité de la Redoute	1936
Hautit	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	16, rue Brahim Fatah	1933
Hautit	Berkane	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	16, rue Brahim Fatah	1941
Ilis	Chafika	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue des Giroflées (Clos Salambier)	1936
Kamariz	Baddredine	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1bis, rue de la Blanchère	1935
Kechida	Omar	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	6, rue Barberousse	1931

Khattab	Doudja	Violon préparatoire	Villa Mauricette, rue Dixmude, Kouba	1940
Khaznadi	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	7, rue du Dr Roux	1929
Khodja	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Lotissment Sem Tom, El Biar	1921
Khodja	Youssef	Ensemble vocal		
Mechidal	Abdelkader	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	6, rampe Zaatcha	1935
Medjabri	Khellil	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue de la mer Rouge	1934
Mekki	Sid Ahmed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	129, rue de Lyon	1935
Mesbah	Abderrahmane	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	5, rue Benachère	1934
Mesbati	Mouloud	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	6, impasse de la Grenade	1921
Messekdji	Mahmoud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	av Lavigerie, Kouba	1928
Mimoun	Salima	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	3, rue Albert de Mun	1938
Mimoun	Leïla	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Albert de Mun	1942
Moussi	Mouloud	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	6, rue d'Héliopolis	1927
Ouamara	Fadila	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1937
Ouamara	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Bouzaréah	1935
Outata	Baya	Alto	5, rue Benachère	1935
Rabah	Mustafa	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue Tarting Bd Bru	1932
Redjimi	Brahim	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue du minaret	1934
Remmouche	Abdelkader	Cor	Musique de Garnison	1932
Rouidi	Fatma	Histoire de la musique		
Tounsi	Nadia	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	11, rue Boutin	1942
Tribiche	El Hadi	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Chemin de Gascone	1936
Younsi	Hamid	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	H.B.M. 4e groupe Bt G Ruisseau	1933
Zabed	Nourredine	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	2, rue de Galland, Oasis, Kouba	1925
Zemerli	Abderahmane	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue de l'Orne	1915

1954-1955

Abdelwahab	Mustapha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Miliana	1936
Abdelwahab	Mustapha	Solfège (Hanet)	Miliana	1936
Aïchikadra	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	11, impasse d'Utique	
Aïchikadra	Mohamed	Solfège (Hanet)	11, impasse d'Utique	
Amara	Ramdane	MM	7, rue Boutin	1935
Amara	Ramdane	Solfège (Hanet)	7, rue Boutin	1935
Bessa	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Birmandreis	
Bessa	Mohamed	Solfège (Hanet)	Birmandreis	
Bestandji	Kherredine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	47, rue Salvandy, St Eugène	
Bestandji	Kherredine	Solfège (Hanet)	47, rue Salvandy, St Eugène	
Ben Amira	Farida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	156bis, Cité El Mahçoul?	
Ben Amira	Farida	Solfège (Hanet)	156bis, Cité El Mahçoul?	
Ben El Kadi	Nadjib	MM	10, rue Salvandy	
Ben El Kadi	Nadjib	Solfège (Hanet)	10, rue Salvandy	

Benhabyles	Hassiba	MM		
Benhabyles	Hassiba	Solfège (Hanet)		
Bachi	Sid Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, rue Charles Brunet	1938
Bachi	Sid Ali	Solfège Préparatoire	11, rue Charles Brunet	1938
Bouchlaghem	Abdelghani	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue Eldjoun, Imp. n°1	
Bouchlaghem	Abdelghani	Solfège (Hanet)	rue Eldjoun, Imp. n°1	
Benattia	Hakim	Violon Préparatoire	rue, Dixmude, Kouba	1941
Bradaï	Rada	Violon Préparatoire	H.B.M. Ruisseau	1937
Cherik	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, Impasse Viallar	
Cherik	Abdeltif	Solfège (Hanet)	3, Impasse Viallar	
Chikboumi	Hafida	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1932
Chikboumi	Hafida	Solfège Musulman (Hanet)	1, rue Alberic Jaubert	1932
Chikboumi	Hamia	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1933
Chikboumi	Hamia	Solfège Musulman (Hanet)	1, rue Alberic Jaubert	1933
Chikboumi	Abdelhamid	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1931
Chikboumi	Abdelhamid	Solfège Préparatoire	1, rue Alberic Jaubert	1931
Djaïdir	Smaïn	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Villa Louise, rue Fritz-Muller	1932
Djaïdir	Smaïn	Solfège (Hanet)	Villa Louise, rue Fritz-Muller	1932
Damandji	Djaffar	Comédie	40, rue Liebert	
Ferguène	Boudjemaa	Harmonie	42, bd. de Champagne	1918
Ferkioui	Mohamed	Alto (Hanet)	M.P. Climat de France	
Ferkioui	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	M.P. Climat de France	
Ferkioui	Mohamed	Solfège (Hanet)	M.P. Climat de France	
Fakhardji	Abdelkrim	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	51, rue Liebert, St Eugène	1939
Fakhardji	Abdelkrim	Solfège (Hanet)	51, rue Liebert, St Eugène	1939
Ferki	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Cité Douïeb et Bobillot	
Ferki	Mohamed	Solfège	Cité Douïeb et Bobillot	
Gadiri	Zoubir	MM	14, rue Lavigerie, St Eugène	1938
Gadiri	Zoubir	Solfège (Hanet)	14, rue Lavigerie, St Eugène	1938
Guendouz	Saïd	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue du 4 Septembre	1931
Guendouz	Saïd	Solfège Préparatoire	rue du 4 Septembre	1931
Hadj-Tahar	El Hadi	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	29, rue Porte-Neuve	
Hadj-Tahar	El Hadi	Solfège (Hanet)	29, rue Porte-Neuve	
Hadj-Tahar	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	29, rue Porte-Neuve	
Hadj-Tahar	Rachid	Solfège (Hanet)	29, rue Porte-Neuve	
Hamma	Abdelhalim	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	7, rue Polignac	1930
Hamma	Abdelhalim	Solfège Préparatoire	7, rue Polignac	1930
Ilis	Chafika	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	3, rue des Giroflées	1936
Ilis	Chafika	Solfège (Hanet)	3, rue des Giroflées	1936
Kara-Mostepha	Kherreddine	Musique musulmane	Cité Hélène Boucher Bt F Ruisseau (Groupe HBM rue Hélène Boucher)	
Mimoun	Leïla		3, rue Albert de Mun	
Mimoun	Salima		3, rue Albert de Mun	

Messour	Saïd	27, rue Darwin	
Mesbahi	Mouloud	6, impasse de la Grenade	
Moussi	Mouloud	6, rue d'Heliopolis	
Massekdji	Mahmoud	Av Lavigerie, Kouba	
Mechidal	Abdelkader	6, ramps Zaataha	
Mokedem	Mohamed	9, impasse Caton	
Outata	Baya	5, rue Benachère	
Redjimi	Braham	1, rue du Minaret	
Sadi	Malika	19, rue Coupret, El Biar	
Sebillot	Daniel	av des Amandiers, P.P.	
Sebillot	Georges	av des Amandiers, P.P.	
Sebillot	Henri	av des Amandiers, P.P.	
Zaêd	Nour-Eddine	5, rue Suffren	
Zemerli	Abderrahmane	2, rue de l'Orne	

1955-1956

Adjouiri	Ahmed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Benattia	Hakim	Violon Préparatoire	rue Dixmude, Kouba	1941
Belhocine	Mahmoud	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	52, rue de Verdun, El Biar	
Belhocine	Mahfoud	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	52, rue de Verdun, El Biar	
Benhaddad	Sabiha	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Bestandji	Kherreddine	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	47, rue Salvandy	
Boutriche	Omar	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Ben Safar	Abdeltif	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Cherik	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Violon	
Chikboumi	Hafida	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1932
Chikboumi	Hamia	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, rue Alberic Jaubert	1933
Djaïdir	Smaïn	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Villa Louise, rue Fritz-Muller	1932
Ferkioui	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	M.P-G Climat de France	
Ferki	Mohamed	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	1, chemin Bobillot	
Ferguène	Boudjemaa	Harmonie	42, bd de Champagne	1918
Guendouz	Saïd	Technique Vocale	rue du 4 septembre	1931
Hamma	Abdelhalim	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	7, rue Polignac	1930
Khodja	Youssef	Guitare Supérieur	38, rue Voltaire, Kouba	
Khezradji	Zoubir	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Kadri	El Hocine	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)	4, impasse Salluste	
Khodja	Mohamed	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)	Lotissement Jean Tom	1921
Moktari	Hocine	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	av Maréchal Foch, St Eugène	
Moussi	Mouloud	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)	6, rue d'Héliopolis	
Massoudi	Ali	Musique musulmane superieure (Mohammed Fakhardji)		
Mahi	Fariza	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Namane	Rabah	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		

Rabih	Mustapha	Musique musulmane superieure (Abderrazak Fakhardji)		
Rabih	Mimi	Musique musulmane préparatoire (Abderrahman Belhocine)		
Sadi	Malica	Violon Supérieur		
Zaoui	Ko???	Comédie		

1956-1957

Abdeslami	Hacine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	26 ch Sidi Benour	1939
Abdeslami	Hacène	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	26, chemin Sidi Bennour	1939
Agoulnime	Nourdine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	82bis, av du Maréchal Joffre, El Biar	1939
Agoulnime	Nourdine	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	82bis, av du Maréchal Joffre, El Biar	1939
Aissiou	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	28, rue de Marengo	1940
Bachi	Sid Ali	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	11, rue Charles Brunet	1938
Bachi	Sid Ali	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	11, rue Charles Brunet	1938
Belazzougui	Farouk	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	7, rue René Valmy, El Biar	1939
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Belhocine	Mahmoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1942
Belhocine	Mahfoud	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Benaïssa	Abdelhamid	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	22, rue Lt Benizza, el Biar	1939
Benattia	Akim	Violon supérieur (Maunier)	17, av Boensch [Kouba]	1941
Benkherfallah	Mouloud	Erza	15, rue Marot, La Redoute, Birmandreis	1938
Bestandji	Kherreddine	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	47, rue Salvandy, St Eugène	
Bonifrou	Hamida	Clarinette préparatoire (Sausalone)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'eau	1935
Boufedji	Tahar	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	9, impasse d'Usique	1940
Charik	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Vialar	1938
Cherif	Lyes	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)		
Dali Ali	Mourad	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1937
El Hachemi	Nourdine	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	21, rue Marengo	1939
Ferguène	Boudjemaâ	Ortiz	42, bd de Champagne	1918
Ferki	Mohamed	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	1, Chemin Bobillot	
Ferkioui	Mohamed	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	Cité Pérez, Climat de France Maison P 9	1940
Ferroukhi	Abdelaziz	Musique musulmane (Ali Dali)	26, rue André-Chênier	1934
Ghennai	Abderrahmane	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue Danton	1939
Guendouz	Saïd	Technique vocale (Capdecombes)	43, rue Sidi Boumeddine	1931
Guendouz	Saïd	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	43, rue Sidi Boumeddine	1931
Hamma	Abdelhalim	Contrebasse (Lloret)	7, rue Polignac	1930
Hemmaz	Sid Ali	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Diar Es Saada Bt J	1938
Heraoui	Omar	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	Cie Ferrovière de Vichy	1934
Houhat	Abdelkader	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	9 , rue Salluste	1941
Kadri	El Hocine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, imp Salluste	1933
Kadri	Ahmed	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	4, impasse Salluste	1932
Kesradji	Zoubir	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue Ben Ouenniche, Kouba	1927

Khelili	Messaoud	Musique musulmane (Ali Dali)	23, rue de Mulhouse	1934
Khodja	Youssef	Guitare supérieure (F Lavie)	38, rue Voltaire, Kouba	1923
Laabibi	Brahim	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	44, rue Marot, La Redoute	1940
Lamari	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	10, rue Mont-Thabor	1940
Lazoum	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Route de Notre Dame d'Afrique, St Eugène	1937
M'Barek	Salah	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Chemion de la Glacière	1940
M'Barek	Salah	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	24, chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Mederimi	Ahmed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	9, rue de la Lyre	1946
Mesli	Karima	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Solferino	1945
Moktari	Hocine	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	av Maréchal Foch, St Eugène	1930
Mostaphaoui	Youssef	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	9, rue Salluste	1940
Moussi	Mouloud	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue d'Heliopolis	1927
Rahmani	Bouamra	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, rue de la Pensée	1945
Ramdani	Hamid	Musique musulmane (Ali Dali)	20, rue d'El-Biar	1934
Remouchi	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Albert de Mun	1939
Sadi	Malica	Violon supérieur (Maunier)	19, rue Cou…, El Biar	1936
Sakri	Azzedine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, Imp de Chartres	1937
Sebillot	Georges	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue des Amandiers, Pointe Pescade	1939
Sebillot	Henri	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue des Amandiers, Pointe Pescade	1931
Sebillot	Daniel	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	rue des Amandiers, Pointe Pescade	1942
Zemerli	Abderrahmane	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	2, rue de l'Orne	1915
Zerouki	Ali	Musique musulmane (Abderrazak Fakhardji)	3, rue des Mararbouts Foudouk	

1957-1958

Abdeldjelil	Nacira	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Ecole Ollivier, rue Van Vollenhoren	1940
Abdeslami	Hocine	Alto (Hanet)	26, chemin Sidi Bennour	1939
Abed	Meriem	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	8, rue Mont-Fleury	1933
Agoulnime	Nourredine	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	82bis, av du Maréchal Joffre, El Biar	1939
Akhelal	Kheïra	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	6, rue Lesellier, Villa Violette	1949
Aouf	Sid Ali	Musique musulmane (Ali Dali)	38, rampe Valée	1938
Aoun Seghin	Rabah	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue du Dr Roux, Maison Carrée	1940
Araoui	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Compagnie Fermière de Vichy, alger	1934
Assameur	Hammoud	Batterie - Timbales (Blancquaert)	Lotissement Michel n°190, Hussein-Dey	1940
Bachi	Sid Ali	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)		1938
Badj	Fatma	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	4, rue Léon Roches	1938
Belayat	Kheïra	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	Rue de Kouba, Birmandreïs	1941
Belhocien	Mahmoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1942
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Belhocine	Mahfoud	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	52, rue de Verdun, El Biar	1943

Ben Mansour	Abderrahmane	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	38, rue Porte Neuve	1933
Ben Safar	Abdelatif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Salvandy	1939
Benadouda	Nordine	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)		1939
Benaïssa	Abdelhamid	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	22, rue Lt Benizza, El Biar	1938
Benattia	Akim	Violon supérieur (Maunier)	9, av Boensch	1941
Benazouz	Ali	(Lamberton)	Lycée Franco-Musulman de Ben Aknoun	1934
Benhocine	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	31, rue de Chartres	1935
Bonifrou	H'mida	Clarinette (Sausalone)	Fort de l'Eau	1935
Bouhraoua	Reda	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Ecole Olivier, rue Van Vollenhoren	1950
Chebarli	Mohamed	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	4, rue Sampiero Corso	1936
Dali Ali	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1935
Dali Ali	Mourad	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1937
El Hachemi	Nordine	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	21, rue Marengo	1939
El Mahdaoui	Smaïn	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	26, rue Henriot, St Eugène	1942
Garoui	Fadila	Musique musulmane (Ali Dali)	18, rue Luciani, El Biar	1935
Guendouz	Saïd	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)		1931
Hemmaz	Sid Ali	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	Diar Essâda, Bt J	1938
Kadrei	Ahmed	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	4, imp. Salluste	1932
Kadri	El Hocine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, imp. Salluste	1933
Khodja	Youssef	Guitare supérieure (Lavie)	38, rue Voltaire, Kouba	1923
Kortebi	Chérif	Musique musulmane (Ali Dali)	1,rue Jénina	1935
Larbi	Abdelkader	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, rue Jenina	1939
Mahi	Fariza	Musique musulmane (Ali Dali)	12, rue de l'Oasis, Villa des roses, Kouba	1940
Mahi	Sid Ahmed	Musique musulmane (Ali Dali)	Cité Nador, clos Salambier	1941
M'Barek	Salah	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	24, chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Menadui	Amar	Musique musulmane (Ali Dali)	11, rue Randon	1931
Mesli	Nadir	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	6, rue Solferino	1943
Mesli	Karima	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Solferino	1945
Mezachi	Nadji	Musique musulmane (Ali Dali)	rue Bourbonnais, Air de France, Bouzaréah	1939
Mezioui	Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	45, rue A. Hardy	1934
Mhamsadji	Auisse	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	33, chemin Notre Dame d'Afrique	
Mouioua	Smaïl	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	12, rue de la Carrière, St Eugène	1941
Moussi	Mouloud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	28, rue Richard Maguet, el Biar	1927
Moussous	Abdelmalek	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebvre	1949
Moussous	Zoulikha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebvre	1948
Moussous	Zakkia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebvre	1944
Ouchta	Boualem	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	Montelle Cité d'El-Kettar, Bt 15 A	1934
Sadi	Malika	Violon supérieur (Maunier)	19, rue Coupret, El Biar	1935
Sebillot	Georges	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue des Amandiers, Pointe Pescade	

Sebillot	Henri	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue des Amandiers, Pointe Pescade	
Setti	Youssef	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	41, rue de la Paix	1938
Smaïli	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	20, bd Gambetta	1926
Trad	Ammar	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	rue Sidi Ben Meddine	1929
Zekal Chick	Saïd	Déclamation dramatique musulmane (Bachtarzi)	150, rue Fontaine Fraîche	1941
Zemerli	Abderrahmane	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue de l'Orne	1915

1958-1959

Abbas	Kamal	Musique musulmane (Ali Dali)	Lotissement Baranès, Bouzaréah	1934
Abdelbari	Farid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	5, rue Albert de Mun	1948
Abdeldjallil	Nacira	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	École Ollivier, Rue Vollenhoven	1940
Abdeslami	Hacène	Chant Technique Vocale (Ginot)	26, chemin Sidi Bennour	1939
Abdeslami	Hacène	Alto (Hanet)	26, chemin Sidi Bennour	1939
Abdoun	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Lotissment Zoubir, Birmandreïs	1936
Abed	Meriem	Musique musulmane (Ali Dali)	8, rue Mont Fleury	1933
Abidi	Fatma-Zohra	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	32bis, rue Rovigo	1933
Achir	Zoulikha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	15, rue Colonna d'Ornano	1944
Addouche	Mohamed	Flûte (Raoul Chevalier)		
Agoulmine	Norredine	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	82bis, av Maréchal Joffre, El Biar	1939
Agoulnime	Norredine	Chant (Doueda)		
Aguib	Safia	Musique musulmane (Ali Dali)	32, rue Darwin	1940
Ahcène	Saad	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue des Pyramides	1931
Aïdlaïd	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	3, chemin de la Vallée	1933
Aït Mesbah	Abdenour	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	2, rue de l'Orne, Climat de France	1939
Akhelal	Chafika	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Letellier, Oasis à Kouba	1946
Akhelal	Kheira	Musique musulmane (Ali Dali)	Villa Violettes, 6, rue Letellier	1939
Akkache	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	46, bd de la Victoire	1945
Ali Ben Ahmed		DDDA (Bouhrir Mustapha)	3, rue Voltaire, Kouba	1940
Aoun Seghir	Rabah	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue du Dr Roux, Maison Carrée	1940
Arbane	Fatiha	Musique musulmane (Ali Dali)	70, rue Marey	1944
Azizi	Zakkari	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, rue des Zouaves	1942
Bahlou	Seddik	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	19bis Allée des Muriers	1945
Behayat	Kheïne	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	rue de Kouba, Brimandreïs	1941
Bel Kadi	Fathy	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	14, rue des Colons	1942
Belaïd	Rachid	Musique musulmane (Ali Dali)	Lotissement Baranès, Bouzaréah	1936
Belhadj Abed Ben	Youssef	DDDA (Bouhrir Mustapha)	150, chemin Fontaine Bleue	1939
Belhocine	Mahmoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1942
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Belouard	Ahcène	DDDA (Bouhrir Mustapha)	9, rue Nemours	1939
Ben Hadad	Sabiha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		
Ben Hadad	Sid Ali	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		

Ben Hadj Tahar	L'Hadi	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1940
Ben Hadj Tahar	Rachid	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Impasse d'Helvétie, El Biar	
Ben Hadj Tahar	Boualem	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1933
Ben Safar	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Salvandy, St Eugène	1939
Benadouda	Norredine	DDDA (Bouhrir Mustapha)	27, rue Darwin	1939
Benattia	Akim	Violon supérieur (Maunier)	17, av Boensch, Kouba	1941
Benbesaa	Rhoui	Musique musulmane (Ali Dali)	Djemaa El Mabrouk, n°28, Hussein-Dey	1939
Bencherifa	Samir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue Roger Cardona, Clos Salambier	1943
Benhanoute	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	17, rue de la Marine	1936
Bennour	Norredine	DDDA (Bouhrir Mustapha)	22, Cité de la Consolation	
Bensemane	Amine	Musique musulmane (Ali Dali)	1, rue Neuve, St. Eugène	1946
Bensemane	Samia	Musique musulmane (Ali Dali)	1, rue Neuve, St. Eugène	1945
Bessaïh	Mohamed	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	46, rue Porte Neuve	1938
Bey	Abdelmadjid	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	14, rue Paul Bert, Belfort, Maison Carré	1941
Bonifrou	Hamida	Contrebasse (Lloret)	27, rue Baron de Vialar	1935
Bonifrou	Hamida	Clarinette (Sausalone)	27, rue Baron de Vialar	1935
Bouchenit	Farouki	Musique musulmane (Ali Dali)	43, rue Poincaré, Blida	1940
Bouchenit	Kheirreddine	Musique musulmane (Ali Dali)	43, rue Poincaré, Blida	1944
Bouchiche	Morad	Musique musulmane (Ali Dali)	2, rue du Regard	1935
Bouderba	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue du Chat	1943
Bougidi	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité Perez, Bt T, Climat de France	1940
Bouhadjar	Abderrezak	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Sidi Yahia, Birmandreïs	1941
Bouhrir	Fouzia	Danse (Gaillard)		
Boukerbout	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	4, rue Xavier Bordier, St Eugène	1940
Bourouina	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	88, rue de la Zouïa, Diar El Mahçoul	1938
Chennouf	Meftah	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Rue Savorgnan de Brazza	1935
Chir	Saïd	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité Zoubir, Birmandreis, n°93	1941
Dahimène	Farid	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	8, rue des Paquerettes, Clos Salambier	1942
Dahmani	Adda	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	21, bd Pitolet	1935
Daï Halah	Abdennebi	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	402, Cité Mahieddine	1938
Dakmouni	Mimi	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		
Dali	Mourad	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1937
Derbiche	Rabah	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité des Eucalyptus, Bt 5, rue Mizon	1940
Ditouche	Fadila	Musique musulmane (Ali Dali)	Nouvelle Cité, Climat de France, Bt 16	1939
Djaballah	Ahmed	DDDA (Bachdjerah Djelloul)		
Doudou	Nadja	Musique musulmane (Ali Dali)	29, rue Darwin	1941
Drissi	M'hamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	39, av de la Robertsau	1935
El Hachemi	Norredine	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	21, rue Marengo	1939
El Mehdaoui	Smaïn	DDDA (Bouhrir Mustapha)	26, rue Henriot, Saint Eugène	1942
Fadji	Fatma	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	4, rue Léon Roches	1938

Farsi	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	17, rue François Geay	1936
Ferroukhi	Sid Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	26, rue André Chenier	1941
Ghaboub	Rachid	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Mairie de Maison-Carrée	1930
Ghennaï	Abderrahmane	DDDA (Bouhrir Mustapha)	3, rue Danton	1939
Guendouz	Saïd	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	43, rue Sidi Bou Meddiene	1931
Guennoune	Salima	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Lotissment El Hazar, Bt A, Appt 13, Birkadem	1943
Guilmellah	Ali	DDDA (Bouhrir Mustapha)	250, Cité Vinci, La Redoute	1938
Hachi	Mohamed	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	21, rue Bruce	1936
Haddoun	Belkacem	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Impasse d'Helvétie, El Biar	
Hadj Ahmed	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Cité Sidi Yahia, n°50, Hydra	1941
Hamidou	Mourad	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Centre Social de Bel air, Hussein-Dey	1933
Hammrouche	Braham	Musique musulmane (Ali Dali)	Cité de la Salpétrière, Bt 2B	1932
Harrat	Zoubir	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Villa Mary, N-D d'Afrique	1941
Hemaz	Amar	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Darwin	1939
Hemmaz	Sid Ali	Chant Technique Vocale (Ginot)	Diar Es Saâda, Bt J n°46	1938
Heraoui	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Compagnie Fermière de Vichy, Alger	1934
Ibrir	Ahmed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	8, rue Hoche, El Biar	1940
Kahlouche	Allaoua	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Hotel Radio	1940
Kala	Mustapha	DDDA (Bouhrir Mustapha)	14, bd Cervantès	1944
Kamal	Eddine	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	40, rue des Tulipes	1947
Kaouane	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Cujas, Kouba	1942
Kendour	Mokdad	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	11, rue Clément Ader	1936
Khammar	Fatiha	DDDA (Bachdjerah Djelloul)		
Khezradji	Anisse	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	33, chemin de N-D d'Afrique	
Khodja	Youssef	Guitare supérieure (Lavie)	38, rue Voltaire , Kouba	1923
Khodja	Youssef	Harmonie (Ortiz)	38, rue Voltaire , Kouba	1923
Koptan	Mahieddine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	136, bd Bru	1943
Kortebi	Cherif	Alto (Hanet)	1, rue Jénina	1936
Kortebi	Cherif	Musique musulmane (Ali Dali)	1, rue Jénina	1936
Lagab	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Campagne Bouzidi, Frais Vallon, Bouzaréa	1940
Laker	Djamal	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Lotissment Pascal, Bouzaréah	1936
Laker	Djamal	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Lotissment Pascal, Bouzaréah	1936
Lechilli	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	7, rue du Dr Jeabert, El-Biar	1940
Louaui	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	61, Cité Zoubir, Hydra	1933
Mahdi	Abderrahmane	Musique musulmane (Ali Dali)	24, rue d'Anfreville	1940
Maziz	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	Cité La Montagne, D. 57, Hussein-Dey	1940
M'Barek	Salah	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	24, Chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Mehadjri	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	9, rue de Tours	1935
Mekerkeb	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de Tours	1935
Menadoui	Amar	Musique musulmane (Ali Dali)	11, rue Randon	1931

Merbouni	Amar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Rue de Loiret, Bouzaréa	1936
Mesli	Karima	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue de Solférino	1945
Mesli	Nadir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	6, rue Solférino	1943
Mezachi	Nadji	Musique musulmane (Ali Dali)	Rue Bourbonnais, Air de France, Bouzaréah	1939
Meziane	Ahmed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	26, rue de la Scala, El Biar	1940
Mezioui	Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	43, rue Auguste Hardy	1934
M'hamsadji	Mustapha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité Réveil, Ruisseau	1936
Mimouni	Safia	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue Martin Seror	1941
Mokhtari	Brahim	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Cité Hussein Dey, 1ere rue, n°19, Maison-Carrée	1940
Mokrane	Abdelkader	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	104, av Georges Clémenceau, El Biar	1940
Morad	Leïla	Musique musulmane (Ali Dali)	31, rue Auber	1943
Moussi	Mouloud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	28, rue Richard Maguet, El Biar	1927
Moussous	Abdelmalek	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebure	1949
Moussous	Zakkia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebure	1944
Moussous	Zoulikha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	55, rue Lefebure	1948
Nefil	Abdelouahab	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	15, rue Albin Roger	1942
Nouioua	Smaïl	DDDA (Bouhrir Mustapha)	12, rue de la Carrière, Saint Eugène	1941
Ouchta	Boualem	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Nouvelle Cité El Kettar	1934
Ounitouche	Saïd	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue des Frères Racim	1932
Raach	Ahmed	Musique musulmane (Ali Dali)	10, rue Cherif Zahar, Blida	1939
Rabbi	Mustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Impasse Taruig, Bd Bru	1932
Ramdane	Djaffar	Batterie - Timbales (Blancquaert)	Lotissment Pascal, Bouzaréah	1939
Renouchi	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Albert de Mun	1939
Sahnoun	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Lotissmeent Pascal, Bouzaréah	1939
Saïl	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	19bis Allée des Muriers	1947
Sausal	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	40, rue Darwin	1943
Sediki	Malek	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité Radieuse Belfort; Maison Carrée	1929
Sedjane	Sid Ahmed	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	35, rue de Cambrai	1937
Selknaoui	Aïcha	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Rue de Lorraine, Lotissment Laf??? Air de France, Bouzaréa	1940
Selmoune	Nourredine	Chant (Doueda)		
Sidi [ben?] Ali	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	4, rue des Zouaves	1943
Skakni	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Alger	1942
Slamani	Zoubir	Musique musulmane (Ali Dali)	3, Chemin de la Vallée	1939
Smaïli	Mustapha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	20, bd Gambetta	1926
Taki	Mourad	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	30, rue Buffon	1941
Toudji	Farid	DDDA (Bouhrir Mustapha)	28, rue Darwin	1938
Trad	Amar	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	Rue Sidi Bou Meddine	1929
Zaëd	Nourreddine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue de Galland, Oasis, Kouba	1925
Zebouche	Mohamed	DDDA (Bouhrir Mustapha)	4, rue du Sphinx	1943

Zekhal Chikh	Saïd	DDDA (Bachdjerah Djelloul)	150, rue Fontaine Fraîche	1941
Zerraï	Amar	DDDA (Bouhrir Mustapha)	Bt 2B, Cité Clémenceau	1935
Zerrouki	Abderrahmane	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	rue Gustave Flaubert. HBM 5groupe Bt B	1931
Zikara	Norredine	DDDA (Bouhrir Mustapha)	29, rue de la Paix	1933

1959-1960

Abdeldjallil	Nacira	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Ecole Ollivier, rue Vollenhoren	1940
Aguib	Safia	Musique musulmane (Ali Dali)	32, rue Darwin	1940
Aïchaoui	Yamina	DDDA (Gribi)	34, rue Lemire, El Biar	1941
Aïdoun	Boualem	DDDA (Bachdjirah)	2, rue de l'Oise, Climat de France	1943
Aïss	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	rue J Simo, Jardin des Pins, Maison Carrée	1942
Aït Mesbah	Abdenour	DDDA (Bachdjirah)	2, rue de l'Orne, Climat de France	1939
Akhelal	Chafika	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Letellier, Oasis, Kouba	1946
Akhelal	Kheïra	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Letellier, Oasis, Kouba	1939
Arbane	Fatiha	Musique musulmane (Ali Dali)	70, rue Marry	1944
Assehal	Ali	DDDA (Gribi)	67, chemin de Pelerins, St Eugène	1943
Bakalem	Nabila	Musique musulmane (Ali Dali)	25, rue Lemire, El Biar	1950
Bechari	Abdenour	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1948
Bechari	Hafida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1951
Bechari	Leïla	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1946
Belal	Fatiha	DDDA (Bouhrir)	3, rue Boulabah	1945
Belhamri	Mohamed	DDDA (Bouhrir)	37, rue de la Savonerie, Maison-Carrée	1941
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Belhocine	Abdelhamid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	rue de Verdun, El Biar	1949
Belkacemi	Mohamed	DDDA (Bachdjirah)	31, rue Marengo	1939
Ben Hadi	Fifi	Musique musulmane (Ali Dali)	25, rue Lemire, El Biar	1947
Ben Hadj	Aouaouche	Musique musulmane (Ali Dali)	25, rue Lemire, El Biar	1941
Ben Hadj	Abed Ben Youssef	DDDA (Bouhrir)	150, chemin Fontaine Bleue	1939
Ben Safar	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Salvandy, St Eugène	1939
Benattia	Akim	Violon (Maunier)	17, av Boensch, Kouba	1941
Bennour	NorEddine	DDDA (Bouhrir)	Gare de B.E.O., n°22 A	1943
Bensemane	Amine	Musique musulmane (Ali Dali)	1, rue Neuve, St Eugène	1946
Bensemane	Samia	Musique musulmane (Ali Dali)	1, rue Neuve, St Eugène	1945
Benzine	Zoulikha	DDDA (Bachdjirah)	3bis, av Gandillot	1941
Bey	Abdelmadjid	DDDA (Bachdjirah)	14, rue Paul Bert, Belfort, Maison-Carrée	1941
Bonifrou	Hamida	Contrebasse (Lloret)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'Eau	1935
Bonifrou	Hamida	Clarinette (Sausalone)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'Eau	1935

Bouchemit	Ratiba	Musique musulmane (Ali Dali)	43, rue Poincaré, Blida	1939
Bouhamadi	Abdellah	DDDA (Gribi)	8, rue Brahim Fatah	1943
Bouhired	Ahmed	DDDA (Gribi)	38, Bd Cervantès, Belcourt	1940
Bouhrir	Fouzia	Danse (Mona Gaillard)	69, rue Rovigo	1949
Boukalem	Arezki	DDDA (Gribi)	Stade n°9, Staouili	1941
Boukama	Nadia	DDDA (Gribi)	Bouzaréah	1944
Bouneb	Youssef	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	59, Rampe Valée	1947
Boutaleb	Leïla	Diction et déclamation dramatique (Lamberton)	131, bd Pitolet, St Eugène	1941
Brahimi	Nourredine	DDDA (Bachdjirah)	19, rue Brahim Fatah	1941
Brahimi	Ahmed	DDDA (Bouhrir)	13 rue Legrtand	1930
Braïk	Kamel	Clarinette (Sausalone)	Les Jardins, Rovigo	1941
Braïk	Nour Eddine	Saxophone (Perrin)	2, bd de la République	1943
Chafa	Mahmoud	DDDA (Gribi)	25, rue Bologhine	1941
Cherik	Mohamed	DDDA (Bouhrir)	1, Impasse Lanery	1934
Daoudji	Nadira	Piano (Millecam)	16, rue Ibn Sina, Fontaine Fraîche, El-Biar	1944
Delhoum	Mustapha	DDDA (Bouhrir)	21, rue André Coupan	1939
Doudou	Nadja	Musique musulmane (Ali Dali)	29, rue Darwin	1941
Driss	M'hamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	39, av de la Robertsau	1935
El Alamy	Abdenoure	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue Cardinal Mingasson, El Biar	1905
El Mehdaoui	Smaïn	DDDA (Bouhrir)	26, rue Henriot, Saint Eugène	1942
Ferroukhi	Sid Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	26, rue André Chenier	1941
Ferroukhi	Abdelghani	DDDA (Bachdjirah)	26, rue André Chenier	1939
Ghaboub	Rachid	DDDA (Bachdjirah)	Lotissement Pons, Belfort, Maison-Carrée	1930
Guendouz	Saïd	DDDA (Bachdjirah)	43, rue Sidi Bou Meddiene	1931
Gueritili	Farouk	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité de Climat de France, Bt C HC1, gp Chevalier	1949
Guermit	Fatma	Musique musulmane (Ali Dali)	13, rue Dr Bentami, Blida	1942
Hadded	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	17, rue Neuve	1946
Hadj Tahar	Boualem	DDDA (Bouhrir)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1933
Hadj Tahar	Rachid	DDDA (Bouhrir)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1937
Hadjari	Zoubir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, impasse d'Utique	1944
Hakim	Youssef	Clarinette (Sausalone)	93bis, rue René Valmy, El Biar	1938
Hamidi	Abdesslem	DDDA (Gribi)	3, rue le Buisson, Kouba	1940
Hamidou	Mourad	Alto (Hanet)	Centre Social de Bel Air, Hussein-Dey	1933
Hammouche	Braham	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité de la Salpétrière, Bt 2B	1932
Hamza	Zoubida	Musique musulmane (Ali Dali)		
Hamza	Boualem	DDDA (Gribi)	Cité Annexe -Clémenceau	1941
Harrat	Zoubir	DDDA (Bachdjirah)	32, rue du Vieux Palais	1941
Hausit	Berkane	DDDA (Bouhrir)	16, rue Brahim Fatah	1941
Hedra	Mourad	Guitare (Lavie)		

Ibrik	Ahmed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	6, rue Hoche, el Biar	1940
Kadri	Ahmed	DDDA (Bachdjirah)	4, impasse Salluste	1932
Kalifa	Belkacem	DDDA (Bachdjirah)	Cité Evolutive, Bt F, n°9, Hussein-Dey	1940
Kaouane	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue Cujas, Kouba	1942
Khaldi	Mouloud	DDDA (Gribi)	Cité Annexe -Clémenceau, n°7	1940
Khedeaoui	Kamal	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		
Khodja	Youssef	Guitare (Lavie)	38, rue Voltaire, Kouba	1923
Khris	Ridah	Diction et déclamation dramatique (Lamberton)	La Côte, Birkadem	1942
Kortebi	Cherif	Alto (Hanet)	42bis, rue du Cardinal Verdier	1936
Koudil	Larbi	DDDA (Bouhrir)	Lotissement Baranès, Bouzaréah	1941
Laker	Djamel	DDDA (Bachdjirah)	Lotissement Pascale, Bouzaréah	1936
Louani	Mohamed	DDDA (Bouhrir)	61, Cité Zoubir, Hydra	1933
Mansouri	Abdelkader	Clarinette (Sausalone)	8, rue du Dr Benlarbi	1936
Mansouri	Djelloul	DDDA (Gribi)	29, chemin des Pelerins, ND d'Afrique	1943
Maziz	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Cité la Montagne, D 57, Hussein-Dey	1940
M'Barek	Salah	DDDA (Bachdjirah)	24, chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Megachi	Nadji	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Albert de Mun	1939
Mehamsoudji	Anys	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	33, chemin Notre Dame d'Afrique	1940
Mehanmsoudji	Anys	Alto (Hanet)	48, Chemin de Notre Dame d'Afrique	1940
Menadrui	Amar	Musique musulmane (Ali Dali)	11, rue Randon	1931
Merad	Laïla	DDDA (Bachdjirah)	35, rue Aubert	1943
Merrad	Leïla	Musique musulmane (Ali Dali)	35, rue Auber	1943
Mesli	Karima	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Solférino	1945
Moktari	Brahim	DDDA (Bouhrir)	Cité Hussein-Dey, 1ère rue, n°19, Maison-Carrée	1940
Mostefaoui	Nourredine	DDDA (Bachdjirah)	Maison Mostefaoui, Lotissmeent Pons, Belfort, Maison-Carrée	1940
Mousli	Mustapha	DDDA (Gribi)	38, Bd Cervantès, Belcourt	1940
Moussous	Abdelmalek	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		1949
Moussous	Zoulikha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		1948
Moussous	Zakkia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		1944
Nefil	Abdelouahab	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	15, rue Albin Rozet	1942
Nemmas	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	59, rue de Doubs, Climat de France	1946
Nessaf	Mohamed	DDDA (Gribi)	37, bd Cervantès	1942
Nouioua	Smaïl	DDDA (Bouhrir)	12, rue de la Carrière, Saint Eugène	1941
Ouriri	Hamid	Saxophone (Perrin)	9, av Franklin, Kouba	1940
Oussadit	Hocine	Chant - Technique vocale (Alhouel)	2, rue de Lorne (l'Orne?), Climat de France	1939
Rabhi	Mustapha	DDDA (Gribi)	Impasse Tarseing, Bd Bru	1932
Rahali	Zohra	DDDA (Bouhrir)	35, Cité Nador, Bt 7, Clos Salambier	1941
Ramdane	Djaffar	Clarinette (Sausalone)	Lotissement Pascal, Bouzaréa	1939

Ramdane	Djaffar	Batterie - Timbales (Blanquairt)	Lotissement Pascal, Bouzaréa	1939
Raouch	Ahmed	Musique musulmane (Ali Dali)	10, rue Cherif Zahar, Blida	1939
Sadedine	Myriano	DDDA (Bouhrir)	10, rue Marengo	1943
Saknoun	Mohamed	DDDA (Bouhrir)	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1939
Skakni	Mohamed	DDDA (Gribi)	27, rue de la Paix, Bd Bru	1942
Tabi	Abdellali	DDDA (Bachdjirah)	8, rue Brahim Fatah	1940
Tati	Abdelmadjid	DDDA (Gribi)	Hotel du Palais, rue Colonna d'Ornano	1938
Toudji	Farid	DDDA (Bouhrir)	Cité El Brahim, Bt A, n°26, Kouba	1938
Touimer	Kheïra	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)		1944
Trad	Amar	DDDA (Bachdjirah)	Rue Sidi Bou Meddiene	1929
Zaïd	Nourredine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue de Galland, Oasis, Kouba	1925
Zebouche	Mohamed	DDDA (Bouhrir)	4, rue du Sphinx	1943
Zeraï	Amar	DDDA (Gribi)	Cité Clémenceau, Bt 2B	1935
Zerhouni	Boumedienne	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, av Villalba, Pointe Pescade	1948
Zerhouni	Moustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, av Villalba, Pointe Pescade	1944
Zidi	Zohra	DDDA (Bouhrir)	13, rue Soualah Mohamed, Alger	1944

1960-1961

Abbas	Abdeldjellil	Batterie - Timbales (Blancquaert)	Lotissement deux-Piliers	1938
Addadi	Khaled	Batterie - Timbales (Blancquaert)	5, rue Olivier, Oasis, Kouba	1936
Agoulmine	Nourdine	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	20bis, av Maréchal Joffre, El Biar	1939
Aïdoune	Boualem	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	2, rue de l'Oise, Climat de France	1943
Ali Ben Mahdi	Zoubir	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	rue du Sud, Bt A1, Apt 4, Diar El Maharel	1946
Aliouane	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	18, rue Lafontaine	1942
Allam	Ahmed	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	Cité la Montagne, H.3.1., Hussein-Dey	1934
Allam	Rabah	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	rue Audris Georges, D3, St Eugène	1942
Allouache	Idir	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	24, rue Richard Maguet	1943
Amara	Mohamed	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	18, rue des Coquelicots, Clos Salembier	1937
Bechari	Hafida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1950
Bechari	Leïla	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1946
Belal	Fatiha	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	3, rue Boulaba	1945
Belhadj	Abed BenYoussef	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	150, Chemin Fontaine Bleue	1939
Belhadj	Mourad	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)		
Belhauri	Abdelkader	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	66, rue Commandant Fourier	1937
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Belhocine	Abdelhamid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	52, rue de Verdun, El Biar	1949
Ben Safar	Abdeltif	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	3, rue salvandy, St Eugène	1939
Benattia	Akim	Musique de Chambre (George)	17, av Boensch, Kouba	1944
Benattia	Akim	Violon (Maunier)	17, av Boensch, Kouba	1941

Benattia	Akim	Harmonie (Ortiz)	17, av Boensch, Kouba	1941
Benchicou	Sid Ali	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	Cité de la Baucheray, Bt A, h1	1940
Bennour	Nacer Eddine	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Gare de Bab el Oued, n°22 A	1943
Benoua	Abdelmalek	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1951
Benoua	Fesia	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1952
Benoua	Samia	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1949
Bey	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	14, rue Philibert Delarue, La Redoute	1942
Bonifrou	Hamida	Contrebasse (Lloret)	27, rue Baron de Vialar	1935
Bonifrou	Hamida	Clarinette (Sausalone)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'Eau	1935
Bouakès	Mohamed	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	12, rue des Pytieuses	1941
Bouhraoua	Farida	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	42, rue Chopin	1941
Brahimi	Nourredine	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	19, rue Brahim-Fatah	1941
Braïk	Kamel	Clarinette (Sausalone)	Les Jardins, Rovigo	1941
Breiss	M'hamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	39, allée de la Robertsau	1935
Chaboune	Mahmoud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Chemin Beau Séjour, Pointe Pescade	1943
Cherif	Mohamed Saïd	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	34, rue Daguerre	1939
Cherik	Mohamed	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	1, impasse Laucry	1934
Chikh	Saïd	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Lottissement Scotto Nadal, n°23	1943
Daïche	Hamid	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	15, rue Georges Nourion	1944
Daoudi	Faréda	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	17, rue Maréchal Lyautey, hussein-Dey	1943
Djarane	Ammar	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	24, bd du Climat de France	1942
Fakhardji	Kamal	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	51, rue des Bains, St Eugène	1947
Ferroukhi	Sid Ali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	26, rue André Chenier	1941
Guendouz	Saïd	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	43, rue Sidi Bou Meddienne	1931
Guenoune	Salima	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Lotissement El Ahzar, Bt A Appt 13, Birkadem	1943
Hadj Tahar	Rachid	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1937
Hadj Tahar	Boualem	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Impasse d'Helvétie, El Biar	1933
Hadjari	Moktar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, impasse d'Utique	1946
Hadjari	Zoubir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, impasse d'Utique	1944
Hamidou	Mourad	Alto (Hanet)	Centre social de Bel Air, Hussein-Dey	1933
Hamma	Abdelhalim	Contrebasse (Lloret)	7, rue Polignac	1930
Harchouche	Younès	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	12, rue du Dr Trabu, Scala, El Biar	1944
Harrat	Zoubir	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	12, rue du Vieux Palais, Alger	1941
Heraoui	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Compagnie Ferrovière de Vichy, Alger	1934
Kadri	Ahmed	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	4, impasse Salluste	1932
Kara	Zohra	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	6bis, impasse d'Utique	1929
Khalef	Noredine	Batterie - Timbales (Blancquaert)	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1940
Khodja	Youssef	Harmonie (Ortiz)	38, rue Voltaire, Kouba	1923
Khris	Ridha	Diction et Déclamation Dramatique (Marodon)	La Côte, Birkadem	1942
Kortebi	Cherif	Alto (Hanet)	42bis, rue Cardinal Verdier	1936

Korto Feciane	Khadidja	Musique musulmane (Ali Dali)	a, rue Louis Titre (Citre?), Scala, El Biar	1951
Lakahel	Kheïra	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue des Marseillais	1950
Laker	Djamal	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1936
Louani	Mohamed	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	61, Cité Zoubir, Hydra	1933
Mahdi	Nadja	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue des Marseillais	1949
Mansouri	Lahlou	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	7, rue de Nuit	1934
Manssouri	Djelloul	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	29, chemin de N.-D. d'Afrique	1943
Maziz	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	Cité de la Montagne, D. 57, Hussein-Dey	1940
M'Barek	Salah	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	24, chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Mebboui	Abderrahmane	Musique musulmane (Ali Dali)	50, Sidi Embarek, Birkadem	1945
Menadui	Amar	Musique musulmane (Ali Dali)	11, rue Randon	1931
Merad	Leïla	Musique musulmane (Ali Dali)	35, rue Auber	1943
Merad	Leïla	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	35, rue Auber	1943
Mezachi	Nadji	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	rue Bourbonnais, Air de France	1939
Mezachi	Nadji	Contrebasse (Lloret)	rue Bourbonnais, Air de France, Bouzaréah	1939
M'hamsadji	Mustapha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité Revoil, Le Ruisseau	1936
M'hamsadji	Anys	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	33, chemin de N.-D. d'Afrique	1940
M'hamsadji	Anys	Alto (Hanet)	48, chemin de N.-D. d'Afrique	1940
Mokhtari	Braham	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Cité Husseinf-Dey, 1ère rue, n°19 Maison Carrée	1940
Mouboub	Mahmoud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	55, rue des Bains, St Eugène	1944
Moussous	Zoulikha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	rue du Beaux Fraisier, Bouzaréah	1948
Nefil	Abdelouahab	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	15, rue Albin Rozet	1942
Nessaf	Mohamed	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	37, bd Cervantès	1942
Nouioua	Smaïl	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	12, rue de la Carrière, St Eugène	1941
Ould	Iman Fatiha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité Brossette, Bt D, Hussein-Dey	1943
Raach	Ahmed	Musique musulmane (Ali Dali)	10, rue Chérif Tahar, Blida	1939
Rabhi	Mustapha	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	Impasse Tarking, bd Bru	1932
Rebba	Naceredine	Clarinette (Sausalone)	41, bd Cervantès	1945
Remouchi	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Albert de Mun	1939
Rezki	Rabah	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	19, rue Boulabah	1938
Rodriguez	Eddy	Alto (Hanet)	34, av Georges Clémenceau, El Biar	1943
Sahil	Hallel	Chant - Technique vocale (Capdecombes)	1er Escalier Danton	1938
Saknoun	Djaffar	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue Gussar Doré, La Redoute	1945
Saknoun	Mohamed	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1939
Salem Bouktache	Ahmed	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	rue Andrée George, B. 6	1942
Setti	Youssef	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	41, rue de la Paix	1938
Sifaoui	Omar	Clarinette (Plonquet)	12, rue Bab Azoun	1943
Skakni	Mohamed	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)	27, rue de la Paix, Bd Bru	1942

Tabi	Abdellali	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	8, rue Brahim Fatah	1940
Toudji	Farid	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	Cité El Bahia, Bt A, n°26, Kouba	1938
Touimer	Kheïra	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	1, impasse Dupleix	1944
Touimer	Kheïra	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	1, impasse Dupleix	1944
Trad	Amine	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	rue Sidi Bou Meddiene	1929
Yettou	Mohamed	ADLA Bachdjerah (Art Dramatique en Langue Arabe)	rue Charles Sebeucq	1939
Zebouche	Mohamed	ADLA Bouhrir (Art Dramatique en Langue Arabe)	4, rue du Sphinx	1943
Zekal Chikh	Saïd	ADLA Hamondi (Art Dramatique en Langue Arabe)		
Zerhoumi	Boumedienne	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, allée Villalba, Pointe Pescade	1948
Zerhoumi	Moustapha	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, allée Villalba, Pointe Pescade	1944

1961-1962

Abdelhamid	Abdelkader	Clarinette (Plouquet)	La Tour, Diar Es Saada	1951
Abdelhamid	Ali	Clarinette (Plouquet)	Diar El Maçhoul, Bt I	1951
Abdelwahab	Nourdine	Contrebasse (Lloret)	Boufarik	1940
Abderrezak	Yasmina	ADLA Bouhrir	10, rue Kheireddine, Alger	1942
Adjaoud	Abderrahmane	ADLA Bouhrir	Chemin Beauséjour, Pointe Pescade	1943
Agoulmine	Norredine	ADLA Hamoudi	20bis, av Maréchal Joffre	1939
Agoulmine	Nourdine	Diction et déclamation dramatique (Lamberton)	20bis, av Maréchal Joffre	1939
Aïdoun	Boualem	ADLA Bachdjerah	2, rue de l'Oise, Climat de France	1943
Ali Mehdi	Zoubir	ADLA Bouhrir	rue du Sud, Bt A 1, appt H, Diar El Mahçoul	1946
Aliane	Touhani	ADLA Bachdjerah	8, av Francis Mohruig, Birkadem	1941
Aliouane	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	18, rue Lafontaine	1942
Allam	Rabah	ADLA Hamoudi	rue Andrés George, D3, St Eugène	1942
Arbane	Farida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	36, rue Bab el Oued	1952
Arbane	Hassiba	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	36, rue Bab el Oued	1947
Arezki	Mohand	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue Charles Raoux	1946
Azzi	Abdelaziz	Guitare (Lavie)	Cité Mourier, Bt B	1946
Bechari	Leïla	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1946
Bechari	Hafida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	10, impasse Lahemar	1950
Belaïd	Bali	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	21bis rue Émile Maupas	1943
Belhadj	Abed Ben Youseff	ADLA Hamoudi	150, chemin Fontaine Bleue	1939
Belhocine	Abdelhamid	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1949
Belhocine	Mahfoud	Alto (Hanet)	52, rue de Verdun, El Biar	1943
Benadji	Abdelhamid	ADLA Bouhrir	Villa Odette Janine, Pointe Pescade	1942
Benagouga	Smaïl	ADLA Bouhrir	55, rue Concorde, La Redoute	1938
Benattia	Akim	Direction d'orchestre (Dessagnes)	17, av Boensch, Kouba	1941
Benattia	Akim	Violon (Maunier)	17, av Boensch, Kouba	1941
Benattia	Akim	Harmonie (Ortiz)	17, av Boensch, Kouba	1941

Benbougid	Mohamed	ADLA Bouhrir	3e impasse de Chartre, n°3	1930
Benchaïb	Abdelkader	Guitare (Lavie)	C.F.P. Moisson Noutelles, Delly Ibrahim	1938
Benchoubane	Hacen	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité Revoil, impasse Thiers, Bt B, Le Ruisseau	1934
Benhamdine	Farid	Guitare (Lavie)	2, bd Thiers	1945
Benichou	Sid Ali	ADLA Bachdjerah	Cité de Beaucheroy, Bt A, n°1	1940
Bentir	Abdelwahab	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Villa Bentir, Mont-Plaisant,, Beau-Fraisier	
Bey	Mohamed	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	14, rue Philibert Delarue, La redoute	1942
Bonifrou	Hamida	Contrebasse (Lloret)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'Eau	1935
Bonifrou	Hamida	Clarinette (Sausalone)	27, rue Baron de Vialar, Fort de l'Eau	1935
Bouaouda	Mohamed	ADLA Hamoudi	58, av du Général Vaneau	1944
Bouderba	Mohamed	Musique musulmane (Ali Dali)	6, rue Lordor	1943
Boughedour	Mohamed	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	9, rue du Delta	1936
Bougheltedj	Ali	Musique musulmane (Ali Dali)	rue Hélène Boucher, Le Ruisseau	1943
Bouhiced	Ahmed	ADLA Hamoudi	N	
Boulahlib	Rabah	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	25, Lotissement Boirie, Kouba	1944
Boumaiza	Abdelkrime	Guitare (Lavie)	34, rue d'Amourah	1947
Boutalbi	Youssef	Clarinette (Plouquet)	11, chemin Beauregard, Colonne Voirol	1949
Braïk	Farid	Trompette (Bien)	2, bd de la République	1946
Chaboune	Mahmoud	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Chemin Beauséjour, Pointe Pescade	1943
Chaïbedour	Mohamed	ADLA Bouhrir	13, rue Médée	1944
Chebli	Fatiha	ADLA Bouhrir	202, bd Galieni, El Biar	1943
Chenouf	Abderrahmane	Harmonie (Ortiz)	16, rue Mizon	1931
Cherifa	Mohamed Seghir	ADLA Bouhrir		
Chikh	Saïd	ADLA Bouhrir	Lotissement Scotto Nadal, n°23	1943
Chkaïmi	Badia	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	12, rue Georges Leygues, El Biar	1943
Chkaïmi	Zakia	Musique musulmane (Ali Dali)	12, rue Georges Leygues, El Biar	1942
Dali	Mourad	Musique musulmane (Ali Dali)	4, rue de la Pensée	1937
Debbah	Mohamed Paul	Millecam	6, av Malakoff	1941
Djellab	Slimane	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	88, rue Camille Doubs	1945
Djellali	Mourad	ADLA Hamoudi	4, rue Vivier	1945
Djoudi	Mohand	ADLA Bouhrir	13, rue Boutin	1941
El Lemdani	Hamdane	Guitare (Lavie)	22, rue Dr Bureau, Kouba	1945
Fakhardji	Kamal	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	51, rue des Bains St Eugène	1947
Ferdi	Zahia	ADLA Bouhrir	Impasse d'Helvétie	1942
Guendouz	Saïd	ADLA Bachdjerah		1931
Guerda	Abdelaziz	ADLA Bachdjerah	15, rue de Thèbes	1946
Hadjari	Moktar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, impasse d'Utique	1946
Hadjari	Zoubir	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, impasse d'Utique	1944

Hamdoune	Haoussine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	2, rue Monge, Boufarik	1930
Hamma	Abdelhalim	Contrebasse (Lloret)	7, rue Polignac	1930
Harebouche	Younes	ADLA Bachdjerah	12, rue du Dr Trabu, Scala, El Biar	1944
Harrat	Zoubir	ADLA Bachdjerah	12, rue du Vieux Palais, Alger	1941
Hemmaz	Sid Ali	Alto (Hanet)	N	
Heraoui	Omar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	Compagnie Ferovière de Vichy, Alger	1934
Kadri	Ahmed	ADLA Bachdjerah		1932
Kara	Zohra	ADLA Hamoudi	6bis, impasse d'Utique	1929
Karabadji	Achour	ADLA Hamoudi	20, rue Sabater	1940
Kerfi	Youcef	Musique musulmane (Ali Dali)	2, rue Citali (Citabi?)	1943
Khaïr	El Hadi	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	57, bd Telemly	1939
Khodja	Youssef	Harmonie (Ortiz)	38, rue Voltaire, Kouba	1923
Khris	Rida	Diction et déclamation dramatique (Marodon)	La Côte, Birkhadem	1942
Korteby	Cherif	Alto (Hanet)	N	1936
Kouidri	Mahfoud	Batterie - Timbales (Blancquaert)	26, rue du Colonel Mingasson, El Biar	1943
Laker	Djamal	ADLA Bachdjerah	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1936
Lehamine	Assia	Musique musulmane (Ali Dali)	Cité Brossette, Bt D, Hussein-Dey	1943
Lemire	Nacer Eddine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	6bis, impasse d'Utique	1954
Mahfouf	Hamoud	ADLA Bouhrir	Parc Bouati, Maison Carrée	1933
Maloufi	Hamida	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	28, rue du Rocher, La Redoute	1944
Mammeri	Nadhia	Piano (Jamoul)	Cité Brossette, Bt 9, Hussein-Dey	1950
Mansouri	Djelloul	ADLA Hamoudi	29, chemin N.-D. d'Afrique	1943
M'Barek	Salah	ADLA Bachdjerah	24, chemin de la Glacière, La Redoute	1940
Mebboui	Abderrahmane	Musique musulmane (Ali Dali)	50, rue Sidi Imbarek, Birkadem	1945
Medjoubi	Azzedine	ADLA Bachdjerah	rue du Sahara, Bois des Puis, Imeuble B, n°21, Hydra	1945
Mehalla	Abdelkader	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Lotissement Zoubir, Hydra	1937
Mehdi	Leïla	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue Fragonard, Climat de France	1950
Mehdi	Djamel-Eddine	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue Fragonard, Climat de France	1947
Mehires	Bachir	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	12, impasse André Chenier	1943
Mekoui	Abderrahmane	ADLA Bouhrir	1, rue du Chat, Alger	1945
Menadmi	Amar	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, rue Randon	1931
Messaoud	Nacer	Musique musulmane (Ali Dali)	15, rue de la Lyre	1942
M'hamsadji	Anys	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	33, chemin de N.-D. d'Afrique	1940
Mokhtari	Braham	ADLA Bouhrir	Cité Hussein-Dey, 1ère rue, n°19, Maison Carrée	1940
Morteda	Iles	Musique musulmane (Ali Dali)	3, rue des Giroflés	1932
Moulfi	Othmane	Violon (Maunier)		1948
Nessaf	Mohamed	ADLA Hamoudi	37, bd Cervantès	1942
Oreif	Fatiha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Lotissement Clairval, route des Cheragas, El Biar	1953

Oualid	Meziane	ADLA Bouhrir	11, rue Bleue	1935
Ould Iman	Fatiha	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	Cité Brossette, Bd D, Hussein-Dey	1943
Oumghar	Messaoud	ADLA Hamoudi	64, allée des Muriers, Belcourt	1944
Raach	Ahmed	Trompette (Bien)	10, rue Chérif Zahar, Blida	1939
Raach	Ahmed	Musique musulmane (Ali Dali)	10, rue Cherif Zahar, Blida	1939
Renouchi	Rachid	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	27, rue Albert de Mun	1939
Rodriguez	Eddy	Alto (Hanet)	39, av Georges Clémenceau, El biar	1943
Sahnoun	Djaffar	Trombone (Lafargue)	7, rue gustave Doré, La Redoute	1945
Saïdji	Goussem	Diction et déclamation dramatique (Marodon)	Chemin Vauban, Hussein-Dey	1939
Saknoun (Sahnoun?)	Djaffar	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	7, rue gustave Doré, La Redoute	1945
Selloui	Ahmed	ADLA Bouhrir	4, rue Emile Maupas	1944
Semouni	Nabila	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	10, rue Fragonard, Climat de France	1947
Setti	Youcef	ADLA Hamoudi	4, rue de la Paix	1938
Sifaoui	Chaquir	Musique musulmane (Abderrahman Belhocine)	6, rue Sieyes, La Redoute	1944
Toudji	Farid	ADLA Bouhrir	Cité El Bahia, Bt A , n°26, Kouba	1958
Touimer	Kheïra	ADLA Bachdjerah	1, impasse Dupleix	1944
Touimer	Kheïra	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	1, impasse Dupleix	1944
Trad	Amar	ADLA Bachdjerah	rue Sidi Bou Medienne	1929
Yettou	Mohamed	ADLA Bachdjerah	rue Charles Sebencq	1939
Zebouche	Mohamed	ADLA Bouhrir	4, rue du Sphinx	1943
Zeghdoud	Khedidja	ADLA Hamoudi	Lotissement Pascal, Bouzaréah	1938
Zerhouni	Boumedienne	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, av Villalba, Pointe Pescade	1948
zerrouki	Abdelkrim	Musique musulmane (Ali Dali)	H.L.M. 5e groupe, Bt B, Champ de Manœuvre	1942
Zitouni	El Hadi	Musique musulmane (Mohammed Fakhardji)	11, rue Pierre Mellé, Beau Fraisier	1945

Index

A

Alexandre, Arsène, 228, 229, 230, 232, 261, 274, 280, 282, 313, 333, 665
Arzour, Salah, 376, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 450, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 470, 471, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 523, 527, 545, 574, 578, 602, 606, 681, 684, 720, 780, 781
Ayache, Maklouf, 183, 342
Lekhal, Aziz, 149, 150, 152, 154, 157, 167, 168, 169, 170, 174

B

Bachtarzi, Mahieddine, 155, 159, 166, 173, 175, 183, 185, 205, 207, 266, 303, 304, 474, 479, 480, 489, 563, 566, 759, 760, 761, 762
Barbès, Léo Louis, 310, 311, 314, 316, 317, 324, 333, 334, 335, 336, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 539, 540, 543, 563, 569, 572, 573, 578, 580, 593, 615, 616, 628, 635, 708, 781
Bartók, Béla, 333, 334, 572
Belhocine, Abdallah, 402, 561, 581, 588, 608
Berque, Augustin, 384, 449, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 475, 476, 519, 520, 524, 529, 646, 657, 684
Boniche, Lili, 134, 411, 616, 618, 619, 620, 621, 623, 626, 633, 686, 687, 783
Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, 50, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 255, 639, 667

C

Carnoy, Henry, 93, 94, 95, 97, 98, 667
Catroux, Georges, 518, 521, 522, 527, 552, 553, 555, 641, 681
Certeux, Alphonse, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 667
Chekiken, Hamoudou, 127, 134, 143, 150, 152, 153, 154, 157, 168
Chirstianowitsch, Alexandre, 54, 56, 60, 61, 62, 75, 80, 357, 369, 375
Courtès (Commandant), 456, 457, 458, 478, 485, 486, 520, 524, 527, 539

D

Dali, Abdelkrim, 542, 547, 549, 561, 581
Debussy, Claude, 47, 52, 99, 321, 324, 331, 332, 466, 656, 667
Dessagnes, Gontran, 2, 335, 551, 563, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 586, 587, 588, 591, 593, 594, 597, 614, 628, 634, 635, 643, 665, 670, 682, 690, 772, 783
Durand, Raymonde, 1, 2, 5, 782

E

El Anka, El Hadj M'Hamed, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 417, 423, 465, 512, 534, 539, 563, 603, 604, 605, 627, 645, 654, 664, 681, 780, 783
El Kamal, Mohammed, 335, 415, 618, 619, 669, 685, 751, 755
El Okbi, Tayeb, 161, 163, 424, 431

F

Fakhardji, Abderrazak, 411
Fakhardji, Mohamed, 8, 143, 348, 461, 542, 549, 563, 579, 581, 588, 603
Fétis, François-Joseph, 46, 48, 50, 60, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 93, 100, 648, 779

G

Galland, Charles de, 171, 173, 262, 265, 266, 267, 302, 304, 680
Galland, Raoul de, 171, 173, 175, 183, 212, 270, 272, 275, 302, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 314, 317, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 666, 677, 782
Geavert, François-Auguste, 81
Gorguos, Auguste, 54, 64, 65, 66, 83, 669

H

Hadj-Brahim, Ahmed, 54, 55, 237, 375
Halali, Selim, 615, 618, 619, 685, 686
Hamoud, Kaïd, 136, 382, 566
Hanet, Jean, 586, 614, 635, 756, 757, 759, 760, 762, 764, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 774, 775

I

Irrièra, Roger, 288, 290, 299, 667, 782

J

Jonnart, Charles, 10, 37, 105, 128, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 239, 244, 245, 246, 251, 252, 260, 261, 262, 270, 273, 274, 275, 280, 282, 293, 297, 301, 310, 313, 333, 533, 664, 670, 752

K

Kespi, Joseph, 183, 185, 196, 208, 280, 381, 411, 416, 461, 477, 478, 563, 690, 783
Ksentini, Rachid, 207, 335, 338, 415, 434, 489

L

Labassi, Lili (Élie Moyal), 134, 182, 183, 205, 335, 338, 382, 405, 406, 407, 411, 412, 413, 416, 434, 470, 531, 539, 575, 615, 617, 618, 619, 620, 621, 626, 649, 686, 738, 739, 783
Lakehal, Ahmed, 563
Lakehal, Mahieddine, 435, 459, 461, 512, 545, 574

Lakhal, Aziz, 183

M

M'rizek, Hadj, 401, 402, 403, 404, 408, 417, 423, 513, 534
Marçais, Georges, 14, 287, 288, 293, 294, 298, 299, 314, 554, 563, 580, 658, 669
Menouar, Hadj, 462
Milliot, Louis, 456, 488, 492, 493, 510, 513
Moëbs, Émile, 586, 635
Mouzino (Saoul Durand), 1, 2, 134, 136, 237, 378, 415, 460, 461

N

Naegelen, Edmond-Marcel, 528, 529, 530, 533

P

Pérez, Maurice, 311, 312, 316, 317, 319, 320, 322,
Perron, Nicolas, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 75, 671

R

Reinette l'Oranaise (Sultana Daoud), 395, 405, 411, 434, 451, 452, 472, 542, 561, 618, 686, 783
Rinderhagen, Amédée, 124, 125, 126, 672
Riva, Georges, 339, 382, 545
Rouanet, Jules, 104, 109, 111, 114, 139, 219, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 240, 245, 246, 248, 251, 259, 274, 331, 333, 339, 346, 354, 358, 374, 378, 380, 388, 429, 656, 682, 698

S

Safir, El Boudali, 143, 439, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 523, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 537, 540, 543, 547, 549, 550, 561, 563, 565, 578, 579, 602, 606, 615, 635, 636, 637, 646, 668, 673, 780
Saint-Saëns, Camille, 173, 209, 210, 247, 250, 264, 265, 266, 267, 274, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 315, 321, 332, 338, 339, 357, 358, 374, 466, 471, 547, 548, 655, 656, 660, 666, 669, 685, 780, 782
Salvador-Daniel, Francisco, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 93, 96, 97, 98, 100, 196, 235, 303, 367, 368, 370, 371, 374, 574, 668, 673, 779, 782
Sassi (Alfred Lebrati), 134, 182, 335, 382, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 422, 428, 433, 434, 450, 470, 542, 580, 581, 591, 621, 637, 750, 751, 784
Serri, Ahmed, 135, 303, 304, 378, 379, 412, 414, 472, 542, 543, 565, 576, 580, 581, 582, 586, 591, 593, 597, 598, 604, 628, 634, 636, 637, 670, 685, 687, 783
Sfindja, Ali, 114, 237, 339, 348, 378, 380
Simian, Charles, 311, 314, 316, 317, 324, 529, 673
Skandrani, Mustapha et Lahbib, 134, 441, 462, 465, 617, 618, 621, 623, 626, 633, 654, 686, 783
Soussan, Marie, 134, 207, 335, 338, 411, 434, 621

T

Tiersot, Julien, 30, 36, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 116, 256, 257, 258, 312, 333, 674
Titiche, Ahmed, 188, 205

V

Viardot, Paul, 308, 311, 312, 313, 674
Aubine, Victor, 172, 272, 274, 275, 279, 280, 683

W

Weber, José, 311, 324, 325
Wilson (Commandant), 519, 520, 524, 527, 529, 539, 600

Y

Yafil, Edmond, 104, 111, 117, 119, 139, 171, 209, 210, 219, 232, 239, 240, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 259, 264, 270, 304, 333, 338, 339, 346, 348, 358, 362, 378, 380, 388, 389, 429, 564, 653, 673, 685, 782

Z

Zerrouki, Mohamed, 528, 540, 545, 601

Tables des matières

INTRODUCTION 1

La musique andalouse : une définition provisoire *9*

« Tensions d'Empire » : les limites d'un paradigme. *14*

Les contours de l'hexagone *21*

Pourquoi Alger ? *25*

Pourquoi la musique ? *31*

Le propos : *37*

CHAPITRE I – LA CONSTRUCTION CONNECTEE ET TRANSDISCIPLINAIRE DES SAVOIRS MUSICOGRAPHIQUES SUR L'ALGERIE AU XIXE SIECLE. 43

I. 1862-1863: les premières descriptions de la musique arabe en Algérie. *45*

1. Francisco Salvador-Daniel : le postulat grec 45

2. Alexandre Christianowitsch : le postulat oriental 56

II. 1860-1970: les musicographes en proie à l'orientalisme *62*

1. Le poids des orientalistes de la Société historique algérienne dans le discours musicographique de Salvador-Daniel et de Christianowitsch 63

2. Gobineau et les orientalistes dans *l'Histoire générale de la musique* de François-Joseph Fétis. 69

III. 1880-1900: explorations esthétiques et folkloristes de la musique arabe *88*

1. Nouveaux regards sur la musique « orientale » 89

2. Ethnographie musicale entre conservation et promotion de la tradition. 94

CHAPITRE II – LES SOCIETES DE MUSIQUE INDIGENE DANS LE MOUVEMENT ASSOCIATIF EUROPEEN. 104

I. 1901 : l'an I de la musique algérienne. *107*

1. « L'idée sociale » situe les sociétés de musique indigène dans l'univers des « musiques populaires ». 110

2. Les débuts de la société *El-Moutribia* 117

3. La Nouba de l'Avant-garde et l'*Ifrikia Club* : le sport et la culture au service de l'assimilation. 126

II. Déploiement du mouvement associatif musical et la permanence du profil jeune-algérien. *136*

1. 1930 : une nouvelle génération d'associations. 137

2. Des sociétés qui quittent la Casbah 147

3. Le leadership jeune-algérien des sociétés de musique indigène et l'horizon de l'intégration. 153

III. Les pratiques européennes des sociétés de musique indigène *169*

1. Les points de contact entre sociétés de musique indigène et sociétés de musique européenne 170

2. Les sociabilités intercommunautaires 179

3. L'évolution des formes et des pratiques musicales des sociétés de musique indigène 199

CHAPITRE III – REGIONALISME ET « MUSIQUE ARABE » EN ALGERIE 220

I. La musique arabe dans les politiques de rénovation des arts indigènes *223*

1. Les « préoccupations d'affaires » et les « préoccupations de l'esprit » 223

2. Les rénovateurs de la musique arabe 236
II. La musique « arabe » entre régionalisme et exotisme 257
1. Connexions métropolitaines et ambiguïtés disciplinaires. 257
2. Musique arabe et « couleur locale » à Alger 267
3. L'investissment du Conseil municipal dans le soutien à la musique « arabe » 275
III. La recherche du « type algérien » dans l'entre-deux-guerres 287
1. L'Algérianisme et la quête d'identité en Algérie 288
2. Centenaire et fragilité identitaire 298
IV. Une école francorientale ? Régionalisme et orientalisme chez les compositeurs européens d'Alger. 307
1. L'exemple Saint-Saëns : le compositeur au contact de l'indigène 308
2. Les compositeurs orientalistes algérois de l'entre-deux-guerres 317
3. Les formes de l'orientalisme musical algérois (I) : les effets de langage 323
4. Les formes de l'orientalisme musical algérois (II) : emprunter et interpréter des thèmes indigènes 337
5. Musiciens européens et musiciens indigènes : l'orientalisme et la France en partage. 348
CHAPITRE IV – AUX CONFINS DE L'ANDALOU : L'EMERGENCE DES GENRES POPULAIRES 352
I. Les contours de la musique « classique » 356
1. L'évolution des mots 356
2. Les contours incertains de la *nouba* 373
3. Les représentations du « populaire » avant le « *cha'bi* » 389
II. Le champ contesté du populaire : historicisation du cha'bi. 398
1. « *cha'bi* » : la marque de Hadj M'Hamed El Anka 398
2. Basse Casbah, réseau associatif et tradition judéo-arabe : les racines du *cha'bi*. 410
3. L'islahisme et les appels à l'assainissement de la scène musicale algéroise. 429
III. De Salah Arzour à El Boudali Safir : naissance de la « musique classique algérienne ». 445
1. L'ère Salah Arzour aux émissions musulmanes de Radio-Alger 445
2. La vie musicale indigène algéroise sous Vichy 454
3. 1940-1942 : la réforme Arzour de la « musique citadine d'Alger » 460
4. L'avènement d'El Boudali Safir et de « l'école d'Alger » 470
CHAPITRE V : « RAPPROCHEMENT FRANCO-MUSULMAN » ET POLITIQUES MUSICALES DE LA DIVERSITE 477
I. 1937-1944 : l'émergence d'une politique musicale « musulmane » à la faveur de la guerre des ondes 479
1. La musique algérienne, outil de la lutte contre le « disque oriental ». 483
2. De la censure à la contre-propagande dans la « guerre des ondes ». 504
3. 1944 : vers une politique néo-assimilationniste 520
II. Le rôle de la radio dans l'élaboration d'une politique musicale « franco-musulmane » dans les années 1940 et 1950. 527
1. Radio-Alger à l'heure des E.L.A.K. 527

2. Aspirations et obstacles au rapprochement « franco-musulman ». 548
III. Les relais algérois de la politique « franco-musulmane ». *557*
1. La musique au cercle Franco-Musulman. 557
2. La musique musulmane au conservatoire d'Alger 570
IV. 1954-1962 : l'apogée du rapprochement musical « franco-musulman » *604*
1. 1954-1962 : la structuration continue du monde musical algérien 606
2. Le rapprochement par les musiques classiques s'intensifie 615
3. Le « moderne » : espace du métissage 620
4. Quel bilan dresser de la politique de rapprochement musical en 1962 ? 633
5. « Ce que j'aime aussi c'est le rock-n'-roll ». 637
CONCLUSION 640
Une question de legs colonial ? *641*
Qu'est-ce qu'une politique musicale « coloniale » ? *644*
Alger : une question pour l'hexagone *647*
BIBLIOGRAPHIE 650
Sources Imprimées *650*
Sources secondaires (par ordre alphabétique) 650
Sources Primaires 662
Notes et Rapports (non exhaustif) *673*
Affaires indigènes : 673
État Français 674
Enregistrements phonographiques *674*
Images Animées *675*
Entretiens *675*
Fonds d'Archives *675*
Archives de la Wilaya d'Alger, Alger (AWA) 675
Archives du Conservatoire d'Alger, Alger [non classées] 676
Archives nationales d'outre-mer, Aixe-en-Provence (ANOM) 676
Archives de la compagnie d'édition phonographique E.M.I.-France, Saint-Ouen-l'Aumône [classement partiel] 677
Fonds d'archives privés : 678
ANNEXES 679
I. Statut du conservatoire, 1925 *679*
II. La Touchiat Zidane de Rouanet et Yafil *686*
III. Louis Léo Barbès, Douze Variation sur un thème arabe, 1931 *696*
IV. Rapport Arzour *697*
V. Liste des membres des bureaux des sociétés citées dans le texte. *725*

VI. Liste des élèves du conservatoire d'Alger portant un prénom arabe 1949-1962.....*738*
INDEX.....764
TABLES DES MATIERES.....766
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....769
CROQUIS ET TABLEAUX.....771
Croquis.....*771*
Tables.....*771*

Table des illustrations

La source de chaque illustration y est jointe, à la page indiquée ci-dessous. Afin d'alléger la table nous ne mentionnons ici que le titre et la page correspondante.

1 – Raymonde Durand, Arrangements de folklore hispano-mauresque, 1959……pp. 3-4

2 – Mahieddine et les administrateurs et mécènes de la *Moutribia*……...p. 160

3 – Le square Bresson (ou square de la république), 1921……p. 180

4 – Le banquet de la Sainte-Cécile, 1933…….. p. 186

5-11 – Logotypes de sociétés musicales ……pp.191-193

12 – Instruments de la musique arabe selon Christianowitsch, 1863…..……...p. 197

13 – Orchestre indigène dans le catalogue de disques arabes Pathé, 1924…….p. 198

14 – Orchestre de la *Moutribia*, vers 1930……..p. 200

15 – Orchestre de la *Mossilia*, 1933……...p. 201

16 – Lettre de Edmond Yafil à Camille Saint-Saëns, 1919……p. 210

17 – Roger Irrièra, [cavaliers arabes à une fantasia], 1929……p. 291

18 – Georges Villa, *M. Camille Saint-Saëns va, en Orient, puiser des inspirations*, n.d. (c. 1908- c.1921)…….p. 306

19 – Raoul de Galland tenant la partition de Déjanir, 1911……p. 307

20 – Weddel, A., *Camille Saint-Saëns au clavier de l'orgue de la villa Georges, à Mustapha*, (c. 1911)……p. 309

21 – M. Eck, *Répétition chez M. Llorca, Alger*, 1921……p. 309

22 – « Ensemble de concert », 1889…….....p. 341

23 – La *Moutribia* lors d'un enregistrement pour la Fox Movietone (années 1930)……..p. 343

24 – Le mode *zidane* selon Salvador-Daniel ……p. 371

25 – Nouba zidane notée par Alexandre Christianowitsch……p. 372

26 – Les échelles employées dans le *mossadder* de la *nouba zidane* retranscrite par A. Christianowitsch…….. p. 373

27 – Le mode *zidane* selon J. Rouanet et E.-N. Yafil…….……...p. 373

28 – Cliché de la rue de Tombouctou en 1921……...p. 394

29 – Couverture du *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens* d'Achour Cheufri (1981)……..p. 406

30 – Réunion chez Mohamed El-Anka, 1936……p. 418

31 – Théodore Khayat, Mahieddine Bachetarzi et Joseph Kespi devant le Reichstag, 1930…….p. 476

32 – Carton d'invitation à la conférence de Monsieur Baali, 1946……p. 554

33 – Reinette l'Oranaise et l'Orchestre de la station au Cercle franco-musulman…….p. 561

34 – Modes algériens notés au stylo-bille par Gontran Dessagnes, v. 1951……...p. 582

35 – Exercices de « solfège musulman » créés par Gontran Dessagnes, v. 1951……..pp. 583-584

36 – Les deux classes de musique musulmane, 1953……p. 588

37 – Composition de l'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts du Conservatoire d'Alger, 1961…...p. 591

38 – L'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts, novembre 1961..……...p. 593

39 – L'orchestre arabo-andalou de la Société des concerts, dirigé par Ahmed Serri, 1961…….. p. 594

40 – Programme 1961 de l'orchestre arabo-andalou dela Société des concerts…….p. 595

41 – « Le populaire El Anka donne ses leçons dans une cave de l'ancienne mairie », 1959…….p. 604

42 – Annonce pour un concert de Lili Labassi, « le magnifique ténor franco-musulman », 1944…….p. 614

43-1 – *Mazal Haye Mazal* : reconstitution de la partie rythmique jouée par le piano, la derbouka et le tar……..p. 617

43-2 – Transcription du refrain d'*Elle m'appelle l'Oriental,* 1959……p. 618

44 – Lili Boniche et Youssef Rebba en compagnie des membres de l'orchestre moderne, v. 1961……..p. 621

45 – Retrouvailles de Mustapha Skandrani, Lili Boniche et Abdelghani Belkaïd, 1972……p. 622

46 – Lili Boniche au mandole, accompagné d'une formation « moderne », v. 1959……..…...p. 623

47 – L'ochestre « moderne » des E.L.A.K.,dirigé par Mustapha Skandrani,v. 1959……...……..p. 624

Croquis et tableaux

Croquis

1 – Lieux de résidence des membres du bureau de la *Moutriba* en 1912……...p. 120

2 – Lieux de résidence des membres des bureaux des sociétés de musique indigène (1929-1939)……...p. 145

3 – Répartition géographique des administrateurs des sociétés de musique indigène (1929-1939)……...p. 146

4 – La rue de Tombouctou……..p. 394

5 – Emplacement des cafés Chez Chinois, Chez Sassi, Café Malakoff, Café des Sports……p.409

6 – Carte des établissements tenus par des musulmans possédant un poste T.S.F. (1938)……p. 421

Tables

1 – Classification des genres musicaux par Yafil et Rouanet……...….p. 366

2 – Organigramme de la R.T.F. en langue arabe et en langue berbère (1945)……...p. 144

3 – Part des étudiants musulmans dans l'effectif total du conservatoire……...…….p. 610

4 – Nombre d'étudiants inscrits au conservatoire……...p. 611

5 – Nombre d'étudiants musulmans par classe……...p. 611

6 – Part des étudiants musulmans dans les classes de musique « européenne »…….p. 612