

Directrice de la revue

Attika ABBES KARA

«Femme et chansons, femmes en chansons : approches linguistiques, littéraires et anthropologiques »

Numéro coordonné par

Claude Cortier, Kamila Oulebsir-Oukil, Attika Abbès Kara et Malika Kebbas

SocLeS
L'ISODIP
Vol.10, N°1 Juillet 2021

ODIP
ENS de
Bouzaréah

Politique éditoriale

La revue *Socles* (Société et Langues) est une revue de publication annuelle à partir du n°8 publié en 2016 après avoir publié des numéros semestriels de 2012 à 2016. Elle se veut le reflet des recherches, privilégiant l'interdisciplinarité. Elle est éditée dans les langues française et anglaise par le Laboratoire de Linguistique et de Sociodidactique du Plurilinguisme (LISODIP) de l'Ecole Normale Supérieure de Bouzaréah (ENS). C'est une revue en libre accès (open acces). Elle a pour objectif d'analyser les discours produits dans les situations plurilingues et de réfléchir à l'impact du plurilinguisme sur les différentes situations de productions discursives. Les travaux qui sont publiés dans *Socles* s'inscrivent dans des domaines variés en sociolinguistique, en sociodidactique et en littérature francophone en contextes plurilingues. Ces recherches, malgré la diversité des problématiques, des contextes et des corpus, s'intéressent toutes aux situations de pluralité des langues, des variétés et des usages, à leurs modes de contacts, aux représentations produites, tant dans le cadre socioprofessionnel et scolaire que dans le cadre littéraire. Elles permettent de réunir des données contextualisées et de s'interroger sur les enjeux épistémologiques et théoriques qu'induisent les transférabilités modélisatrices de certains concepts et démarches dans lesquelles le français est en contact avec d'autres langues. La revue *Socles* accueille des travaux originaux et s'ouvrent sur les interrogations nationales et internationales relatives à la pluralité linguistique.

Comité éditorial

ABBES-KARA Attika (ENS-Bouzaréah, Algérie); ACI Ouardia (Univ. Blida 2, Algérie), AMMOUDEN M'Hand (Univ. Béjaïa, Algérie), AMMOUDEN Amar (Univ. Béjaïa); BECETTI Abdelali (ENS- Bouzaréah); BELGHEDDOUCHE Assia (ENS-Bouzaréah), BENDJELID Faouzia (Univ. Oran, Algérie), BELHOUCHE Fatma Zahra (Univ. Blida 2), BENHOUCHE Nabila (ENS-Bouzaréah), BENSLIMANE Radia (Univ. Alger 2); BENZZEROUG Souhila (ENS-Bouzaréah), BENZZEROUG Samah (Ens-Bouzaréah), BEDJAOUI Wafa (Univ. Alger 2); BERGHOUT Noudjoud (Univ. Alger 2), BLANCHET Philippe (Université Rennes 2, France) ; BOUALILI Ahmed (Université de Tizi-Ouzou, Algérie); BOURKAIB Nawel (Univ. Blida 2), BRAHIMI Myriam (ENS-Bouzaréah); BRODZIAK SYLVIE (Univ. Cergy-Pontoise); CHACHOU Ibtissem (Univ. Mostaganem, Algérie); CLERC Stéphanie (Université de Provence, France); CORTIER Claude (Université de Lyon, France); CHARAUDEAU Patrick (Univ. Paris-13), DAKHIA Abdelouahab (Univ. Biskra), DJEFEL Bélaïd (ENS-Bouzaréah); DJEBLI Mohand Ouali (Univ. Alger 2) ; EL BARKANI Bouchra (Maroc) ; FATMI sabrina (Univ. Alger 2), KADI Latifa (Univ. Annaba, Algérie), HAILON Fred (Univ. Montpellier) ; HABET Djazia (Univ. Blida 2), HARIG BENMOSTEFA Fatima Zohra (Univ. Oran 2), IMMOUNE Youcef (Univ. Alger 2), KEBBAS Malika (Université Blida 2, Algérie); KHODJA Goucem Nadira (ENS-Bouzaréah), LAROUCHE FOUAD (Normandie Université), LEDEGEN Gudrun (Univ. Rennes 2), LONGHI Julien (Univ. Cergy-Pontoise) ; MALEK Azzedine

(ENS-Bouzaréah) ; MARCHADOUR Matthieu (Univ Rennes 2) ; Meksem Zahir (Univ. Bejaïa, Algérie) ; Meyer Jean-Paul (Université de Strasbourg, France); NABTI Karima (ENV, Algérie), OUCHERIF Lamia (ENS-Bouzaréah); OULEBSIR Kamila (ENS-Bouzaréah), OULEBSIR Fadila (Univ. Alger 2), PAVEAU Marie-Anne (Univ. Paris-13); RABATEL Alain (Univ. Lyon 1) ; RISPAIL Marielle (Université de Saint-Etienne, France) ; REBOUL-TOURE Sandrine (Sorbonne-Nouvelle, Paris 3) ; ROUX Pascale (Univ. Bordeaux) ; SINI Lorella (Univ. de Pise) ; SEBIH Réda (Univ. Bouira, Algérie), SITRI Frédérique (Paris Nanterre, France), TOTOZANI Marine (Univ. Saint-Etienne) ; WAGENER ALBIN (Univ. Angers) ; YELLES Mourad (Inalco, Paris– France).

Comité de lecture du présent numéro (Volume 10, numéro 1).

ABBES-KARA Attika (ENS-Bouzaréah, Algérie), CORTIER Claude (Université de Lyon, France), KEBBAS Malika (Univ Blida 2, Algérie), OULEBSIR Kamila (ENS-Bouzaréah, Algérie), TOTOZANI Marine (Univ. de Saint-Etienne, France), EL BARKANI Bouchra (Institut Royal de la Culture Amazighe, Maroc), RISPAIL Marielle (Univ. de Saint-Etienne, France), MEKSEM Zahir (Univ. Bejaïa, Algérie), AMMOUDEN Mhand (Univ. Bejaïa, Algérie), AMMOUDEN Amar (Univ. Bejaïa, Algérie), MILIANI Hadj (Univ. Mostaganem, Algérie), OULEBSIR Fadila (Univ. Alger 2, Algérie), HARIG BENMOSTEFA Fatima Zohra (Univ. Oran 2, Algérie), TOMC Sandra (Univ. Jean Monnet, France), MALEK Azzedine (ENS-Bouzaréah, Algérie), HAILON Fred (Univ. Montpellier), (BENZZEROUG Samah (ENS-Bouzaréah, Algérie), BELHOUCHE Fatma Zahra (ENS-Bouzaréah, Algérie).

Président d'honneur

GUIDOUM Ratiba, Directrice de l'ENS Bouzaréah-Alger

Directrice de publication

ABBES KARA Attika

Responsables de la rédaction

ABBES KARA Attika, KEBBAS Malika et OUCHERIF Lamia

Secrétariat de rédaction

OULEBSIR Kamila et BRAHIMI Myriam

Contacts

ENS de Bouzaréah, 93, rue Ali Remli, Bouzaréah, Alger, Algérie
revuesocles@gmail.com

Revue publiée sous le haut patronage du Ministère algérien de l'Enseignement supérieur et de



la Recherche

Table des matières

Claude Cotier et Kamila Oulebsir-Oukil : avant-propos.....	1-4
Hadj MILIANI : Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial.....	5-39
Boudjema AZIRI et Hassina KHERDOUCI : La poésie et la chanson féminines kabyles comme formes d'expression littéraire, imaginaire et d'engagement ou de lutte.....	40-67
Fatiha ALIOUANE : Le rapport social du sexe dans la chanson kabyle des années 1930 à 1970.....	68-97
Zinab SEDDIKI : Place et représentations du chant de femmes en Algérie.....	98-127
Abdelkader BEZZAZI : Se dire femme en chantant le SSeff. (Chants de femmes du Maroc oriental).....	128-142
Nadia KAAOUAS: Le chant traditionnel féminin entre le pouvoir de l'esthétique, l'expression poétique et la représentation symbolique.....	143-164
Soufiane BENGOUA : Appellatifs, surnoms et prénoms pour les femmes dans la chanson rai algérienne.....	165-189
Annemarie DINVAUT et N'da Kadiatou BOUADOU : Le ndolo, ou la chanson des femmes au travail, la recherche : deux outils d'intervention sociale.....	190-250

Varia

Azzedine MALEK et Madina HAMZA Quand les pancartes des manifestants plaident pour le peuple algérien : analyse sémiolinguistique des écrits contestataires.....	251-273
Sabrina TAGUEMOUT-TOUEL: L'ar(t)gumentation : Qu'est-ce qu'une bonne argumentation publicitaire ?.....	274-303
Abdelaziz BENKHEDDOUDJA et Hamid AMZIANE: Investigating the Algerian Pre-service Teachers Listening Strategies.....	304-336

Avant-propos

Femme et chansons, femmes en chansons : approches linguistiques, littéraires et anthropologiques

Hommage à Hadj Miliani

Claude Cortier

UMR ICAR, ENS et Université de Lyon

Kamila oulebsir-Oukil

ENS-Bouzaréah- LISODIP

Date de soumission 15-7-2021 date d'acceptation 17-7-2021 date de publication 18-7-2021

Le vendredi 2 juillet 2021, notre cher collègue et ami Hadj Miliani est décédé alors que nous nous apprêtions à rédiger cet avant-propos et à présenter son article qui ouvre ce volume spécial de la revue Socles. Nous avons reçu la nouvelle avec stupeur d'abord car nos derniers échanges étaient récents, puis une immense tristesse nous a accablées, elle ne nous quittera pas et son image d'homme jovial et lumineux restera dans nos esprits et nos cœurs.

C'est donc à l'homme d'abord que nous devons rendre hommage, pour témoigner, comme bien d'autres dans la presse de ces derniers jours, des multiples dimensions de sa personnalité de professeur (exigeant et à l'écoute), de chercheur (« fouineur » persévérant voire infatigable et rigoureux), de militant-combattant de la culture et de la production littéraire, langagière, théâtrale, musicale, chansonniers, de responsable administratif, directeur de revue, fomenteur et porteur de projets et membre du conseil scientifique du réseau *Langue française & expressions francophones*, dont il fut un membre très actif après avoir été l'un des pionniers et piliers de l'École doctorale algéro-française.

« **Figures de chanteuses et de chanteurs du Maghreb en régime colonial** ». Ce beau et remarquable texte que nous avons l'honneur de présenter reprend les propos d'une magnifique conférence que Hadj Miliani donna à l'université de Saint-Étienne lors du colloque *Langues et chansons* (20-22 novembre 2019) : « *Figures de chanteuses et de chanteurs en régime colonial : entre langues, rives, genres et cultures. 1860-1940* ».

Sa grande culture musicale, sa connaissance intime des genres chantés, anciens et actuels, algériens, maghrébins, français, beurs en faisait un expert scientifique¹ indispensable pour ce colloque du réseau LaFEF, organisé à St-Étienne, sous la direction de Marielle Rispaïl et Valeria Villa-Perez, auxquelles fut associée Claude Cortier, notamment pour la préparation des publications qui en sont issues. Tous les participants se souviendront de ses interventions pertinentes où remarques, conseils, chants et informations se mêlaient. Ses passages dans les différents ateliers du colloque, que ce soit en tant que modérateur, communiquant ou membre du public, sur un ton sérieux ou blagueur, nous ont tous marqués.

¹ Voir ci-dessous quelques références bibliographiques non exhaustives.

Sa grande connaissance de la littérature d'expression française et de « l'éco-système littéraire » algérien et maghrébin, sa culture pluridimensionnelle lui ont permis de dresser un panorama de figures connues et méconnues de la chanson en période coloniale, ici de femmes essentiellement, et surtout de nous faire écouter quelques-unes des chansons citées. Leurs portraits et leurs histoires, brèves ou plus complètes selon la documentation disponible, y sont campées « au croisement de langues, de pratiques culturelles et de conduites sociales dans un espace socio-symbolique surdéterminant celui de la colonisation. C'est pour tous un non-dit chargé de violence symbolique profonde » car sous ces « formes anodines de la culture », se perpétuent représentations et imaginaires sociaux (H. Miliani, *infra*).

Si les portraits de chanteuses mauresques dominant, figures stéréotypiques s'il en est de l'exotisme colonial, une partie est également consacrée à la chanson sabir masculine : « quelques mots empruntés à l'arabe, une prononciation volontairement déformée et quelques allusions lestes composent généralement ce type de productions » (H. Miliani, *infra*). Les dernières figures de l'article sont de nouveau féminines, leurs origines et leurs parcours témoignent du melting-pot qu'était l'Algérie coloniale au XX^e siècle : arabe, kabyle, israélite, française et même d'ascendance bretonne pour Leila Ben Sedira, fille du célèbre professeur d'arabe et de kabyle de l'École normale de Bouzareah. Langues et cultures sont, comme dans la plupart des travaux de Hadj Miliani, étroitement mêlées, vision anthropologique légitime pour l'éminent chercheur du CRASC² qu'il fut.

Ce texte devait être mis à l'honneur dans ce volume au féminin de la revue *Socles*, consacré aux femmes dans et par les chansons, aux voix/voies de femmes chanteuses³, dont la première partie montre également que certaines d'entre elles, tout comme les héroïnes décrites par Hadj Miliani et les femmes berbères, tenteront voire réussiront par la chanson, à se libérer de leur « assignation » coloniale et sociale, « non sans quelques difficultés » (H.M., *infra*).

Ainsi, selon **Boudjema Aziri** et **Hassina Kerdouci**, « **La poésie et la chanson féminine kabyle comme forme d'expression littéraire, imaginaire et d'engagement ou de lutte** », les chanteuses kabyles, inscrites dans la tradition littéraire orale, ont pu à partir des années 1930, quitter la société rurale traditionnelle, et, grâce à la radio, se faire une place sur la scène culturelle et artistique citadine. À Alger ou en France, elles furent bien accueillies, tout en s'efforçant souvent de dissimuler leurs origines et leur identité. Elles dénoncent les formes d'oppression d'une société patriarcale, remettent en question les conventions sociales et provoquent une prise de conscience des droits de la femme.

C'est également dans « **La chanson kabyle des années 1930 à 1970** », que **Fatiha Aliouane** se propose de rendre compte, sous l'angle anthropologique, du « **rapport homme/femme** » dans la société traditionnelle, en mettant l'accent sur les formes patriarcales de la « domination masculine », les désaccords et rivalités entre époux et sur le remarquable contre-pouvoir que les femmes peuvent exercer par le biais de la magie, avec ses potions et rituels.

L'article de **Zineb Seddiki** « **Place et représentations du chant de femmes en Algérie** » se propose d'analyser les représentations sociales du chant féminin en Algérie, à partir d'entretiens collectifs réalisées sur *Messenger* dans diverses régions. L'enquête fait apparaître qu'elles sont sous l'emprise d'une société genrée et dans l'obligation de respecter les normes sociales, sous la pression des coutumes et d'une image restée traditionnelle.

Deux articles abordent les chants rituels des sociétés amazighes marocaines. **Kader Bezzazi** dans « **Se dire femme en chantant le SSeff, chants de femmes de l'Oriental marocain** »

² Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle, Oran.

³ Communications réunies dans deux ateliers du colloque.

évoque aussi la ruralité des sociétés traditionnelles. Le *SSeff* est un « jeu » féminin d'improvisation de chants collectifs lors des fêtes (fiançailles, mariages, naissance d'un enfant, *etc.*), une narration collective et chantée qui met en scène certains aspects de la vie des femmes et leur permet de rompre avec le quotidien. Pour accentuer cette rupture elles chantent en *darija*, « langue de l'ailleurs et de la domination ».

Nadia Kaaouas, dans « **Le chant traditionnel féminin entre le pouvoir de l'esthétique, l'expression poétique et la représentation symbolique** » décrit également les formes chantées et dansées spécifiques qui accompagnent chaque étape des événements importants de la vie, mariage et circoncision. Lors des mariages chez les *Ait Hdiddou*, ce sont l'envoi du trousseau, la cérémonie du henné et l'habillage puis le cortège nuptial. Ensuite, les femmes chanteuses de chacune des familles du marié et de la mariée réalisent une sorte de joutes verbales, destinées à attester publiquement l'égalité en honneur des deux familles. Alliant chants et danses, ces rituels hautement symboliques opèrent à la fois par l'expression orale et le langage corporel.

À la suite de ces approches ethno-anthropologiques, qui mettent en avant l'importance du rôle social et familial des femmes sous la contrainte masculine et du pouvoir émancipateur, voire libérateur, des expressions féminines chantées, l'article de **Sofiane Bengoua**, « **Appellatifs, surnoms et prénoms pour les femmes dans la chanson raï algérienne** » relève du genre anthroponymique. Il analyse un corpus de 189 chansons raï de chanteurs masculins, dans lequel les surnoms, et non les prénoms, sont les plus nombreux. Il en dégage trois types : laudatifs, dépréciatifs et neutres. Les surnoms à connotation positive, laudatifs liés aux sentiments sont les plus nombreux, donnant une image là aussi positive de la femme en chansons.

Enfin, le dernier article « **Le *ndolo*, ou la chanson des femmes au travail, la recherche : deux outils d'intervention sociale** », réunit les contributions de deux chercheuses, **Annemarie Dinvaut** et **N'da Kadiatou Bouadou** qui ont choisi pour ce volume d'associer leurs textes afin de mettre en écho voix et paroles de femmes travaillant aux champs en Côte d'Ivoire et voies de chercheur.e.s. Le premier volet décrit le *n'dolo*, chant de femmes au travail (et non sur le travail), dans un cadre qui est à la fois source d'inspiration verbale et vocale, de solidarité entre femmes et d'endurance. Le deuxième volet, celui de la recherche, explore notamment le métier de chercheur.e guidé.e par les outils de la sociolinguistique, de l'interactionnisme et de l'ergonomie, utilisant notamment l'autoconfrontation. Là encore, le chant féminin constitue un moyen d'expression des dominations subies par les femmes tout autant que des valeurs qui les animent, que le ou la chercheur.e contribue à rendre visibles.

On doit constater à l'issue de cette présentation qu'une unanimité se dégage de ces articles : en dépit des évolutions sociales et des formes d'émancipation apportées par les études et le travail, filles et femmes demeurent, dans les milieux concernés, dépendantes des contraintes familiales et sociales liées pour partie aux formes de domination masculine.

Mais contrepartie sans aucun doute positive, à l'exception du *SSeff*, chanté en arabe marocain, chants et chansons réunis ici sont en langue première et contribuent à perpétuer ou enrichir les littératures et expressions orales des populations concernées. Laissons donc parler ces textes, chants et chansons, les images multiples et les voix et paroles qui nous sont offerts.

Que la mémoire de notre ami Hadj en soit honorée.

Varia

La section *Varia* de ce numéro réunit trois articles. Le premier « **Quand les pancartes des manifestants plaident pour le peuple algérien : analyse sémiolinguistique des écrits contestataires** » où **Azzedine Malek et Madina Hamza** interrogent les pancartes issues du mouvement algérien le Hirak. Les auteurs tentent de comprendre les différentes significations qui sous-tendent ce discours contestataire. À travers quelques pancartes collectées sur les réseaux sociaux, les analyses proposées montrent l'innovation lexicale et le génie créateur du hirakiste algérien dans l'expression d'une rhétorique révolutionnaire.

L'article de **Sabrina Taguemout-Touel** « **L'ar(t)gumentation : qu'est-ce qu'une bonne argumentation publicitaire ?** » analyse la publicité entre l'art et la rentabilité. L'auteure propose, à l'issue d'une analyse menée sur quatre-vingt-six publicités récentes diffusées entre 2015 et 2020 sur des chaînes de télévision algérienne et française, des critères d'évaluation d'une (bonne) argumentation publicitaire. La prise en considération de l'auditoire, la créativité, les éléments iconiques et sonores ainsi que l'emploi des sens implicites et la clarté sont les principales catégories qui semblent définir un processus publicitaire réussi.

Le troisième article varia qui clôt ce numéro est rédigé en anglais et intitulé « **Investigating the Algerian Pre-service Teachers Listening Strategies** » (**Evaluation des stratégies d'écoute chez les enseignants algériens d'anglais en formation initiale**»). Abdelaziz Benkheddoudja et Hamid Amziane proposent un travail d'investigation qui porte sur l'enseignement des stratégies d'écoute. Cette expérience est centrée sur les stratégies métacognitives et leur impact sur la compréhension de l'oral ainsi que sur la prise de conscience de ces stratégies. Les auteurs décrivent une expérimentation menée auprès de 50 enseignants algériens en formation initiale. L'amélioration de l'habileté de la compréhension de l'oral et l'augmentation de la prise de conscience métacognitive du groupe expérimental sont les principaux résultats rapportés par cette étude.

Références bibliographiques

- Bourdieu, P., 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Daoudi, B., Miliani, H., 1995, *L'aventure du raï : musique et société*, Paris, Seuil.
- Daoudi, B., Miliani, H., 2003, *Beurs' melodies : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Paris, Seghier.
- Miliani, H. « Diasporas musicales et migrations maghrébines en situation coloniale », *Volume !*, 12 / 1 / 2015, URL : <http://journals.openedition.org/volume/4647>.
- Miliani, H., 2002, « De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) », *Insaniyat/إنسانيات. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, 2002/4/30.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial

Hadj MILIANI^{1*}

¹Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem/ CRASC-
Oran/milihadj@gmail.com

Date de soumission 13-11-2020 date d'acceptation 18-01-2021 date de publication 18-7-2021

RESUME

Cet article propose une série de portraits d'artistes d'origine algérienne pour une part des chanteuses ou meneuses de troupes de café-concert parisien et de province comme Kadoudja, La Belle Fatma ou la Belle Zohra, ou dans un tout autre genre, d'artistes d'opéra lyrique comme Leila Ben Sédira. On suivra également une trajectoire singulière, celle de la comédienne-chanteuse d'élégies andalouses, Marie Soussan. Ce sont, au final, des parcours complexes et peu connus que nous allons retracer. Le point commun de tous ces artistes est de se situer au croisement de langues, de pratiques culturelles et de conduites sociales, dans un espace socio-symbolique surdéterminant : la colonisation.

**Mots clefs : chanteuses mauresques- colonisation-
exotisme- inter culturalité- langues**

* AUTEUR CORRESPONDANT.

Abstract

This article offers a series of portraits of artists of Algerian origin, on the one hand singers or leaders of Parisian and provincial café-concert troupes such as Kadoudja, La Belle Fatma or La Belle Zohra, or in a completely different genre, lyrical opera artists such as Leila Ben Sédira. We will also follow a unique trajectory, that of the Andalusian actress-singer, Marie Soussan. In the end, these are complex and little-known journeys that we are going to retrace. The common point of all these artists is to be located at the crossroads of languages, cultural practices and social behaviors, in an over-determining socio-symbolic space: colonization.

Keywords: Moorish singers - colonization - exoticism - interculturality - languages

Introduction

Des chanteurs, qui sont souvent des chanteuses, ont marqué, à travers leur aventure personnelle- souvent solitaire -l'exercice difficile de leur expérience artistique dans le mixte des langues de leurs origines ou de leurs choix, en des temps où le colonialisme triomphant se légitimait, entre autres, au nom de la variété et de la diversité culturelles de son empire. Il sera question ici, pour une part de chanteuses ou meneuses de troupes de café-concert parisien et de province comme Kadoudja, La Belle Fatma ou la Belle Zohra, ou dans un tout autre genre, d'artistes d'opéra lyrique comme Leila Ben Sédira. On suivra également une trajectoire singulière, celle de la comédienne-chanteuse d'élégies andalouses, Marie Soussan. Ce sont, au final, des parcours complexes et peu connus que nous allons retracer.

Le point commun de tous ces artistes est de se situer au croisement de langues, de pratiques culturelles et de conduites sociales, dans un espace socio-symbolique surdéterminant : la colonisation. C'est pour tous un non-dit chargé de violence symbolique profonde : « (...) la culture coloniale est à la fois omniprésente et insaisissable, qu'elle se trame d'abord dans le divertissement, le rêve ou le mouvement. »(Blancel, 2008 : 237).

Ce panorama sera complété par l'évocation de la chanson sabir, pur artefact de l'époque coloniale qui fleurira durant près d'un demi-siècle, ainsi que ses autres dérivés en Algérie dont le

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* 'pataouète' qui prit la succession du sabir dès les années 30 jusqu'aux années 60. La chanson sabir s'illustrera avec son cortège de stéréotypes plus ou moins racistes et de parodies compulsives. Dominus en sera la principale figure algérienne du début du XX^e siècle, qui se distinguera néanmoins par sa recherche littéraire et son empathie par rapport aux sujets de ses chansons.

Bien entendu, les parcours retracés sont dépendants de la documentation souvent rare pour beaucoup et, de ce fait, ces évocations peuvent être parfois partielles. Ces parcours illustrent néanmoins pour nous, en une période historique importante dans la temporalité coloniale, certaines modalités du mixage culturel assumé ou imposé². La mise en scène de ce qui était supposé propre à la tradition culturelle indigène inséré dans le spectacle moderne donnera naissance à l'invention de genres, 'la chanson sabir' ou d'un type 'la chanteuse mauresque', une des configurations discursives et iconiques de l'orientalisme alors en pleine expansion. Mais, plus profondément pour Nicolas Blancel, ces modes d'expressions (dont la chanson) : « ont la particularité de mailler l'ensemble du corps social en transcendant les clivages de classe, pour établir une trame de fond de la perception des colonisés. C'est probablement sur ces formes apparemment anodines de la culture que se perpétuent le

² Lire à ce sujet les analyses de Pascal Blanchard, « Le Maghreb et l'Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) », dans *Zoos humains et exhibitions coloniales* (2011), pages 285 - 297.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* plus efficacement idéologie et imaginaire coloniaux.» (Blancel, 2008 : 252) Nous verrons cependant que certains, à travers leurs parcours, tenteront de se libérer de cette assignation, non sans quelques difficultés.

1- Naissance d'un stéréotype orientaliste : la chanteuse mauresque

C'est durant les expositions universelles et coloniales que sont données à voir et entendre pour la première fois musiques et chants des colonies dans l'hexagone. Durant l'exposition de 1889, une reconstitution des cafés maures les montre comme des espaces traditionnels des prestations musicales, de convivialités masculines et d'exhibitions féminines. Baya, la blonde almée du café marocain, Aouiché, danseuse égyptienne ou Bahia, danseuse algérienne de 16 ans, sont quelques-uns des noms qui circulent. Julien Tiersot(1889 : 76-98) nous a décrit ainsi les airs joués avec des instruments traditionnels (derbouka, gheita) alors que les troupes indigènes interprètent des marches militaires. Arthur Pougin³ raconte l'histoire de certains de ces artistes venus dans le cadre des expositions et qui s'installeront finalement en France : « Selon le spécialiste en études culturelles Tony Bennett, les grandes expositions universelles du XIX^e siècle seraient en quelque sorte une synthèse de la foire, par leur caractère éclaté et festif, et du musée public, par leur caractère éducatif, voire paternaliste, destiné à l'élévation

³Arthur Pougin, *Le théâtre à l'exposition universelle de 1889 : notes et descriptions. Histoires et souvenirs*, Paris, Librairie Fisschbader, 1890 (la plupart des textes sont issus de chroniques données à la revue *Le Ménestrel*).

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* culturelle des masses (Bennett 1995 : 2-6) ». (Van Troi Tran, 2007 : 43)

C'est le début de ce que d'aucuns ont nommé « la marchandisation de l'exotisme ». À l'issue de l'Exposition universelle de 1889, Jules Ferry déplorait d'ailleurs le fait que les visiteurs se soient intéressés davantage aux spectacles des danseuses algériennes qu'aux manifestations culturelles du théâtre annamite ou aux grandes reconstitutions de milieux de vie indigènes (Ageron, 1984 : 563-564) .



Exposition universelle de 1899

1.1- Kadoudja

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

Kadoudja (qui est dans la tradition maghrébine un diminutif de Khadidja) fut l'une des chanteuses 'exotiques' qui eut une des plus longues et des plus riches carrières. C'était une interprète d'origine algérienne⁴. Dans ses *Mémoires*, Jean-Paul Habens⁵, dit Paulus, raconte que durant les années 1860, il fit « [...] la connaissance de la jolie *Kadoudja*, qui était très fêtée dans ses chansons mauresques et créoles. *Ma Guadeloupe* lui valait un gros succès. »

C'est l'une des premières attestations des débuts de Kadoudja.



1860

Cette chanteuse est une des attractions des salles de music-hall métropolitaines et devra ses succès à l'engouement pour l'orientalisme artistique qui sera cultivé tout au long du XIX^e

⁴ Il est fort probable qu'elle soit arrivée en France bien avant la tenue des expositions universelles.

⁵ *Mémoires* («*Trente ans de Café-Concert*») Jean-Paul Habens, dit Paulus (1845-1908).

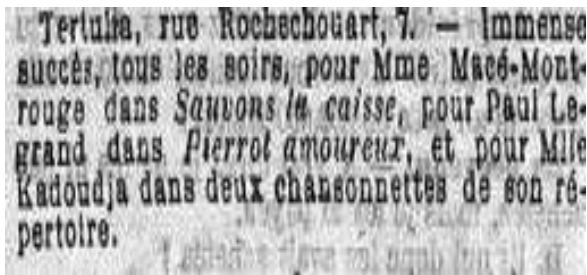
Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* siècle. Elle se produit à l'Alcazar avec comme titre-phare : *Zizi la Mulâtresse*, et elle est présentée dans le programme du 26 mai 1867 à l'Alcazar d'été : « *Chansons arabes par Kadoudja l'Africaine* ». Le spectacle exotique ne s'encombre pas de nuances et peut mêler ainsi des identifications souvent antithétiques. Kadoudja est rapidement une des vedettes des cafés-concerts que la presse de l'époque suit particulièrement : « Mlle Kadoudja vient d'ajouter à son répertoire de chansons mauresques un nouveau morceau plein de caractère intitulé : *Adieu patrie!* » (*L'indépendance dramatique*, 4 mars 1868)

Les articles de presse reprennent à l'envi les clichés de la représentation de l'interprète, sans en être dupes, en mêlant référents religieux et poncifs orientaux. Ces écrits sont partagés entre fantasmes et mythographie ; fantasme de la femme vouée dans les harems secrets aux plaisirs de la chair et mythographie des cours royales arabo-musulmanes : « Les sycomores de l'Alcazar, de M. Arsène Goubert, ne sont à la vérité que des vernis du Japon, et il n'a encore, comme chanteuse mauresque, que Kadoudja, une belle fille d'Alger, vêtue de la tunique pailletée des dévotes au Prophète, et des pantalons de satin rose à franges d'or des captives aux harems de Damas ou de Constantinople » (*Le Petit Journal*, 28 mai 1868)

Plus tard, la carrière de la chanteuse se confirme, par son passage des scènes de catégorie inférieure plus ou moins populaires, aux établissements plus huppés qui attirent une clientèle riche et mondaine. On remarquera, par ailleurs, que se

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

décline une fois encore une des caractérisations les plus persistantes des musiques et chants arabes, la monotonie : « Voici encore, arrachée aux Alcazars de faubourgs et vêtue de sequins triomphants, Kadoudja, la brune Kadoudja, dont le nom éveille la monotone et charmante mélodie arabe. » (*Le Monde illustré*, 1^{er} janvier 1870)



Tertulia, rue Rochecouart, 7. — Immense succès, tous les soirs, pour Mme Macé-Montrouge dans *Sauvons la caisse*, pour Paul Legendre dans *Pierrot amoureux*, et pour Mlle Kadoudja dans deux chansonnettes de son répertoire.

***Le Temps* 13 janvier 1872**

En 1876, on peut considérer qu'elle accède au statut d'artiste reconnue et on compose pour elle un florilège de chants qui visitent les référents exotiques les plus variés (Egypte, Afrique, Caraïbe, Maghreb, voire les Philippines) et dont le dénominateur commun est de dessiner en quelque sorte une carte géographique exotique du dépaysement :

La gracieuse Kadoudja va quitter les Folies [bordelaises] dans quelques jours. L'intelligent régisseur de ce théâtre, M. Rech, aura de la peine à remplacer avantageusement cette excellente artiste. On entend toujours avec un nouveau plaisir, le répertoire si varié, si original de cette enfant du désert : *L'Egyptienne réaliste, Zaila,*

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

La Mandoline à Dodo, La Bamboula et le Voyage à Manille de Paul Henrion, la *Mélodie arabe* sont tous imprégnés de poésie et de couleur locale. Kadoudja est unique dans son genre ; elle a toute la morbidezza⁶ de la Mauresque, elle chante avec son âme, sa voix au timbre si doux et si étrange à la fois, murmure comme le ruisseau qui serpente, à travers la prairie, égrenant ses cascades de notes avec une suave douceur et une grâce tout artistique. (*La Comédie*, 1876 : n° 27)

Le répertoire des chansons qui s'enrichit au fil du temps témoigne de la polyvalence symbolique que l'on attribue à la chanteuse. En 1885, alors qu'elle a derrière elle une assez longue carrière, elle est encore considérée comme une des « étoiles » du music-hall de son époque et a droit à nombre de portraits élogieux dans la presse spécialisée :

Marmande. Tivoli-THEATRE. – Lundi, clôture de la saison théâtrale et adieux de la troupe.

Mlle Kadoudja, chanteuse algérienne, étoile des concerts de Paris, Lyon, Bordeaux, de passage dans notre ville, avait bien voulu offrir à son ex-professeur, M. Dubroca, pianiste-accompagnateur, au bénéfice duquel était donnée cette représentation, l'appui de son gracieux concours, en témoignage de sa reconnaissance.

⁶La *morbidezza* : « douceur alanguie, grâce nonchalante » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS)

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

Voix sonore, éclatante, registre étendu et homogène, timbre parfois d'une douceur et d'une suavité pénétrantes ; jeu scénique irréprochable ; physionomie charmante, une, distinguée, extrêmement sympathique et d'une mobilité remarquable telles sont les qualités qui ont fait de cette artiste, une célébrité que je crois sans rivale dans son genre. Sa toilette, éblouissante de richesse, était portée avec une suprême élégance. L'admiration de tous s'est manifestée par de vifs applaudissements qui ont salué son entrée en scène (...) (*L'Europe-artiste*, 1885, novembre)

Elle est toujours en activité en 1890 car elle se produit dans l'un des cabarets parisiens les plus courus « Les Montagnes russes » (devenu plus tard *L'Olympia*) qui fut gérée à Paris par une autre algérienne surnommée « La belle Zohra ». Autre figure de chef de troupe et de prêtresse des grandes soirées parisiennes.



La Belle Zohra 1885

Nombre de paroliers écriront pour Kadoudja et elle eut même droit à des poèmes dans un recueil intitulé tout simplement *Kadoudja* et publié par un certain Charles Ben-Ali.

Extrait du poème intitulé « Le Jardin de Paris » :

Que tu me parus belle,
Sous les bosquets fleuris
De ce lieu qu'on appelle
Le Jardin de Paris !
Sultane enchanteresse,
Fille de Mahomet !
Kadoudja, quelle ivresse
Ton doux regard promet ! (...) p. 47.

1.2- La belle Fatma

Parmi les figures qui s'imposeront au cours de cette période, il y a celle de la chanteuse mauresque, musicienne parfois acrobate et danseuse. C'est le cas de Rachel Bent-Eny⁷ qui se serait produite avec son père lors de l'Exposition Universelle de 1878, à l'âge de huit ans et que l'on retrouvera en 1889. Son père originaire de Tunis était sertisseur avant de s'adonner à la musique. Il dirigea l'orchestre dit mauresque qui joua devant Napoléon III à Alger, où est née sa fille. Plus tard après

⁷ Voir à son sujet, *Genealogies of Orientalism : History, Theory, Politics*, Edmund Burke, David Prochaska, University Nebraska Press, 2008 (p. 36/299/441); voir également, Jann Pasler, « Listening to Race and Nation : Music at the Exposition universelle de 1889 », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* n° 13, 2012, p. 66-67.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

l'Exposition de 1878, ils s'installèrent et se produisirent en troupe libre. Rachel se fera connaître ensuite dans les cafés concerts sous la dénomination de la Belle Fatma. Elle chante et danse et deviendra bientôt une des premières cheftaines de troupe artistique. Ses origines, son ascendance nourriront pendant longtemps les commentaires de la presse.



Gravure de la Belle Fathma en couverture de la revue *La Seine* 10 octobre 1886.

Elle aura à négocier un triple statut, celui lié à l'origine géographique d'abord (Tunisie et Algérie), à l'appartenance confessionnelle (juive sous l'identité musulmane) et, enfin, celui d'interprète et de chef de troupe. De culture maghrébine, mais au fil du temps, familière du marché artistique exotique parisien, elle composera avec les postures que le contexte colonial, mais surtout métropolitain imposent, notamment dans le champ artistique. Son parcours lui vaut une médiatisation artistique suivie. Elle sera considérée comme l'une des inspiratrices de l'orientalisme artistique.

Elle jouera devant Victor Hugo qui l'aurait saluée en lui déclarant : « *Chez nous le génie n'est rien devant la beauté* »,

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* ainsi que devant la Reine d'Espagne. Elle se produisit au Royal Aquarium de Londres pour 6 mois en 1887. Elle se serait mariée en 1898. Benjamin Constant l'aurait peinte et Edmond de Polignac publia en 1894 des *Airs Arabes entendus chez la Belle Fatma*.

Il faudrait citer également, même si elle n'eut pas une grande notoriété, Emma Said Ben Mohamed (1876-1930), dite Aicha, artiste de cirque et chanteuse née à Soissons et qui était la grand-mère maternelle d'Edith Piaf. Le père d'Emma, Saïd né à Mogador au Maroc était acrobate. La fille d'Emma, Annetta Maillard (mère d'Edith Piaf) fit également une carrière de chanteuse de beuglant sous le pseudonyme de Line Marsan. Amie de La Goulue, elle serait représentée, dit-on, sur le panneau décor de la baraque de la Goulue par Toulouse-Lautrec.



2- Dominus (1870-1939) chantre de la chanson sabir⁸

⁸Au sujet du sabir on lira avec profit la synthèse critique récente de Alessandro Costantini « De la littérature dite sabir. Regards coloniaux divers

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

Au plan culturel et particulièrement dans sa dimension linguistique, la colonisation française avait donné lieu à une gestion et des représentations différenciées des langues en contact : langues « indigènes » et langues de peuplement. Une des expressions particulièrement fécondes, qui traduit les mélanges et les adaptations linguistiques vraies ou supposées, fut la chanson. Et l'une des formes qui fit recette pendant près d'un demi-siècle va être le *sabir*⁹ :

En effet, les fins diseurs qui récitent ou interprètent sur la scène du music-hall ou café-concert des monologues ou des scènes *sabir*, le font souvent 'en travesti' ethnique. Si c'est un contact discursif, c'est un contact substitué qui sanctionne l'impossibilité de l'Autre – et de sa langue, de sa culture – de s'énoncer (Costantini, 2018 :161)

sur l'Autre », *Annali di Ca' Foscari*. Serie occidentale e-ISSN 2499-1562 Vol. 52 – Settembre 2018 ISSN 2499-2232, (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) ainsi que les travaux pionniers de Paul Siblot : « *Sabir, pataouète et français d'Algérie* ». *Cahier 7 - Intelligentsias francisées (?) au Maghreb colonial*, 4. 223 p, 1990 ; « De l'opprobre à la glorification, le statut symbolique des langues inférieures. Le cas des *sabirs* d'Afrique du Nord ». *Cahiers de linguistique sociale*, 22, 109-24, 1993.

⁹ « A côté des pseudo-*sabirs* produits par les indigènes, il y en eut d'autres, internes à la colonie européenne de peuplement, où le contingent d'immigrants non français fut majoritaire. Les communautés suffisamment nombreuses, espagnole et italienne principalement, conservaient l'usage de leur langue, y compris dans le domaine public. La presse française développa une campagne sur le thème du « péril étranger » quand on s'aperçut que nombre de conseils municipaux d'Oranie tenaient leurs séances en espagnol. Les pseudo-*sabirs* nés de cette pluriglossie donnèrent matière à une autre mise en texte » Paul Siblot. (1989 : 60).

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

En Algérie, il y eut, dans le milieu artistique de la société colonisée, des chanteurs et musiciens qui adaptèrent les mélodies en vogue et les refrains les plus simples en usant parfois d'une sorte de mixte langagier. Il y eut aussi le genre dit troupier, dès le début du XX^e siècle, popularisé dans le café-concert et qui s'est développé sous l'impulsion de Edmond Yafil. Allalou s'était illustré dans des chansonnettes comme « L'adjudant Messaoud Bidoun », « Le chat de Rozita » et « Ennas el koul habouni » (Tous les gens m'aiment), dans les années 20-22. On trouve même des chansons publicitaires qui mêlent réclame et fantaisie.

Dans les années 30, les chansons à succès en Algérie furent aussi les chansons franco-arabes : *Habibti c'est formidable* ; *Dansez, dansez ya Benia* ; *En surprise Habibi djani* ; *Ya omrek ala voyage de noce* ; *Où étiez-vous Mademoiselle ?* : « José Weiber compose un fox-trot intitulé *Arabish Song*, Joseph Morgan crée *Mâmak*, un fox-trot arabe et une chanson comique *Tiré Poum*, en sabir. Et au music-hall chanté ou parlé, le comique sabir connaît toujours un grand succès : celui de Jeannot par exemple, le « seul homme qui ait fait rire les Maures » (Caduc, 1999 : 88-89).

Mais on trouve également, durant cette période, au sein de la société coloniale elle-même, sous le mode satirique et parodique, une tradition chantée, fondée à la fin du XIX^e siècle par des chansonniers en France et par une littérature dite sabir

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* qui fut illustrée par le personnage de Cagayous¹⁰. Déjà chez les chansonniers, l'univers distancé de la colonie et la présence depuis le milieu du XIX^e siècle des colporteurs sur le territoire de l'hexagone avaient donné lieu à des chansons qui inventaient une manière de parler des premiers migrants du Maghreb.

Il ne faut pas oublier cependant que, pour le public français et surtout parisien, l'Arabe typifié par les chansonniers est un condensé de stéréotypes et de caricatures (par le biais également des enregistrements discographiques) est, depuis la fin du XIX^e siècle, campé sous les traits d'*Aïssa* (joué par le catalan Llobrégat), comique sabir dont les chansons ont pour titres : « *Aïssa à Paris* », « *Arbi rumba* », « *Qui veut des tapis ?* » ou encore « *Arrouah j't'y aie !* ». Dans le même sillage, Roger Prégor a popularisé pour sa part la chanson sabir au music-hall parisien. Enfin Roméo Carlès a donné naissance à la figure de *Sidi Cacahouète* en Oranie. L'une des premières chansons dans le style langagier et grivois qui fut interprétée par nombre de chansonniers parisiens était « *Arrouah... Sidi.* » Dans le même style, Alcide Terneuse a interprété *Arrouah Sidi* en 1914 et Alibert, *Viens dans ma Casbah* en 1933.

Quelques mots empruntés à l'arabe, une prononciation volontairement déformée et quelques allusions lestes, composent généralement ce type de productions. Elles sont

¹⁰ Personnage de titi algérois au parler mixte d'espagnol, d'arabe et de français créé par Auguste Robinet sous le pseudonyme de Musette dans une série d'histoires publiées de 1896 à 1920.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*
censées faire rire d'abord le public métropolitain et ensuite le
public de la colonie :

Étant de passage à Mascara
Arbi, chouïa, barka !
Et le climat m'ayant travailli
Basta lacaoutchi !
J'aborde un' jeun' moukère
Assis' sur son derrière
Et la croyant roisième
Je lui dis en langue arbi [...].¹¹



Dominus (de son vrai nom Jules Alla), né à Alger où il fait des études au lycée, fut l'une des figures majeures de chansonnier d'ascendance algérienne qui connut de grands succès pour ses chansons en sabir. Il part à Paris où il est

¹¹ « Arouah...Sidi » aventure arabe [1910], paroles Paul Briollet et Jules Courbe ; musique Albert Valsi.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* conteur au *Gaulois* en 1885 et exerce le métier de photographeur. Il retourne à Alger où il tente d'ouvrir sa propre entreprise. Il se produit au « *Catacloum* » d'Alger avec ses propres textes et repart à nouveau à Paris. Il organise en 1897 un concert aux *catacombes* qui fit scandale. De nouveau de retour à Alger, où il ouvre en 1902 avec son ami Jehan Le Houx un cabaret : « *La boîte à clou* » qui connaît un grand succès pendant plusieurs mois. Réinstallation à Paris où il se produit aux *Noctambules*, ensuite à *l'Âne rouge* et enfin aux *Quat'z'Arts*, avec le même grand succès. Il participe au théâtre aux armées pendant la première guerre mondiale. Il obtient en 1935 le prix Koehler décerné à un chansonnier par la Société des auteurs et compositeurs lyriques. Il anime de nombreuses émissions radiophoniques et édite poèmes, fables et récits qui seront salués par le père de l'algérianisme en littérature, Robert Randau¹².

Voici un extrait de son monologue le plus célèbre où, à la différence des *Aïssa* et autres chansons parodiques, une écriture maîtrisée et recherchée joue sur les homophonies, les contresens et les contrepèteries :

¹² Quelques références bibliographiques : *Les Poèmes de Dominus. Le Marchand de vent*, poème (1934)

Sabir avec le marchand de tapis. Scènes, fables, chansons, récits (1934).
Gisèle cheminote ou : La Mécanicienne, dialogue pour deux hommes ou un homme et une femme, texte de Dominus (1927).

Dans une rue de Paris, une dame, un sidi marchand d' tapis :

- *Alli, Madame, achite-moi quèq' chose ! Jé vends di tout !*

- *Tu n'as rien d'alimentaire ?*

- *Ali Mentair ? Jé souis pas Ali Menteur, Madame ! Jé souis Ali Makmal ben Zlabiyah, commerçant.*

- *Tu as ta licence ?*

- *Oui, oui, j'en ai des licences ! Ouala : dé l'issance dé rose, la vraie licence dé rose dé Turquie, fabriquée à Pantin.*

- *Ah ! Bah !*

- *J'en ai les bas aussi, Madame ! Et les "souchettes", dé laine, des "souchettes" dé laine tout soie, garanties coton.*

- *Article brillant !*

- *Brillant ? J'ai les brillants, les saphirs, les ribis, les perles... tiens, voilà un collier. Ça, jé donne pour rien !*

- *Pour rien ? Eh bien, ça colle !*

- *J'ai le col aussi, Madame ! Lé col, lé vrai col de mauresque pour mettre les yeux. J'ai aussi les faux-cols. Les faux-cols c'est pour les ch'mises.(...) (Dominus, 1934 :25).*

Dans son introduction au recueil de ses textes : *Le marchand de tapis*, Dominus se démarque très clairement des interprètes de sabir métropolitains et souligne le caractère artificiel et ludique, voire critique de ce type de production.

S'il fallait en croire le dictionnaire, le " sabir " serait un langage composite d'espagnol, d'italien, de français, d'arabe, employé par les peuples méditerranéens. On aurait, là, un amalgame pour servir de truchement entre l'Europe et l'Afrique.

A dire vrai, ce langage n'a pas existé, n'existe pas ; chacun de ceux qui veulent se faire comprendre dans une langue qu'ils ne possèdent pas, se sert des quelques mots qui lui sont connus dans cette langue étrangère et puérilise la sienne propre sous prétexte d'être mieux compris. On ne peut dire que ce procédé, particulier à chaque individu, constitue un langage.

Préface de *Sabir avec le marchand de tapis*

Mais à la différence des chansonniers métropolitains, Dominus considère que ces scènes sabir ont contribué à réhabiliter l'image des sujets coloniaux en leur conférant une dimension humaine à travers la valorisation de la verve et du sens de la répartie. Il le dit sans détours en rappelant que ce sont ceux-là qui ont donné leur vie sur les champs de bataille de la première guerre mondiale :

Quand j'ai donné le " Marchand de Tapis " en scène de revue, je ne pensais pas que la pointe de sentiment que j'y associai au comique put avoir une répercussion moralisatrice. Propagée par la T. S. F. et le disque, cette scène a amené beaucoup d'esprits portés à mépriser les " Sidis ", à comprendre qu'ils étaient des hommes comme les autres Français, qu'ils furent parmi les plus exposés des poilus aux horreurs de la guerre et qu'ils ont laissé bien des leurs dans la terre de France.

Préface, *id.*

3. Marie Soussan (1895-1977), La 'Divette' D'alger



Née le 17 janvier 1895, à Alger, fille de Simon SOUSSIN (fils de Mayer, Rabbin de Blida) et de Louna ABOUCAYA (tante maternelle du musicologue Edmond Nathan Yafil), Marie (Mériem) s'initia très jeune à la musique et s'intéressa d'abord aux percussions. Elle se maria en 1911 avec Désiré Joseph de Cabriac dont elle eut une fille Isabelle, décédée en 1958. Elle divorce en 1912. Elle se remarie en 1915 avec Jules François Roessel. Elle eut un fils Alfred Victor René en 1916. Elle divorce en 1921 et se lance à partir de cette date dans la carrière artistique, le chant puis l'aventure du théâtre.

Un premier pas est entamé en 1925 au Casino d'Alger avec El Moutribia¹³ (fondée par son cousin Edmond Yafil en 1911). Elle se produira avec la troupe en tant que choriste puis soliste dans plusieurs événements et sorties (en Algérie et à l'étranger). Elle s'orientera naturellement vers la comédie théâtrale sous l'impulsion de Mahieddine Bachtarzi qui prendra le relai de la

¹³ El Moutribia a été la première société musicale spécialisée dans la musique arabo-andalouse. Elle fut créée en 1911 par Edmond Nathan Yafil. La plupart des musiciens étaient israélites. Mahieddine Bacheterzi fut le premier musulman à intégrer cette troupe, dont il devint le directeur à la mort de Yafil en 1928. A l'initiative de Bacheterzi, elle intégra à partir de 1929 des intermèdes théâtraux (chansons et monologues comiques) puis des pièces plus étoffées.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*
direction de la troupe d'El Motribia, à compter de 1928 (après
le décès de Yafil). Il témoigne ainsi à son sujet :

Une jeune chanteuse israélite que nous avons emmenée dans nos voyages en France, Marie Soussan, se montra disposée à essayer. Elle a commencé par jouer la Commère dans la revue 'Tounès-ouel-djazair'- dont j'étais le compère. Puis Ksentini lui donna un 'vrai' rôle dans 'Baba Kaddour Ettama'. Sans manifester un grand talent, elle a tenu convenablement les rôles des partenaires de Rachid, et elle fut pendant longtemps notre seule vedette féminine. (Bachtarzi, 1968 :107-108)

Ainsi, c'est au sein d'El Moutribia qu'elle rencontre Rachid Ksentini avec qui elle formera un duo dans la comédie musicale. Elle vivra Rachid Ksentini maritalement avant de le quitter en 1943. Cette aventure musico-théâtrale se poursuivra jusqu'en 1937 (date de la dissolution de la Société El Motribia). 293 pièces vont être présentées au grand public, et beaucoup vont être enregistrées sur des disques Gramophone avec Rachid, reprenant des scènes comiques de la vie quotidienne. En parallèle, elle enregistre, en 1927, son premier disque en tant que soliste indépendante (le fameux Khlas classique « *RimounRamatni* »), suivi par une série de disques dans plusieurs genres (Aroubi, Hawzi)¹⁴.

¹⁴ Parmi ses enregistrements on peut citer :

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

Elle continue ses activités avec la société El Moussilia dans la pièce « *Saha Fik* », puis en duo avec Lili Labbassi dans son

nouveau répertoire. Le 30 janvier 1943, on note sa dernière apparition au Grand spectacle Oriental en compagnie des plus célèbres des comédiens et chanteurs algériens Keltoum, Bachtarzi, Hadj Anka, Hadj Mrizek, Lili Labbassi avec la pièce comique « *Ya Saadi* (ma chance) ! » La détérioration de la situation socioéconomique des artistes (et des artistes juifs en particulier) va l'éloigner définitivement de la scène.

En 1950, à Alger, elle se marie avec Charles Beladina (qui décède en 1960 à Montpellier). Elle quitte Alger en 1959, pour s'installer dans le Sud de la France avec son fils Alfred et elle se lancera dans le commerce. Décédée en 1977, elle est enterrée au cimetière juif de Marseille.

نعشق لبنات 1927 *Naacheqlebnat*

ريم رممني 1927 *RimounRamatni*

طال الوحش علي (1928) *Tal-el-ouahch-âleïa*

استخبار موال يا اسمار اللون (1928) *Mestehbermoual: Ya semirelloun*

فارقوني يا تراهم 1929 *Faraqouniyatourahoum*

يالير! اشق الورد (اندلوس) (1930) *Y allitachek el ourd*

علاش يا لسان تدوي (*Alachya L'santadoui* ما نروح ما نقعد) (1932) *Manrouhmankhod*

1934

زيدوا زيدوا البنات (1934) *ZidouZidouEbb'nat*

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*



En tant que chanteuse, elle a été considérée comme la rivale de Habiba Messika (1903-1930)¹⁵, après un concert d'El Moutribia donné à Alger en 1928. Elle est même qualifiée à cette date de « chanteuse étoile » ou en encore de « divette algéroise » par la presse. Lucienne Favre, dans une de ses nouvelles publiées dans *Le Journal*, qualifiera Marie Soussan de « Sophie Tucker¹⁶ de l'Afrique du Nord ». Ali Sellali dit Allalou, un des pionniers du théâtre algérien, témoigne de ses dons musicaux : « Marie Soussan avait non seulement des aptitudes pour la scène mais, de plus, c'était une chanteuse douée d'une belle voix. Elle n'avait qu'un petit défaut d'accent typique des femmes juives de Constantine, ce qui ne l'empêchait pas d'être une bonne comédienne. » (Allalou, 2004:40)

¹⁵ Chanteuse et actrice juive tunisienne, Habiba Messika connut une audience formidable au Maghreb à travers ses chansons et ses prestations dans plusieurs films et pièces de théâtre. Elle afficha son attachement au jeune mouvement nationaliste tunisien. Sa fin tragique (son assassinat par un de ses anciens amants) prolongea le mythe de cette artiste.

¹⁶ Sophie Tucker (1887-1966) était une actrice et chanteuse américaine d'origine juive qui connut de grands succès aussi bien sur scène qu'à la radio.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

En dehors de ses débuts dans la chanson puis ensuite au théâtre, elle fera l'essentiel de sa carrière dans les ensembles musicaux judéo-arabes d'Alger (El Moutribia, El Mossilia, El Enchirah et El Andoulousia) ou comme partenaire de Rachid Ksentini. Marie Soussan devint sa partenaire attitrée et alternera avec celui-ci spectacles de vaudevilles, tours de chant et... ruptures : « Nommer Ksentini, c'est appeler Marie Soussan : ils forment une alliance qui, dans l'ordre littéraire, n'a peut-être réussi qu'aux frères Tharaud. Ils créent ensemble, ils interprètent ensemble. » (*L'Afrique du Nord illustrée*, janvier 1933: 8)

Elle jouera avec lui dans la plupart des pièces et saynètes. La doxa coloniale lui accole le terme générique de « *mauresque* » (puisque l'on retrouvera très souvent dans la presse de l'époque le qualifiant de « *comédienne mauresque* » ou de « *chanteuse mauresque* »).



Israélite et Française (selon la terminologie de l'époque) depuis le décret Crémieux, Marie Soussan joue en langue arabe, la plupart du temps des personnages de musulmanes qui sont souvent habillés selon le style de la bourgeoise citadine algéroise. Ses coreligionnaires qui s'affirment en ces années-là, à l'instar de Elissa Rhaiss au plan littéraire, rendent compte de leur ancrage judéo-arabe tout en s'alignant sur les normes et les valeurs de la culture française métropolitaine. Alors que Marie Soussan vit totalement dans l'univers musulman citadin à travers le chant et le théâtre, y compris en partageant un moment la vie de Rachid Ksentini.

Pendant les fréquentes disputes avec Rachid Ksentini qui l'éloignait du théâtre pendant un moment, Marie Soussan

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* continuait à se produire dans ses tours de chant. Elle y faisait montre de ses talents vocaux et d'une vraie connaissance du patrimoine arabo-andalou. A telle enseigne qu'elle était immanquablement qualifiée de « *chanteuse mauresque* », comme ce fut le cas, lors de la prestation de El Moutribia dans la salle des fêtes, du Petit Journal à Paris (*Comoedia* 10 août 1936). Elle présentera, d'autre part, jusqu'à la fin des années 30, des concerts à la radio, avec son propre orchestre composé de musiciens juifs et musulmans.

De 1940 à novembre 1942¹⁷, la plupart des artistes juifs sont quasiment interdits d'activité en Algérie¹⁸. Néanmoins Bachterzi raconte qu'à la Radio, sous le régime de Vichy, malgré la sévérité des contrôles, plusieurs musiciens juifs étaient intégrés dans les orchestres sous des noms arabes. Sa dernière apparition publique signalée est le jour où elle se produit en tant que chanteuse avec El Moutribia à Alger le 30 janvier 1943, pour le tirage de « tranche musulmane » de la *Loterie algérienne*.

¹⁷ Sur cette période, voir Michel Abitbol, *Les juifs d'Afrique du Nord sous Vichy*, Paris, Riveneuve Editions, 2008.

¹⁸ Les juifs sont déchus de la nationalité par Vichy dès octobre 1940. La loi du 2 juin 1941 décrète leur renvoi de la fonction publique et l'interdiction d'exercer certaines professions. Le 20 octobre 1943 rétablissement en Algérie du décret Crémieux et en novembre 1943 abolissement des lois anti-juives de Vichy.

4. Leila Bensedira (1902-1982)



L'Afrique du Nord illustrée 1/3/1930

Ce melting pot qui s'esquisse à l'époque coloniale, imposé ou choisi dans des circonstances historiques et culturelles complexes et problématiques, peut être synthétisé par le parcours réussi dans le domaine de la culture la plus élitiste, celle du chant lyrique par Leila Ben Sédira.

Leila Bensedira est d'ascendance kabylo-bretonne et son grand-père Belkacem Bensedira à la notoriété établie - il fut un des premiers lexicographes, en arabe, kabyle et français, originaire de Biskra - figura parmi les premiers musulmans naturalisés. Son père était Charles, Mohammed Ben Sedira, avoué à Orléansville et sa mère Adélaïde Jeanne Murat, dont le frère était adjoint au maire d'Alger. Au sein d'une famille de notables, elle s'initiera très tôt aux arcanes de la musique

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial revue *Socles* classique. Elle commencera par suivre une formation au piano, avant d'être orientée lors de sa formation au Conservatoire de Paris vers le chant.

Leila fit une brillante carrière à l'Opéra lyrique en France et se produisit souvent en Algérie. Elle débuta en 1928 à l'Opéra-Comique dans *La poupée des contes* d'Hoffmann, *Le Barbier de Séville* et, en 1930, dans le rôle de *Lakmé* de Léo Delibes. Elle tourna dans quelques films chantés à partir de la fin des années 30. Elle s'investira longtemps dans la formation des jeunes artistes lyriques. Elle revendiquera sa mixité culturelle (arabe, français, italien et alsacien en tenant compte de ses différentes ascendances maternelles) et se produira à maintes reprises à Alger. Une Association *La Sédira* a perpétué sa mémoire et son répertoire et une rue porte son nom à Saint-Etienne du Rouvray.



Mlle Leila ben Sédira est heureuse de retrouver Alger.

L'Afrique du Nord illustrée 2/3/1935

Conclusion

Ces quelques parcours, comme nous l'avons signalé déjà, sont avant tout des aventures individuelles qu'on ne peut ni généraliser et encore moins rendre exemplaires, car ce serait un contresens puisque l'histoire culturelle les a souvent minorisés ou carrément occultés. Inscrits cependant dans le régime d'historicité colonial entre l'Algérie et la France, ils sont marqués autant par les temporalités idéologiques que par l'air du temps. Nous avons pu néanmoins voir que la gestion des appartenances d'origine ou d'attribution est une des modalités communes à tous ces artistes, qu'elles soient affichées, revendiquées ou banalisées. Les genres et les styles, les langues investies et les espaces d'activité en Algérie et en France dont les possibles sont multiples, ont pu offrir ainsi une diversité d'expériences et d'expressions. Bien que la plupart se soient investis dans une profession considérée parmi les moins légitimes (chanteurs ou chansonniers de café-concert), ils et elles ont réussi néanmoins à imposer une certaine identité culturelle à leur production artistique et imposer une personnalité singulière.

On a pu ainsi voir à l'épreuve de la pratique artistique, dans l'espace algérien ou métropolitain en régime colonial, se cristalliser des discours où s'entremêlent clichés, préjugés et poncifs. Postures, mises en scène de soi et appellations diverses en sont les preuves les plus patentes, qui construisent une

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

grande part de l'univers de référence et de représentation du discours social, à l'ère de la colonisation.

Bibliographie

ABITBOL M., 2008, *Les juifs d'Afrique du Nord sous Vichy*, Paris, Riveneuve Editions.

AGERON Ch-R., 1984, « L'exposition coloniale en 1931, mémorial de la République ? », *Les Lieux de mémoire, t.1, La République*, Paris, Gallimard.

BACHTARZI M., 1968, *Mémoire tome 1*, Alger, SNED.

BEN-ALI Ch., 1896, *Kadoudja*, Imprimerie Noizette et Cie, Paris.

BLANCEL N., 2008, « Le bain colonial : aux sources de la culture coloniale populaire (1918-1931) », *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours* (collectif, Paris, CNRS Editions.

BLANCHARD P., 2011, « Le Maghreb et l'Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) », dans *Zoos humains et exhibitions coloniales*, pages 285- 297.

BURKE E., PROCHASKA D., 2008, *Genealogies of Orientalism : History, Theory, Politics*, , University Nebraska Press.

CADUC E., 1999, « Une capitale culturelle », p.88-89, in *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*. Autrement, « collection Mémoire ».

COSTANTINI A., 2018, « De la littérature dite sabir. Regards coloniaux divers sur l'Autre », *Annali di Ca' Foscari*.Serie

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*
occidentale e-ISSN 2499-1562 Vol. 52 –ISSN 2499-2232,
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia).

DOMINUS, *Sabir avec le marchand de tapis*, Paris, 1934 (à compte d'auteur).

PASLER J., 2012, « Listening to Race and Nation : Music at the Exposition universelle de 1889 », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* n° 13, pages 66-67.

PAULUS, *Mémoires («Trente ans de Café-Concert»)* Jean-Paul Habens, dit Paulus (1845-1908).

POUGIN A., 1890, *Le théâtre à l'exposition universelle de 1889 : notes et descriptions. Histoires et souvenirs*, Paris, Librairie Fisschbader, (la plupart des textes sont issus de chroniques données à la revue *Le Ménestrel*).

SELLALI Ali (Allalou), 2004, *L'aurore du théâtre algérien*, Oran, Dar El Gharb.

SIBLOT P., 1989, « Dialectiques d'une formation discursive coloniale : d'une Algérie l'autre », *Littérature*, 1989, n° 76.

SIBLOT P., 1990 « Sabir, pataouète et français d'Algérie ». *Cahier 7 - Intelligentsias francisées (?) au Maghreb colonial*, 4.

SIBLOT P., 1993, « De l'opprobre à la glorification, le statut symbolique des langues inférieures. Le cas des sabirs d'Afrique du Nord ». *Cahiers de linguistique sociale*, 22, pages 109-24.

TIERSOT J., 1889, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris Librairie Fischbacher., Chapitre les Arabes, pages 76-98.

Figures de chanteuses et chanteurs d'Algérie en régime colonial
revue *Socles*

VAN TROITRAN 2007, « L'éphémère dans l'éphémère. La domestication des colonies à l'Exposition universelle de 1889 », *Ethnologies*, Volume 29, Numéro 1-2-.

Périodiques

Comoedia, 10 août 1936

L'Afrique du Nord illustrée, 28 janvier 1933.

L'Echo d'Alger, 24 juillet 1928.

L'Europe-artiste, 11/01/1885-29/12/1885.

L'indépendance dramatique 4 mars 1868.

La Comédie n° 27, 1876.

Le Monde illustré, 1^{er} janvier 1870.

Le Petit Journal, jeudi 28 mai 1868.