

**Naissance d'une élite indigène
dans l'espace associatif et médiatique colonial
Dr. Samir MERDACI
Université Constantine 3**

ملخص :

وضع الاستعمار الفرنسي بقسوة و بطريقة غير متوقعة المجتمع الأهلي أمام وسائل إعلام و اتصال جديدة و وسائل إبداع التفاعلي غير معتادة. وبداء الجزائري المستعمر الاعتماد على هذه الأدوات الجديدة ليس فقط للحديث عن المجتمع الجزائري وتوقعته، ولكن كوسيلة لآتبات الذات، وإبراز الشخصية الجزائرية المكتومة من طرف المستعمر، أول مؤشر حساس من هذا البعث هو الجمعية التي ترتبط بعدة أنواع من الأنشطة المرتبطة بالمجتمع الأهلي. أحداث هذه الأنشطة تأخذ صوار متنوعة كالموسيقى و المسرح، و ترقية مجال التربية و التعليم والرياضية. فالمجتمع الجزائري بشرائحه أستحواذ على أدوات الإبداع الفني والأدبي والتحكم في لغة المستعمر، مثل الفنون التشكيلية، والتصوير الفوتوغرافي، والأفلام والإذاعة والتلفزيون. هذا التحول في الثقافة الجزائرية، في مواجهه الحداثة أصبح محسوسا عند اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية والحرب ضد الاستعمار الفرنسي.

ABSTRACT

The French colonization of Algeria is contacted, sometimes brutally and unexpectedly, the indigenous population a new media and means of unaccustomed cultural creation. Colonized Algerians will draw upon these new tools not only to talk about their company and hopes but also as vectors of fighting for the affirmation of an Algerian personality long suppressed by colonialism. The first sensitive indicator of this revival is the association structure several kinds of emancipatory activities Algerian native social group, music to theater to educational and sports activities. Algerian society will take ownership of the instruments of artistic and literary creation and control their languages, such as easel painting, photography, film, radio and television. This mutation of Algerian culture, faced with modernity, is noticeable when the Algerians undertake a long war of national liberation against the French colonizers.

Introduction

Cette étude s'intéresse à l'émergence dans la sphère indigène de la période coloniale d'élites suscitées par l'appropriation de la structure associative et de nouveaux outils de la communication culturelle. L'association, en tant qu'entité juridique, et les médias issus des récentes technologies de la communication (notamment le son et l'image) introduisent un débat fondateur sur la transformation de la société dominée et son entrée dans la modernité. Mais cette transformation souhaitée n'est pas exercée et acquise contre les éléments traditionnels d'identification du groupe. Face au barrage que dresse devant eux le pouvoir colonial, les Indigènes algériens ont pu se replier sur les traditions aussi nombreuses que diverses. Au XIX^e siècle, déjà, résistant à l'avance de l'armée de conquête française, ils s'attachent à préserver l'essentiel, la conviction religieuse dans un Islam, certes commun, mais divers dans ses pratiques, du malékisme au hanbelisme, au chafa'i et à l'ibadisme. Ce sont aussi les rites de vie quotidiens qui sont répétés dans l'adversité. La veillée du soir, autour de l'âtre, réunit les anciens et les plus jeunes dans des récits qui se prolongent plusieurs nuits, plongeant leurs racines dans un monde perdu, celui de l'insouciance des ancêtres. Contes, chants, proverbes, maximes, sentences, apophtegmes, devinettes, *boqala*, rites de la vie et de la mort rythment une existence menacée¹.

Pourtant dans les souks hebdomadaires se produisent encore des *gouals*, récitants encapuchonnés, nomadisant du nord au sud du pays, rapportant une mémoire d'autrefois qui ne veut pas mourir. On peut aussi y entendre les avis publics des institutions ou privés des familles proférés, parfois à tue-tête, par des *berrahs*. Dans les ruelles des villes arabes, un artisanat, qui fut sans doute flamboyant, s'efforce de maintenir des secrets de fabrique transmis dans la famille, de père en fils. Dinandiers, souffleurs de verre, menuisiers, chaudronniers, savetiers, blanchisseurs, matelassiers, passementiers, tailleurs, fabricants d'instruments de musique, potiers, occupent le centre des médinas².

Dans les grandes cités, les Indigènes sont les témoins de la conception raisonnée et appliquée de l'occupation de l'espace et de l'habitat. Les villes européennes font face aux médinas arabes et souvent à ce que l'on

¹ -Voir le tableau qu'en propose, en trois volumes, M'HAMSADI Kaddour dans *El Qaçba zaman*, OPU, Alger, 2009-2012. L'auteur évoque des « activités ayant une dimension collective », « aspects marquants de la vie sociale » (vol. 2, 2009, p. 21).

² -Cf. la description du site, qui s'est maintenu dans sa conception originale jusqu'à la veille de la guerre d'indépendance, qu'en donne RAYMOND André dans « Les caractéristiques d'une ville arabe "moyenne". Le cas de Constantine, *Revue de l'Orient musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n° 44, 1987, pp. 139-140.

appellera les « villages nègres ». La ville européenne aux rues découpées au cordeau est un cadre de vie inaccoutumé ; les magasins et grandes surfaces répondent aux besoins quotidiens des habitants qui bénéficient de la proximité de structures administratives, sanitaires, éducatives et culturelles, encadrées par un énorme potentiel de corps de l'armée, de la gendarmerie et de la police. Cette mutation de l'espace qu'ils vivent leur permet de mesurer le grand écart entre ce qui leur a été transmis par leurs ancêtres et ce qu'apporte la colonisation.

Entrant dans la cité coloniale, les jeunes Indigènes algériens vont, peu à peu, s'approprier les outils de la modernité autant dans la science que dans la culture. Ils ne manquent pas d'en percevoir les effets structurants sur la vie de leur groupe communautaire, notamment en termes de solidarité et de ressourcement mémoriel, qui passent par de nouveaux et nécessaires médias, forgeant une transmission inaccoutumée de leur message. Deux institutions s'imposent dans l'évolution sociétale de la sphère indigène et vont, à terme, poser les éléments d'un face à face avec l'Autre colon : l'association, organisation civile régie par la loi, et les médias, redéfinissant les cadres multiples de l'intervention culturelle.

Autant l'association que les expressions culturelles inédites que permettent les médias (peinture de chevalet, photographie, cinéma, phonographe, disque, radio, télévision, imprimerie, presse, livre) décident d'une recomposition des pôles de l'altérité entre colon (Même) et colonisé (Autre). En s'emparant de langages qu'introduit la technicité coloniale et occidentale, les Indigènes algériens projettent une réflexion sur leur identité et leur devenir dans la dépendance coloniale. S'ils reconfigurent et élargissent le recrutement d'élites dans la société indigène dominée, l'association et les médias constituent un vivier pour le mouvement national naissant et accompagnent ses transformations jusqu'à son ultime radicalisation dans la guerre d'Indépendance (1954-1962).

1.

UN MÉDIATEUR DE LA MODERNITÉ : L'ASSOCIATION

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, une mise à jour est envisagée dans la sphère indigène. Il s'agit non seulement de s'adapter à la cité française mais d'en comprendre le fonctionnement, d'en décrypter les *habitus*. Un mimétisme culturel s'ébauche chez les élites qui veulent se mettre au diapason des institutions de la cité coloniale. Dans les grandes villes, elles découvrent l'Opéra, le Conservatoire de musique, les musées, le cinéma, la librairie, la presse, les clubs culturels aux objets diversifiés, et surtout les associations enrôlant leurs membres dans toutes catégories de la société européenne. Cette vitalité est vite mesurée à la léthargie de la société indigène, croulant sous ses archaïsmes. Les élites indigènes peuvent s'interroger sur ce que leur apporte la cité coloniale en termes de

développement social et culturel. De Tlemcen à Bône, en passant par Alger et Constantine, le XX^e siècle est celui de la remise en marche dans le sens de l'Histoire ; l'objectif n'est pas seulement de combler le retard, mais aussi de situer des projets d'avenir pour la société indigène dévitalisée par les campagnes de la conquête militaire du siècle passé. La loi sur les associations de 1901³ stimule une volonté des Indigènes de se retrouver entre eux, selon des critères de distinction assez précis, et d'envisager une présence dans la cité. Dans ces articles liminaires, elle édicte le principe de liberté d'association :

Article 1.

L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices. Elle est régie, quant à sa validité, par les principes généraux du droit applicables aux contrats et obligations.

Article 2.

Les associations de personnes pourront se former librement sans autorisation ni déclaration préalable, mais elles ne jouiront de la capacité juridique que si elles se sont conformées aux dispositions de l'article.

Cette liberté d'association est soumise préalablement à la déclaration auprès des autorités administratives du lieu de création. Selon le sociologue Abdelmadjid Merdaci, le milieu associatif indigène redessine la configuration du groupe sociétal :

« La formation d'un "ethos associatif", sanctionnant la substitution de normes légales d'organisation des rapports et des activités aux légitimités segmentaires, et l'émergence de nouveaux cadres de sociabilité, rend compte de l'urbanisation progressive du lien social⁴ ».

A | « *Une guerre contre l'ignorance* ».

L'association opère, dans la stricte loi qui en régit le fonctionnement public, comme garant à la fois moral et politique et en stipule le champ axiologique, notamment en termes de « faire », de « vouloir » et de « savoir ». Définissant l'association, le sociologue Erhard Friedberg la décrit comme « une coalition d'hommes contre la nature, face à des problèmes matériels pour la solution desquels ils sont obligés ou ont décidé de coopérer⁵ ». À Constantine, sous l'égide des muphtis malékite Mouloud

³ - Journal officiel de la République française du 2 juillet 1901, p. 4025.

⁴ -MERDADI Abdelmadjid, « Djam'iyat Ettarbiya oua Etta'lim (1930-1957. Au carrefour des enjeux identitaires », *Insaniyat-Crasc*, Oran, n° spécial *Constantine, une ville en mouvement*, n° 35-36, janvier-juin 2007, p. 103.

⁵ -FRIEDBERG Erhard, *Le Pouvoir et la règle*, Seuil, Paris, 1993, p. 77.

Benelmouhoub et hanéfite Bachtarzi, avec le concours de Louis Arippe, fonctionnaire à la Préfecture, des notables créent « le Cercle Salah bey », en 1908. L'intention n'était pas seulement d'éveiller la figure d'un Constantinois prestigieux et le pieux souvenir auquel la cité restait émotionnellement attachée, mais de conduire dans des conférences et débats, en rapport avec l'histoire présente et passé, d'une réflexion sur les échecs de la société indigène qui ont permis la colonisation.

Le mot d'ordre, lancé par le muphti Ben Mouhoub, qui appelait à une « guerre contre l'ignorance » bruissait dans cette première décennie du XX^e siècle. Ce sont les mêmes attentes que nourrit, à Alger, « le Cercle du Progrès » (Nadi Et-Taraqi), fondé en 1927, dont les animateurs n'excluent pas aussi un ressourcement de l'Islam⁶. L'initiative de l'instituteur tlemcénien Abdelkader Kherroubi et de ses associés de créer, en 1927, une Association des Amis des Livres rehausse cette perspective d'émancipation intellectuelle et culturelle. Elle suscite à la même période, à Mostaganem, l'émulation du journaliste Mahmoud Benkritly et du professeur de lettres El Boudali Safir, qui donnent le coup d'envoi de « l'Union littéraire de Mostaganem⁷ ».

L'association culturelle et artistique, mais aussi sportive⁸, devient dans les plus petites villes d'Algérie le lieu consacré d'un redéploiement

Présidé, à sa création, par un notable algérois, Mahmoud Benouniche, le -⁶ Cercle du Progrès a regroupé une élite indigène cultivée, enracinée dans la cité, notamment Mohamed Belhaffaf, Mohamed Ben Mrabet, Hamdane Ben Redouane, Mahmoud Bensiam, Zaoui El Hadj, Hassen Hafiz. Elle bénéficiera du précieux concours de Tewfik El Madani, de Tayeb El Okbi et de bien d'autres médiateurs de la renaissance culturelle.

⁷ -Dans la préface qu'il donne à l'ouvrage de Nadya Bouzar Kasbadji, Benkritly témoigne sur sa rencontre, en 1928, avec El Boudali Safir : « [...] **El Boudali et moi faisons-nous rapidement connaissance entre nous et ne tardions pas à devenir de bons amis. C'est ainsi que avons créé une association "l'Union littéraire de Mostaganem" à l'image des "Amis du livre" de Tlemcen. Il y avait une intense activité culturelle au cœur de laquelle se trouvaient des "indigènes"** » (Cf. BOUZAR-KASBADJI Nadya, *L'Émergence artistique au XX^e siècle. Contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationale*, OPU, Alger, 1988, p. 5).

⁸ -Le sociologue Djamel Boulebier, analysant l'intérêt des Indigènes pour le sport, au départ encadré par les sociétés coloniales, en montre les horizons à la fois sociaux et politiques : « D'un point de vue historiographique, ces premières expériences associatives autonomes d'avant-guerre, à défaut de s'inscrire dans la durée, font figure de "galops d'entraînement" avant le grand envol collectif pour la conquête d'une identité sportive autonome » (BOULEBIER Djamel, « Constantine, fait colonial et pionniers musulmans

culturel indigène. Malgré des moyens limités de leurs animateurs, les adhérents de ces regroupements tiennent leurs assemblées dans des arrière-salles de fondouk, de cafés maures ou de restaurants. Ce qui importait le plus c'était de rendre possible une refondation de l'être indigène algérien, longtemps refoulée.

À l'image des sociétés coloniales, les associations indigènes respectent le semblable décorum dans leurs cérémonies festives ouvertes non seulement aux hommes mais aussi aux femmes dans des spectacles dédiés aux familles où les musiques sont sollicitées⁹. Les assemblées délibératives des associations élisent leur président, leur secrétaire général et leur trésorier et leurs réunions de bureau répondent de protocoles parfaitement assimilés et reconduits dont les procès-verbaux déposés auprès des institutions administratives et légales constituent une archive féconde de cette restructuration de la société indigène de l'intérieur. Sous les nombreux calicots qui ornent la salle publique, les bureaux des réunions sont élus et permettent même d'offrir des places dans la tribune à des personnalités étrangères à l'association, sans aucun critère de race et de religion. Cet exercice démocratique de la réunion publique est sans précédent.

Phénomène d'acculturation profond, reproduisant souvent dans des formes mimétiques extrêmes leurs homologues de la société européenne, les associations indigènes ont, dans leur volontarisme reconnu, l'ambition de briser l'altérité coloniale. Elles désignent pour les Indigènes cette conviction de renouer avec l'Histoire, de transcender l'enfermement auquel les voue une loi coloniale répressive et implacable.

B | *Culture du groupe et renaissance sociale.*

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la société indigène est mûre pour interroger les conditions d'une renaissance sociale et culturelle. Cette perspective est celle d'individus ou de groupes d'individus isolés dans la société, qui s'expriment hors des canaux politiques. La question essentielle est celle de l'accès aux moyens institutionnels que sont les lieux de culture (salle de spectacles de contenus divers, opéra, conservatoire, théâtre, galeries de peinture et de photographie) et des équipements (imprimerie, laboratoires de développements, transports pour la diffusion) et financiers. La presse, en tant que phénomène de masse, la littérature, la photographie et le cinéma, mais aussi la radio et la télévision, requièrent au-delà du travail du

du sport », *Insaniyat*, n° 35-36, 2007, Crasc, Oran, n° spécial *Constantine, une ville en mouvement*, p. 59).

⁹- Les hymnes des Scouts musulmans d'Algérie (SMA) mais aussi le concert de musique classique ou populaire s'inscrivent dans le programme des manifestations publiques des associations indigènes, qu'elle qu'en soit l'objet politique, culturel ou économique.

producteur des moyens techniques, qui ne sont pas toujours disponibles dans la société indigène. À côté de la censure coloniale ordonnée, il y eut les insurmontables difficultés d'accéder aux technologies des nouveaux médias, autant par la maîtrise de leurs outils que par les contraintes juridiques (à titre d'exemple, la délivrance du brevet de l'imprimeur à un Indigène était restrictive) et financières.

Si l'élite intellectuelle et artistique indigène comprend la nécessité de se faire entendre dans des discours inaccoutumés et inédits, ses incursions dans la sphère publique restent, jusqu'aux années 1940 assez rares et, surtout, drastiquement contrôlées par l'administration et ses relais de la censure politique. Des interdictions de spectacles, de diffusion et d'exposition d'ouvrages littéraires, de parution pour des journaux, des résidences surveillées ou des interdictions de séjour sur le territoire du pays ou d'une ville, ont pu, tout au long de la période coloniale, être prises contre des intellectuels, des écrivains, des artistes ou des journalistes. Cela n'a pas empêché une créativité sans limite, se hissant souvent aux normes d'arts supérieurs, comme l'observe Mostefa Lacheraf :

« L'architecture, le mobilier, la décoration des maisons, les parures, le costume féminin et parfois celui des hommes âgés et des enfants, la table, les réjouissances, la musique et les mille petits riens de l'organisation domestique, l'atmosphère certains marchés et le style même de certains métiers et professions : une civilisation entière cantonnée sur les hauts de la cité et notamment dans les cours intérieures, les patios, les ruelles, résistait comme un dernier carré sur le champ de bataille de la défaite¹⁰ ».

Un art qui semble inscrit dans l'éternité. Le retour aux sources vivantes du patrimoine en est, avec ses nombreux signes, un témoignage. Les expressions artistiques valorisant des terroirs, du nord au sud du pays, marque une affirmation identitaire face aux cultures européennes. La poterie berbère (Aurès, Kabylie, M'Zab), la tapisserie (Aflou, Nedroma, Tlemcen), la vannerie (dans plusieurs villes du pays), les tissages (Tlemcen, Alger, Constantine), la dinanderie (Constantine), rehaussent un artisanat, qui se donne les ressources d'être plus actif. Mais autant le tapis que les objets de poterie, aux usages nombreux, supportent des motifs, souvent recherchés : ceux de la calligraphie arabe et de l'inaltérable fonds berbère.

Le travail de l'artiste gagnera, sans doute, une meilleure présence dans la société, et sa reconnaissance est une sanction de légitimité. Le tapis du Djebel Amour et de Tlemcen, les plateaux de cuivre ciselés et les caftans à fine broderie d'or de Constantine, les *akouffis*, grosses jarres de Kabylie, témoignent d'une inventivité artistique certaine, revivifiant une mémoire

¹⁰- LACHERAF Mostefa, *La culture algérienne contemporaine. Essai de définitions et perspectives*, Services culturels du parti FLN, Alger, 1968, p. 12.

ancestrale des objets et un art de vivre. Cet art indigène populaire marque la proximité des campagnes et des villes.

Mais il sera question, pour les acteurs des champs artistiques et culturels indigènes, de maîtriser de nouvelles technologies de l'art, dans une confrontation inédite au livre, à la photographie et au cinéma, à la peinture sur différents supports, au phonographe et au disque, à la radio et à la télévision, redonnant une présence intime à la créativité du groupe social indigène, vecteurs d'un approfondissement de ses possibilités d'expression et de son unité et de sa destinée.

Dans l'Algérie coloniale, la presse, tous supports confondus, en se faisant le propagateur de toutes les expressions artistiques traditionnelles et modernes, exprime les avancées vers la reconnaissance d'une culture, ressourçant la permanence des Indigènes, malgré les péripéties de leur histoire coloniale négative. C'est dans ses journaux que l'élite indigène a rendu sensible la question de la singularité d'une culture enracinée, aux sources diverses, et qu'elle a encouragé l'appropriation de nouveaux outils de la modernité pour la sauvegarder.

C | *L'association culturelle et populaire exemplaire : la troupe théâtrale.*

Le théâtre s'impose assez vite comme une expression populaire. Art européen d'importation, circonscrivant la scène comme lieu central, donnant une nouvelle dimension du spectacle, il est adapté par de talentueux créateurs à l'esprit indigène. Le théâtre est contemporain de l'essor de la presse¹¹ dans la société indigène et, comme elle, il subira les nombreuses tracasseries de l'administration coloniale qui entendait en contrôler toutes les potentialités de communication.

Si le premier accès au théâtre relève de l'école française et de son enseignement des classiques du genre, dans la tradition hellénique et dans son adaptation française, le premier modèle de théâtre vivant éprouvé par l'élite indigène, dans les années 1920, est celui de troupes égyptiennes, en tournée dans la colonie. La troupe Georges Abbiate, coraquéée par l'Émir Khaled, a présenté au printemps 1921, au Kursaal, devant des publics clairsemés trois spectacles *Chehamatou El 'Arab*, sur un thème anté-islamique, *Saladin* et *Medjnoun Leyla* d'Ahmed Chawki ; peu de temps après, c'est la troupe Azzedine qui propose des mélodrames. Faisant le bilan de ces premières expériences, Mahieddine Bachetarzi rappelait dans ses

¹¹ - BOUZAR KASBADJI oc., relève à ce propos : « C'est en consultant la presse, essentiellement, que l'on peut prendre connaissance des états successifs de la vie artistique "algérienne" engagée en cette première moitié du XXe siècle. Principale source d'information, la presse se fait le miroir à facettes multiples des épisodes de la troupe "algéroise", sous la houlette de Mahieddine Bachetarzi, et permet d'observer continûment les laborieuses tentatives d'affirmation de l'identité "algéro'-musulmane » p. 21.

*Mémoires*¹² que ces premières représentations de théâtre arabe n'avaient pas attiré de grandes foules, mais elles permettaient de prendre date : un art de la scène allait naître mettant au premier plan des comédiens indigènes parmi lesquels des noms connus, Allalou, Dahmoun, Allal Larfaoui, Aziz Lekehal, Si Mouh, Mansali, Tahar Ali-Chérif, Benchoubane, Djelloul Bachedjarah.

Adaptation des grandes œuvres grecques, anglaises et françaises ou créations originales d'auteurs locaux, qui en sont eux-mêmes, les metteurs en scène et les acteurs, à l'image de Mohamed Allalou, Rachid Ksentini et Mohamed Touri, le théâtre algérien est à la fois un spectacle de thèmes et de personnages typiques¹³, poursuivant un but d'éducation et d'éveil de la société. En somme, un théâtre didactique qui suscitait la méfiance de l'administration et la surveillance étroite d'une police coloniale sourcilleuse.

Plusieurs troupes se forment dans les années 1920 à l'initiative de Tahar Ali-Chérif (« El Mouhaddiba », 1924), Mohamed Allalou (« El Moutribia¹⁴ », 1926 ; « Zahia troupe », 1926). Ce sont des troupes où les comédiens apparaissent sur le modèle de la Comédie française comme des sociétaires. À Constantine, Ahmed Rédha Houhou lance, en 1947, « El Mazhar el Fenni », société artistique où le théâtre gagne une large place avec l'adaptation de textes classiques et modernes (notamment Pagnol) français, et, en 1949, El Hassan Bencheikh-Lefgoun créé « El Amal el Mesrahi », sollicitant la contribution d'auteurs inattendus comme Mohamed Tchaker ou Zouaoui Belguechi¹⁵.

Avec un riche répertoire et des tournées régulières jusque dans les villages et hameaux les plus reculés du pays, les troupes indigènes de théâtre, au premier plan desquelles se trouve celle du ténor Mahieddine, ont introduit dans la sphère indigène l'art scénique, un véritable art d'acculturation comme l'explique Saadeddine Bencheneb :

« Quelque étrange que cela puisse paraître, jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les Algériens ne savaient pas ce qu'est le théâtre. Les écrivains arabes, poètes et prosateurs, avaient abordé tous les genres

¹²- BACHETARZI Mahieddine, *Mémoires*, T.1, Sned, Alger, 1984, rééd., Alger, Enag, 2009, pp. 19-63.

¹³- Les intitulés des pièces évoquent les maux sociaux comme l'avarice (« El Mechhah oua khedimou » - « L'Avare et son domestique », Allalou, 1927), la drogue (« Boutchentchana » - « La Cocaïne », Mahieddine, 1939, mais aussi des questions de société comme le mariage (« Le Mariage de Bou Borma », Rachid Ksentini, 1928).

¹⁴- La société d'art musical existait déjà ; il s'agit de la date d'entrée en activité de la troupe théâtrale.

¹⁵- Gérant de l'Imprimerie musulmane de la rue Alexis Lambert (Arbaïne Chérif), qui joue un rôle important dans la formation, à Constantine et dans l'Est algérien, de la presse réformatrice.

littéraires sauf la comédie et la tragédie, et aussi l'épopée. Dans la littérature populaire abondent romans, contes, élégies, romances et satires, mais rien ne s'y rattache, de loin ou de près, à ce mode d'art particulier qu'est le théâtre¹⁶ ».

Par l'ampleur de ses nombreux discours, du registre sérieux à la farce, du comique à la satire, le théâtre s'impose, assez vite, comme une expression neuve et efficace pour exposer sur la place publique les maux de la société indigène. Comme la presse, la pièce de théâtre est soumise au contrôle, souvent censurée et interdite par l'administration coloniale¹⁷.

2.

NOUVEAUX OUTILS, NOUVEAUX LANGAGES

La cité coloniale développe ces nouveaux outils, assez tôt, au XIX^e siècle. Ainsi, la photographie d'art, la peinture, le cinématographe, dont s'emparent les Indigènes, pour y chercher la représentation des leurs. La littérature comme la chanson requièrent aussi de nouvelles technologies pour produire le livre et le disque. La radiodiffusion et le phonographe, qui s'exprime dans une écoute collective dans l'intimité des familles ou dans des cafés maures, reconstitue une convivialité perdue.

A | *Les arts picturaux.*

L'Algérie a été longtemps un cadre de travail pour les peintres français au XIX^e et XX^e siècles. Avec Eugène Delacroix (1798-1863), peignant, en 1834, « Femmes d'Alger dans leur appartement », Horace Vernet (1789-1863), Théodore Chassériau (1819-1856), Eugène Fromentin (1820-1876) et aussi Biard, Brouillet, Decamp, Marilhat, Dehodencq, Leblanc, Dauphin, Guillaumet, se sont attachés aux paysages algériens. Mais le cas d'Étienne Dinet, ébloui par l'Algérie et Bou Saâda, sa ville d'adoption, reste à part dans ce qui est désigné comme la peinture orientaliste inspirée par les lumières du pays, devenue colonie française. Il y a eu avec Maxime Noiré, à Alger, Debat, père et fils, à Constantine, une phalange de peintres coloniaux à qui succèdent dans les années 1940

¹⁶- BENCHENEB Saadeddine, Préface aux *Mémoires* de Mahieddine Bachetarzi, T. 1, oc., p. 5.

¹⁷- Présentée pour la première fois en 1937, une année après le décès de l'Émir Khaled, « Le Samson algérien », pièce de Mohammed Ould Cheikh, qui lui est consacrée, est interdite par l'administration coloniale ; elle ne sera autorisée qu'en 1947.

Orlondo Pélayo, Louis Nallard, Louis Bénisti, Augustin Ferrando, Sauveur Galliero¹⁸.

L'arrivée des Indigènes d'Algérie dans l'art pictural est bien tardive. Omar Racim (1884-1957), connu aussi comme journaliste, fondateur de journaux en langue arabe (qui lui vaudront les tracasseries de la police coloniale), et son frère Mohamed¹⁹ (1896-1975), sont connus et consacrés comme les initiateurs de l'art musulman de la miniature, spécialité où se font connaître M'hamed Hamimoumna (1897-1975) et Mostefa Bendebagh (né en 1906), primé à l'Exposition de Paris, en 1937. Les noms de Mohamed Bensemame (1900-1993), distingué, en 1929, par le dey de Tunis, pour son œuvre peinte, de Hacène Benaboura (1898-1961), titulaire du Grand Prix artistique de l'Algérie, en 1957, peuvent être tenus pour des pionniers de la peinture de chevalet, qui gagnera bientôt ses lettres de créances avec Mohamed Temmam (1915-1988), Ahmed Benslimane (1916-1951), récipiendaire de la Bourse Charles-Henri Breuillot, en 1946, Abdelkader Guermaz (1919-1996), Bachir Yelles-Chaouch (né en 1921), Ali Ali-Khodja (né en 1923) et Azzouz Benraïs, qui entreprend, en 1949, à partir d'Oran, une exposition de ses œuvres.

Une génération d'artistes, renouvelant leur langage, sortant des contraintes d'une peinture impressionniste, se manifeste dans les années 1950, au moment où l'Algérie entre dans le tournant de la guerre : M'hamed Issiakhem (1928-1985), Ismaïl Aït-Djaafer (1929-1995), Mohamed Bouzid (né en 1929), Mohamed Khadda (1930-1991), Abdallah Benanteur (né en 1931).

Chérifa Hamimoumna (née en 1927), pour la miniature, et Baya Mahieddine (1931-1998), découverte par le marchand d'art parisien Adrien Maeght, qui la présente à André Breton, en 1947, lors du vernissage de ses œuvres dans sa galerie, témoignent de l'entrée des femmes dans l'art pictural.

Ces artistes et leurs nombreuses œuvres peuvent constituer le musée idéal de la peinture indigène algérienne née dans une histoire coloniale dont elle exprime, comme dans les miniatures à thèmes arabo-musulmans ou méditerranéens, la distance et le doute.

B | *La photographie et le cinéma.*

¹⁸ -On en trouve une recension dans SÉNAC Jean, *Visages d'Algérie. Regard sur l'art*. Documents réunis par Hamid Nacer-Khodja. Préface de Guy Dugas, Paris-Méditerranée-Edif 2000, Paris-Alger, 2002.

¹⁹ -Mohamed Racim reçoit, en 1933, le Grand prix artistique de l'Algérie, décerné par le gouverneur général. Jusque-là, comme le relève Mustapha Orif son art était tenu pour mineur par le champ pictural algérois (ORIF Mustapha, « De l'«art indigène» à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Vol. 75, novembre 1988, pp. 35-49).

La photographie accompagne les grands moments de la colonisation française de l'Algérie. Dès 1870, cet art s'éveille, peu à peu, après le silence des armes, à un pays multiple dans ses paysages et dans ses couleurs, du profond Sahara aux cités du nord, en voie d'urbanisation. Le cliché photographique est alors un témoin d'un pays qui se construit, mais plus encore des communautés qui l'habitent, diverses par leurs origines, leurs histoires et leurs cultures. Dans sa dimension commerciale, la photographie appartient à des sociétés européennes ou coloniales, assez tôt installées en Algérie, en investissant le filon de la carte postale.

Le nom et l'œuvre photographique de la famille Geiser, des Suisses transplantés dans le pays vers la fin du XIX^e siècle, s'inscrivent dans la durée ; après le père Lucien Jacob Geiser, qui aménage un petit studio de photographie, rue Bab-Azzoun, à Alger, son fils Jean-Théophile (1848-1923), prend les rênes de l'entreprise et parcourt l'Algérie à la recherche de « scènes-types²⁰ » qui animent sa collection de cartes postales, mais aussi des événements marquant l'actualité politique. D'autres photographes apportent aussi leur regard sur le pays, se vouant chacun à un thème de prédilection : Alger, pour Madon, Constantine, pour Guiglionni. Face à leur objectif, se déroule l'histoire mouvante du pays à travers ses rues, ses places, ses routes, ses maisons aux architectures contrastées, ses plaines, ses montagnes et ses oueds et de leurs habitants, personnages typiques de l'Arabe, du Kabyle et du colon.

Au XX^e siècle, la photographie suscite des entreprises industrielles, comme celle des photographes français, ayant pignon sur rue à Paris, les Lévy (signant LL leurs travaux), les Neurdein (ND Phot) ou Jean Combier (CIM), utilisant la photographie aérienne. À côté de ces professionnels, il y a aussi une multitude de photographes amateurs²¹ et des millions de clichés évoquant l'Algérie en des périodes différentes de son histoire.

Plusieurs indigènes algériens se sont intéressés à la photographie, ouvrant des ateliers de développeurs dans les villes essentiellement, à défaut de s'aventurer dans la photographie d'art. Cette tendance restera mineure ; elle est illustrée par Medjdoub Ben Kalafat, professeur au Lycée de

²⁰- Malek Alloula relève un art du photographe dans le contexte colonial de découverte et de mise à nu de l'Autre : « Toute la machinerie des accessoires – que le photographe ordonne autour du modèle et sur lui (trompe-l'œil, meubles, tentures, bijoux, objets divers) – vise à suggérer l'existence d'un cadre naturel dont le “réalisme” bricolé se veut une authentification supplémentaire de ce qui n'est jamais de trop. Car le mode d'être de cette “fabrication” c'est la redondance » (ALLOULA Malek, *Le Harem colonial*, Garance, Paris, 1981, p. 17).

²¹- Le cas du banquier Albert Kahn, constituant une bibliothèque photographique de plusieurs pays dans le monde, dont l'Algérie, est souvent cité.

Constantine et écrivain, membre du « Photo-club », créé dans cette ville au début des années 1890, qui accueille aussi l'interprète judiciaire Mechtouf²². Cependant aucune œuvre de ces deux précurseurs n'est connue.

C'est dans la guerre d'indépendance que la photographie acquiert une dimension d'outil inégalé d'information et de propagande. Si plusieurs reporters, appartenant aux grandes agences mondiales, photographient la guerre dans de terribles instantanés, il revient au service photographique de l'ALN (Armée de libération nationale) de préfigurer une image de la guerre, la plus proche et saisissante des opérations militaires. Mohammed Kouaci (1922-1996) a travaillé pour le service photo du FLN et du GPRA, Hamid Kouba a été photographe dans les rangs de l'ALN, après un passage aux studios Gérard, à Alger.

Mais aussi bien du côté algérien que du côté français, la photographie a été mobilisée dans la guerre, obéissant aux stratégies les plus subtiles²³. L'universitaire française Marie Chominot, qui évoque une « guerre des images » à l'intérieur de la guerre d'Algérie, indique l'inanité de la démarche médiatique des militaires français :

« Cet échec médiatique ne saurait être exclusivement imputé à l'activisme du FLN sur la scène internationale. Analysé de l'intérieur, le fonctionnement du système d'information français révèle des failles dont la moindre ne fut pas de générer une « guerre sans image ». L'invisibilité du conflit, en effet, n'a pas été élaborée *a posteriori* par une occultation volontaire, elle a émergé dès l'époque. Elle est la conséquence d'un système de représentation qui se veut hégémonique et qui, par l'application de filtres successifs, engendre une banalisation de la vision²⁴ ».

Du trop-plein de la représentation française d'une Algérie indigène exotique au vide de la violence de la guerre, la photographie des Français d'Algérie parle, en creux, d'une histoire coloniale incernable ; cette histoire que les photographes indigènes algériens n'ont pas mise à portée d'objectif, avant leur guerre.

²² -PERCEVAL Marion, « Sur les traces des chasseurs d'images », dans El YAZAMI Driss, GASTAUT Yvan, YAHY Naïma, *Générations. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Gallimard /génériques, Paris, 2009, p. 33).

²³ - Voir les analyses qu'en propose *Photographier la guerre d'Algérie* (Marval, Paris, 2005), ouvrage collectif dirigé par Laurent Gervereau et Benjamin Stora.

²⁴ -CHOMINOT Marie, Présentation de la thèse de doctorat *Les photographies de la guerre d'Algérie*, soutenue à l'Université de Paris 8, mai 2008.

Comme la photographie, le cinématographe fut principalement une œuvre coloniale ou dédiée à la colonisation. Des petits films documentaires algériens de Félix Mesguich, « chasseur d'image » pour le compte de la société Lumière, à Lyon, tournés dans les années 1890, reproduisant des scènes de la vie indigène (« Marché arabe », « Place du gouvernement », « Prière du muezzin »), à ceux de Méliès (*Ali Barbouyou*, *Ali Bouf' à l'huile*, 1907), il y a la nouveauté d'un art qui ne tarde pas à emplir les salles dans tout le pays²⁵. Le cinéma trouvera dans une extravagante filmographie²⁶ une Algérie imagée par un imaginaire incandescent de la colonie. Ainsi, en 1921, *L'Atlantide*, de Jacques Feyder, adapté du roman de Pierre Benoit (1919), en 1922, *Sarati, le terrible* de Louis Mercanton et René Hervil, d'après le roman de Jean Vignaud (1919), *Le Bled* (1929) de Jean Renoir, *Pépé le Moko* (1937) de Jean Duvivier.

La présence d'indigènes algériens dans la réalisation cinématographique fut très limitée pour ne pas signaler le parcours du Constantinois Tahar Hannache (1898-1972), qui a été figurant dans des films de Marcel Pagnol (*La Fille du puisatier*, 1940), André Hugon (remake de *Sarati, le terrible*, 1937), Julien Duvivier (*La Bandera*, 1935, d'après le roman de Pierre Mc Orlan (1931) ; *Pépé le Moko*, 1937), Rex Ingram (*Baroud*, 1931). Il apprend, dès 1928, le métier de technicien de plateau avec Max Rieux et Jacques Mills et devient chef opérateur dans *La Vénus aveugle* (1940) d'Abel Gance. En 1942, mobilisé dans les forces alliées, il en dirige le service cinématographique, réalisant plusieurs documentaires, entre autres *Bataillon de choc* (1942). Démobilisé, il retourne à Constantine et crée Tala Films, réalisant des courts métrages entre 1946 et 1947 : *Aux portes du Sahara*, *L'Homme du Sud*, *Constantine, l'ancienne Cirta*. C'est à cette période qu'il entame le projet de long métrage *Les Plongeurs du désert*. Hannache était assisté par son neveu Djamel Chanderli.

Le cinéma algérien naît dans les feux de la guerre d'indépendance. L'ALN, puis le GPRA, structurent de véritables services cinématographiques qui réalisent des courts et moyens métrages diffusés dans plusieurs pays, en Occident et en Asie. Comme pour la photographie, il s'agit pour les organes dirigeant la guerre de diffuser des images sur l'Algérie luttant pour son affranchissement du joug colonial. René Vautier, rejoint l'ALN, en Tunisie, et tourne, en 1957, un premier court métrage *Une nation, l'Algérie*, suivi, en 1958, de *L'Algérie en flammes*. Pierre Clément filme L'ALN au combat (CM, 1958). Appuyés par le chef opérateur Djennaoui, Djamel Chanderli, Mohammed Lakhdar-Hamina et René Vautier

²⁵ - Le Nunez, créé au début du siècle, à Constantine, présentait à l'année les aventures de Zigomar interprété par Max Linder.

²⁶ - Cf. MEGHERBI Abdelghani, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial. Contribution à la sociologie de la décolonisation*, Sned, Alger, 1982.

donnent *Notre Algérie* (Djazaïrouna, CM, 1961) sur un scénario de Pierre Chaulet. Chanderli et Lakhdar-Hamina cosignent, la même année, un moyen métrage *Les Fusils de la liberté*, écrit par le journaliste Serge Michel, et *La Voix du peuple* (CM), une commande du GPRA. Lakhdar-Hamina réalise, toujours en 1961, un moyen métrage *Yasmina*. Le dernier film de ce cinéma de la guerre d'indépendance est *Cinq hommes et un peuple* (CM, 1962), réalisé par René Vautier pour le compte des services d'information du GPRA²⁷.

Que ce soit pour la photographie ou la cinématographie, il convenait pour les Indigènes algériens de sauter toutes sortes d'obstacles, à la fois techniques, professionnelles et financières. À l'exception de l'éphémère société Tala Films de Tahar Hannache, ils n'ont pas investi, pendant la période coloniale, les langages de l'image.

C | *Le phonographe et le disque.*

Dans *Mémoires d'un témoin du siècle (1905-1972)*, Malek Bennabi évoque ces cafés maures, à Constantine et à Tébessa, où les consommateurs sont attirés par la musique du phonographe, entré, depuis le début la fin du XIX^e siècle dans les mœurs²⁸. Le gramophone, appareil à pavillon, inventé, en 1897, par l'Allemand Émile Berliner, rapproche par la magie du disque les auditeurs indigènes des musiques chaudes du Maghreb et de l'Orient. Ahmed et Mohamed El Habib Hachelaf ont mis à jour une importante discographie algérienne qui débute en 1908. Cette discographie recense tous

²⁷ -Il faudra attendre les premières années de l'indépendance pour enregistrer les premières fictions cinématographiques algériennes sur la guerre d'indépendance : *Le Vent des Aurès* (LM, 1965) de Mohamed Lakhdar-Hamina ; *La Nuit a peur du soleil* (LM, 1966), de Mustapha Badie ; *Les Hors-la-loi* (LM, 1968), de Tewfik Farès ; *L'Enfer à dix ans* (divers CM, 1969), œuvre collective de Youcef Akika, Ghaouti Bendeddouche, Abderrahmane Bouguermouh, Amar Laskri ; *L'Opium et le bâton* (LM, 1970) d'Ahmed Rachedi, d'après le roman de Mouloud Mammeri (1966).

²⁸ - Bennabi note ses souvenirs d'étudiant médersien retrouvant aux vacances scolaires Tébessa : « Quant à moi, je revenais de Constantine avec une soif de disques égyptiens. J'en eus ces années-là une véritable passion que je n'avais pu communiquer à mes camarades du café Benyamina, ni à son propriétaire. Je la ramenais avec moi à Tébessa pour l'étancher au café Bahi. Pendant que mes amis écoutaient ses histoires, j'écoutais ses disques. Oum Keltoum, dont la vogue commençait, me captiva » (BENNABI Malek, *Mémoires d'un témoin du siècle*, Samar, Alger, 2006, p. 108)

les genres musicaux, sans exception, du nord au sud, de l'est à l'ouest, marquant la diversité des musiques des terroirs et des cités.

L'invention du phonographe et du disque donnent non seulement une amplitude à l'écoute, mais élargissent aussi le registre des cultures musicales. Les labels Zinophone et Gramophone (devenu, par la suite, La Voix de son maître) circonscrivent les modèles musicaux dominants, du *hawzi* au musiques bédouines. Un classique festif, connu dans l'Est algérien, « Rana Djinek », est pressé sur disque 78 tours, en 1908, par Zinophone, qui distingue des voix de femmes et des voix d'hommes, artistes anonymes reprenant des chants populaires, qui n'accèdent pas encore au devant de la scène musicale. La même année consacre une artiste, Yamina Bent El Hadj El Mahdi, signant publiquement ses prestations, notamment un grand succès « Selli Houmoumek », un *khlass*, pratiqué autant à Alger qu'à Constantine. La grande vogue du chant citadin algérien met en concurrence les artistes juifs Mouzino, accompagné par le virtuose de la mandoline Elledjem, et Loha Seror, sollicitant le *rbab* du *maalem* Belferachi. Le premier est recruté par Zinophone et le second par Gramophone ; ils soulignent, l'un et l'autre, la richesse des noubas, des *mezmoum*, à l'*araq* et à l'*aroubi*.

Alors que Zinophone perd du terrain, Gramophone-La Voix de son maître travaille sur la pérennité d'un catalogue algérien, faisant connaître, en 1924, les chœurs de l'Association El Motribia, et des artistes femmes indigènes, sortant du gynécée, dont ce n'était pas le moindre des mérites d'assurer une sorte de transgression des codes familiaux en se produisant par le disque dans l'intimité masculines des cafés maures. C'est le cas pour le trio Yamina, Houria et Tamani, épousant dans les années 1910, les rythmes suaves d'un « Zendani²⁹ tounsi » et de Baya, entonnant sur le même ton le célèbre « Dokh Dokh ». La Voix de son maître s'assure aussi le concours de Marie Soussan, la compagne juive au théâtre et à la ville de Rachid Ksentini, de Redouane Bensari (signant Ould Cheikh Larbi), du ténor Mahieddine Bachtarzi, surnommé le « Caruso du désert », à Alger, de l'inattendu Hamou Fergani (« Galou El arab galou », 1932) et du lumineux Omar Chakleb (« Zadni houak ghram », 1937), à Constantine.

Dans les années 1930, la firme des frères Baïda, Libanais établis en Allemagne, et la française Pathé font des incursions en Algérie. Si la Baïdaphone parvient à porter dans son catalogue Mahieddine, ravi à La Voix de son maître, et le maître de musique bônois cheikh Mohamed El Kourd, Pathé enregistre le premier groupe de chants modernes, l'orchestre El Kamel, dont le chef, batteur émérite, dans les cabarets parisiens, est aussi un amoureux du jazz et des musiques typiques, tout en consacrant la *zorna* de Boualem Titiche. Et aussi tous les grands noms de la chanson algérienne, tous genres confondus, de Salim Hlali à Missoum, de Blond Blond à Blaoui El Houari, de Line Monty à Mademoiselle Keltoum, dans la variété, et de

²⁹ - Transcrit et lu « zendali » dans l'Est algérien.

Fatma Zohra à Hanifa, Baya Farah et cheikha Chérifa, de Slimane Azzem à Chérif Kheddam, pour la chanson kabyle.

Des petits labels apparaissent, principalement, à Alger, dans les années 1930-1950, comme Algériaphone enregistrant cheikh Abdelkrim Dali et cheikha Tetma, Polyphone, éditant Haroun Haouzi El Baïdi, et Aïssa Djarmouni El Harkati, Fiesta (Brahim Ben Sidi Brahim, Ahmed Wahby), Dounia (Remitti Relizania), Pacific (Abderrahmane Aziz, proposant, en 1947, son *medh* « Zed Ennabi »).

Derrière la prolifération du disque en Algérie, il y a la présence des acteurs institutionnels, comme les frères Beïda, opérant au Liban, depuis 1911, puis en Europe, le Tunisien Raïssi, qui alimentera essentiellement les cafés maures du pays, les gargotes et salons de coiffure, en disques arabes, et surtout l'Algérien Ahmed Hachelaf, longtemps directeur artistique chez Pathé, depuis 1947, enrichissant son catalogue au gré de contrats avec plusieurs éditeurs de musiques du monde arabe (Cairophone, Beidaphone, La Voix de l'Orient, La Voix de l'Islam), qui prête son concours à la multinationale Decca, avant de lancer Fiesta, puis le Club du disque arabe. Dans les années 1950, il devient évident que le monde de la chanson ne peut échapper à la grande secousse de la guerre d'indépendance ; La surveillance policière se fera plus lourde relativement aux chanteurs et aux petits éditeurs locaux.

Le bilan du phonographe et du disque peuvent s'apprécier autant par rapport à la valorisation certaine de la musique algérienne, de la modernisation de ses pratiques et de la fluidité de son écoute grâce à des relais de distribution – propres à la colonie – à la fois nombreux et organisés. Mais la définition d'un champ musical indigène, conforté par l'industrie du disque, demeure fragile, comme l'observe Hadj Miliani, restituant les positions et les postures sociales de ses acteurs :

« Ces musiques et leurs pratiquants qui exercent tout au long du siècle font évidemment corps avec leur époque et de multiples manières. Certains musiciens tentent de préserver leur métier des aléas de l'échange marchand. Ils détachent alors leur art des contraintes matérielles en construisant la posture du mélomane barbier ou commerçant qui rassemble, le soir dans l'arrière boutique, ses pairs pour faire de la musique. Ou bien encore, lors des fêtes religieuses, parés pour, la circonstance, ces amateurs “de la belle ouvrage” (san'âa) élèvent à l'unisson, panégyriques du prophète et chants de repentance. Dans ces comportements du mélomane éclairé, les sorties champêtres ou les concerts intimes et parfois généreusement arrosés ne font pas partie des usages avoués quand bien même ils sont attestés³⁰ ».

³⁰ - MELIANI Hadj, *Sociétaire de l'émotion. Études sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions Dar El Gharb, Oran, 2005, p. 15.

L'introduction dans la sphère indigène d'Algérie du phonographe et du disque devait dans le siècle colonial encourager une réflexion sur la modernisation des musiques et des musiciens ; elle induit alors des formes d'acculturation au modèle musical européen³¹. Si la musique indigène fut encore confinée aux espaces familiaux ou sociétaux reconnus de la fête, elle sortait peu à peu, dans les cités, de l'exercice tumultueux des fondouks et des maisons de tolérance, pour épouser les contraintes d'un métier dont la codification fut à la fois lente et hasardeuse. Driss El Yazami a montré que cette évolution passait aussi par le type de spectacle que délimite le cabaret oriental, notamment dans le milieu de l'émigration maghrébine en France :

« Pour tous, les cabarets orientaux sont, la nuit venue, des lieux d'apprentissage et des scènes où les débutants font leurs premiers pas et où les chanteurs confirmés présentent en avant-première leurs dernières compositions. Ils facilitent également la découverte mutuelle et l'entraide : à la veille d'un concert ou d'un enregistrement, c'est là que chaque artiste "recrute" son orchestre, parmi les chanteurs qui pratiquent presque tous un instrument, voire plusieurs³² ».

D | *Du poste TSF et à la télévision.*

Si la transmission télégraphique appartient déjà aux progrès techniques du début du XIX^e siècle, la découverte de la radiodiffusion sera assez lente à se dessiner³³. En 1894, l'italien Guglielmo Marconi, tirant profit des découvertes de ses prédécesseurs Hertz, Branly, Popov et Lodge, met au point le premier appareil à transmettre le signal. Cette découverte aura pendant au moins deux décennies des applications militaires et maritimes. Les Américains Pickard et Dunwoody inventent, en 1914, le poste à galène. Les premières émissions de radiodiffusion débutent, en Angleterre et aux États-Unis, en 1920. Radio Tour Eiffel est créée, à Paris, en 1921, et la BBC, à Londres, en 1922.

Cette nouvelle technologie de la TSF se répand assez vite dans le monde. Dans la colonie, le service de la radiodiffusion est confié au service des PTT, qui contrôlent sur le plan technique les émissions de radio Alger et progressivement de ses antennes locales, à Oran et à Constantine. La TSF,

³¹- À Constantine, le chanteur de malouf Mohamed-Tahar Fergani, créant la société d'édition musicales Sawt El Menyar, éditant exclusivement ses propres œuvres, fut-il le premier à arrimer la musique aux nécessités du marché ? Avant lui, Omar Chaqlab montrait la voie en signant des contrats d'édition avec des majors de l'industrie occidentale du disque.

³²- EL YAZAMI Driss, « Paris, scène maghrébine », dans EL YAZAMI Driss, GASTAUT Yvan, YAHY Naïma, *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, op. cit., p. 136.

³³- On se reportera sur ces aspects techniques à PROT Robert, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, L'Harmattan, Paris, 2007.

tout comme l'automobile, est vite entrée dans les mœurs comme en témoigne Pierre Mannoni, rapportant les souvenirs de la colonie :

« Pour les loisirs d'intérieur [...], ils se résument pour l'essentiel à l'écoute de la radio. Aussi voit-on trôner sur le buffet de la salle à manger de ceux qui en ont les moyens, le poste radio ou, comme on le dit alors, "la TSF". Les bricoleurs et les débrouillards montent eux-mêmes des postes à galène pour prendre Radio-Alger. Les appareils restent cependant très rares et l'apparition d'une "machine parlante", surtout dans le bled, est un événement. Aussi, lorsqu'en 1923 le premier poste pénètre à Parmentier, près de Sidi-Bel-Abbès, les gens se rassemblent devant la fenêtre du propriétaire qui l'expose à la curiosité publique. Un peu plus tard, on écoute le soir la radio en famille et on invite les voisins qui en sont démunis³⁴ ».

Une des toutes premières diffusions radiophoniques a été entreprise, à Alger, par la Maison Colin, qui distribue, depuis le début du XX^e siècle, des instruments de musique, représentant commercial des appareils TSF Radiola. La Maison Colin a installé dans ses locaux, au 12 rue Dumont d'Urville, un émetteur de 50 watt et une antenne de 35 mètres pour retransmettre sur une bande de 400 mètres, les tournois de boxe à l'Attraction-Parc, au mois de juin 1923. Technologie nouvelle, acceptée et recherchée par la population européenne d'Algérie, la TSF devient un phénomène de société, un indicateur certain du progrès. Un chansonnier colonial interpelle dans un de ses spectacles l'Émir Abdelkader, le grand vaincu d'hier, pour faire étalage de la modernité coloniale :

« Ah ! si le brave Abdel Kader revenait en Algérie,
Il serait heureux Abd El Kader, de voir comme elle est jolie,
Y'a du pinard, du chemin de fer, du chameau de l'industrie,
Aussi je suis fier de lever mon verre à la santé d'Abd El Kader "
[...]
Quant à son cheptel il est de plus en plus beau,
Les vaches ont des veaux,
Et les juments ont des jumeaux !
À la Casbah Messieurs c'est la pure vérité, il y l'électricité, la TSF, la
CGT³⁵ ».

³⁴ - MANNONI Pierre, *Les Français d'Algérie : vie, mœurs, mentalité, de la conquête des territoires du Sud à l'indépendance*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 46.

³⁵ - GESKY, « La Chanson d'Abel Kader » (1930). Le chansonnier fait rimer chameaux et autos : « On se sert des chenilles et des autos | Citroën remplace les chameaux ».

Comment dire sur le mode de la raillerie que les colonisés prennent leur part de la modernité : l'électricité, la TSF et aussi l'organisation syndicale, qui se met au devant des patrons, pour défendre leurs droits. Jusqu'à la fin des années 1930, l'organisation de la radio demeure expérimentale. Les stations locales assurent des décrochages d'antenne qui ne durent pas plus d'une heure le plus souvent, mais elles parviennent à fidéliser des auditeurs autant dans la population européenne que dans la population indigène.

Dans un bilan de la radiodiffusion algérienne établi par les services du gouvernement général, en 1954³⁶, il est mentionné que sur le plan technique, à la date de 1950, les émetteurs en fonction à Constantine et Bône, de 20 KW chacun, diffusant en Ondes Moyennes (OM) sont arrivés à la puissance maxima. Dans les faits, cela correspond à une amplitude de 40 kilomètres autour de ces deux villes, au-delà, la réception de la radio n'est pas stable, si ce n'est la nuit. Cette situation ne devait être améliorée qu'avec le projet d'introduire les ondes courtes, sans passer par les accords des organismes internationaux de contrôle des ondes radiophonique (convention de Copenhague signée par la France). Dans l'ancien département de Constantine, le nombre d'auditeurs de la radio, en langues arabe et française fait ressortir les indications suivantes :

<i>Auditeurs</i>	<i>Nombre</i>
Musulmans	19914
Non-Musulmans	35154
<i>Total</i>	55068

Nombre d'auditeurs de la radio.

Sur les 55068 auditeurs, 12500 (22,69 %) sont localisés à Constantine, 10625 (19,29%), à Bône, le reste est constitué des zones périphériques distantes de 40 kilomètres de ces deux cités, soit 14471 (26,27%) autour de Constantine et 11632 (21,12 %) autour de Bône.

À la veille de la guerre d'indépendance, la radio bénéficiait d'un seul studio de 75 m³ installé à Constantine, disposant d'un petit matériel : une consolette réduite de prise de son, une table de gravure-lecture de disque 78 t/m, et un magnétophone portable. En dehors d'Alger, à Tlemcen, Oran, Bougie, ce sont les mêmes équipements de transmission et de studio qui permettent la transmission locale de programmes de divertissement confiés aux artistes du cru, qui, le plus souvent, se sont fait une réputation respectée

³⁶- *La radiodiffusion en Algérie (1946-1953)*, Documents algériens. Série politique, n° 28, 15 février 1954.

dans les ELAK³⁷ (Émissions en langue arabe et kabyle), diffusées dans tout le pays.

La radio acquiert une audience réelle dans les années 1950. Alors qu'il était enregistré, au 31 août 1946, 125000 postes radio déclarés (dont 11000 par des Musulmans), ce nombre sera porté, au 31 décembre 1953, à 255000 (dont 71000 par des Musulmans). Mais ce comptage ne tient compte que du nombre de foyers branchés à la radio³⁸, qui peuvent posséder plus d'un poste radio, et qui souvent réunissent autour d'un programme plusieurs auditeurs³⁹.

Cependant l'usage de la radio est contesté par les élus indigènes. L'un d'eux, le docteur Jamel Eddine Derdour, député du MTLD, récriminait ses orientations politiques et, plus particulièrement, le contrôle qu'y exerçait le gouvernement général, lors d'un débat, à l'Assemblée nationale, le 20 août 1947, en présence du ministre de l'intérieur :

« La liberté de presse, inhérente à la liberté d'opinion, est interdite aux Musulmans. Aucun organe reflétant une opinion jugée non orthodoxe ne peut voir le jour.

« J'ajoute pour compléter ce tableau que les émissions musulmanes de la radio sont dirigées par le service des affaires indigènes⁴⁰ ».

La guerre d'indépendance, si elle amène les autorités gouvernementales à moderniser les stations de radio existantes, notamment les studios d'Alger, pour des raisons liées à la propagande militaire, le FLN-ALN, puis le GPRA, investissent la radio après la presse écrite. À partir de 1957, des accords sont conclus avec des radios arabes pour servir de relais à

³⁷ - Cette section de Radio Alger a été créée en 1946 et confiée à El Boudali Safir ; auparavant les émissions en langue arabe étaient, depuis le début des années 1940, dirigées par Hamza Boubakeur. La section arabe et kabyle comportait plusieurs orchestres de musiques exécutant les spécialités musicales de chaque région du pays et un volet de théâtre radiophonique proposant des adaptations en langue arabe de grands classiques de la littérature française.

³⁸ - *La radiodiffusion en Algérie (1946-1953)*, oc.

³⁹ - L'écoute de certaines émissions ne pouvant se faire en famille, la radio produisait des bulletins d'alerte. La rigidité de la société était telle qu'il était impossible qu'une émission burlesque soit écoutée par le fils et le père. Chacun riait avec sa catégorie d'âge.

⁴⁰ - Cf. DERDOUR Jamel Eddine, *De l'Étoile nord-africaine à l'indépendance : itinéraire d'un homme politique*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 57.

ses bulletins d'information⁴¹ ; les postes maghrébins Radio Tunis et Radio Rabat sont alors en première ligne pour diffuser les émissions radiophoniques du FLN, attendues par une grande partie de la population indigène. Les auditeurs indigènes comprennent cet objectif et y adhèrent. Frantz fanon explique ainsi cette évolution :

« L'Algérien, à cette époque, a besoin de hisser sa vie au niveau de la Révolution. Il a besoin d'entrer dans le vaste réseau d'information ; il a besoin de s'introduire dans un monde où des choses se passent, où l'événement existe, où des forces agissent. L'Algérien, à travers l'existence d'une guerre faite par les siens, débouche sur une communauté en acte. Aux informations de l'ennemi, l'Algérien doit opposer ses propres informations⁴² ».

Ces premières incursions dans la radio, à l'enseigne de *La Voix de l'Algérie libre* et de *Sawt al 'Arab* (La Voix des Arabes), reçoivent le soutien de Radio Le Caire et de ses puissants émetteurs en direction de l'Afrique du nord et du Moyen Orient. Le GPRA a bien vu la nécessité de s'engager dans la guerre des ondes et lance, en 1960, *La Voix de l'Algérie libre et combattante* (*Sawt al Jazair*), qui introduit dans les foyers algériens la voix de Aïssa Messaoudi, un de ses animateurs. Émettant depuis Tunis, la radio du GPRA était l'objet de brouillages systématiques de l'armée coloniale.

La télévision comme outil d'information et de production culturelle est tardive en Algérie. Les premiers essais techniques de la télévision, qui furent entrepris en France, en 1937, n'y aboutissent qu'en 1954. Les émissions de la télévision coloniale commencent le 24 décembre 1954. La plage horaire est limitée entre 20 heures, lancement du journal d'informations télévisées, et 24 heures, la fin des programmes. Le nombre de postes de télévision acquis par les particuliers reste encore infime, même s'il connaît une nette augmentation pendant les années de guerre. Ce sont surtout des familles de la bourgeoisie indigène qui vont équiper leurs foyers d'appareils de télévision en noir et blanc.

Le réalisateur français Remette et le chef opérateur Tahar Hannache entament, sur le terrain, la réalisation de films documentaires et de fiction ; les premiers réalisateurs de télévision algériens sont déjà sur les plateaux, notamment Ali Djennaoui⁴³, Mustapha Gribi, Mustapha Badie. Entre 1954 et

⁴¹ - On renvoie sur cet aspect à *L'Ère des décolonisations* (sous la direction de Charles-Robert Ageron et Marc Michel), Karthala, Paris, 1995, p. 62.

⁴² - Cf. FANON Frantz, *L'An V de la révolution algérienne*, François Maspero, Paris, 1959, pp. 58-59.

⁴³ - Il a réalisé en 1958 des adaptations de pièces de théâtre de Max Régner et R. Vincy (*Feu Monsieur de Marcy*), Victorien Sardou (*L'Affaire des poisons*), et Corneille (*Polyeucte*).

1957, plusieurs sketches sont réalisés spécialement pour les téléspectateurs indigènes : *Le Sacrifice inutile*, de Remette et Hannache, d'après un scénario d'Abdelhalim Raïs⁴⁴, *Les Belles mères*, de Mustapha Gribi, *Si El Houari*, de Mohamed Touri, *Les Pertitions*, de Réda Falaki, *Les Pieds du Ciel* et *L'Amour d'une fée* (adapté des *Mille et une nuits*) de Mustapha Badie, *Les Charlatans* d'Ali Abdoun. Des émissions musicales sont consacrées aux grands noms de la chanson indigène.

Au plus fort de la guerre, la télévision coloniale reprend les émissions-phares de la télévision française⁴⁵, entre autres « Cinq colonnes à la une » où des reportages sur les événements d'Algérie sont montrés et commentés. À son arrivée au pouvoir, en 1958, le général de Gaulle saura utiliser à bon escient les effets de dramatisation de l'image et de leur mise en scène lors de ses apparitions publiques à Alger, Constantine et Mostaganem, relayées par la télévision. Les journaux télévisés, reprenant en boucle les bilans de la lutte anti-terroriste, donnaient une information décalée du réel colonial en crise.

Si elle a été une école pour la formation de techniciens et de réalisateurs, si elle a archivé des productions artistiques indigènes, dans les années 1950, la télévision, média lourd nécessitant des moyens techniques inaccessibles, échappe au FLN et au GPRA pendant la guerre d'indépendance.

Conclusion

Associations et nouveaux médias, contemporains du journal et du livre, accompagnent assez tôt la prise de conscience du groupe indigène algérien ; le moment venu, ils s'associent à l'affirmation d'un destin national du peuple opprimé. La particularité du journal est d'être à la source de tous ces facteurs de la culture rénovée de la sphère indigène. Il ne peut en être séparé, pendant la période coloniale et se fait le témoin et le critique de leur évolution. Deux conclusions partielles peuvent être envisagées dans l'appréciation socio-historique de l'émergence d'acteurs sociaux dans les associations et les médias culturels indigènes de la période coloniale :

1°) Par leurs pôles d'intérêt (notamment l'approche socioculturelle) et par leurs thèmes récurrents fixés sur la transformation des habitus et des dispositions du groupe social indigène, les élites des champs associatif et culturel, en formation dans la colonie, témoignent de la prégnance d'enjeux

⁴⁴ - Auteur et interprète, Abdelhalim Raïs rejoint la troupe de théâtre du FLN, à Tunis.

⁴⁵ - Dans leur ouvrage sur *Radios et télévisions au temps des "événements d'Algérie", 1954-1962* (L'Harmattan, Paris, 1999), Michèle de BUSSIÈRE, Cécile MÉADEL et Caroline ULMANN-MAURIAT montrent que la télévision française naissante, à travers ses journalistes et ses dirigeants, a été formée dans cette guerre où elle s'alignera sur le langage des autorités coloniales et métropolitaines.

politiques. Il s'agit pour ces élites, suscitées par l'école et les nouvelles technologies de la communication culturelle, d'interroger la viabilité d'un processus lent de modernisation de la société indigène.

2°) S'il distingue de nouvelles élites dans la sphère indigène, le travail associatif et culturel (et ses acteurs) n'entre pas en contradiction avec le champ politique et ses élites plus anciennes et mieux enracinées dans la société. Le travail associatif, particulièrement au plan local, se révèle comme le ciment des solidarités à l'intérieur de la communauté indigène dominée. Cette valorisation de soi, recentrant les métiers et les pratiques culturelles urbaines et rurales, prolonge le discours politique indigène. Les nouveaux outils de la production culturelle et les stratégies qu'elles mettent en jeu chez les élites ne s'écartent pas des enjeux classiques du champ politique lorsqu'ils inscrivent comme horizon la recherche et l'affirmation de la singularité du groupe social indigène.

Bibliographie

- ALLOULA M. (1981), *Le Harem colonial*, Garance, Paris.
- AGERON C-R., MICHEL M. (1995), *L'Ère des décolonisations*, Karthala, Paris.
- BACHETARZI M. (1984, 2009), *Mémoires*, T.1, Sned, Enag, Alger.
- BOULEBIER D., « Constantine, fait colonial et pionniers musulmans du sport », *Insaniyat*, n° 35-36, 2007, Crasc, Oran, n° spécial *Constantine, une ville en mouvement*, pp. 21-61.
- BENNABI M. (1964-2006), *Mémoires d'un témoin du siècle*, Samar, Alger (1^{ère} éditions, Éditions nationales algériennes, Alger, 1963).
- BOUZAR KASBADJI N. (1988), ***L'Émergence artistique au XX^e siècle. Contribution de la musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationale***, OPU, Alger.
- BUSSIÈRE (de) M., MÉADEL C., ULMANN-MAURIAT C. (1999), *Radios et télévisions au temps des "événements d'Algérie", 1954-1962*, L'Harmattan, Paris.
- CHOMINOT Marie, *Les photographies de la guerre d'Algérie*, Thèse, Université de Paris 8, mai 2008.
- EL YAZAMI D., GASTAUT Y., YAHY N. (2009), *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Gallimard, Paris.
- FANON F. (1959), *L'An V de la révolution algérienne*, François Maspero, Paris.
- FRIEDBERG Erhard (1993), *Le Pouvoir et la règle*, Seuil, Paris.
- GERVEREAU L., STORA B. (2005), *Photographier la guerre d'Algérie*, Marval, Paris.
- LACHERAF M. (1968), *La culture algérienne contemporaine. Essai de définitions et perspectives* Services culturels du parti FLN, Alger.
- MANNONI P. (1993), *Les Français d'Algérie : vie, mœurs, mentalité. De la conquête des territoires du Sud à l'indépendance*, L'Harmattan, Paris.
- MEGHERBI A. (1982), *Les Algériens au miroir du cinéma colonial. Contribution à la sociologie de la décolonisation*, Sned, Alger.
- MELIANI H., H. (2005), *Sociétaire de l'émotion. Études sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions Dar El Gharb, Oran.

- MERDADI A., « Djam'iyat Ettarbiya oua Etta'lim (1930-1957). Au carrefour des enjeux identitaires », *Insaniyat*, Oran, n° 35-36, 2007, Crasc, Oran, n° spécial *Constantine, une ville en mouvement*, pp. 97-107.
- M'HAMSADJI K. (2009-2012), *El Qaçba zaman*, OPU, Alger.
- SÉNAC Jean (2002), *Visages d'Algérie. Regard sur l'art*. Documents réunis par Hamid Nacer-Khodja, préface de Guy Dugas, Paris-Méditerranée, Edif, Paris-Alger, 2002.
- PERCEVAL M., (2009), « Sur les traces des chasseurs d'images », dans El YAZAMI Driss, GASTAUT Yvan, YAHY Naïma, *Générations. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Gallimard /génériques, Paris, 2009, pp. 32-39.
- PROT R, (2007), *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, L'Harmattan, Paris.
- ORIF M., « De l'art indigène à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, Vol. 75, 1988, pp. 35-49.
- RAYMOND A., « Les caractéristiques d'une ville arabe "moyenne". Le cas de Constantine », *Revue de l'Orient musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n° 44, 1987, pp. 134-147.