



HAL
open science

Min Djibalina : une “ signature impériale ” ?

Raphaëlle Branche

► **To cite this version:**

Raphaëlle Branche. Min Djibalina : une “ signature impériale ” ?. éditions de la Sorbonne. in Morgan Corriou et M’hamed Oualdi (dir.), Une histoire sociale et culturelle du politique en Algérie et au Maghreb. Etudes offertes à Omar Carlier, pp.413-422, 2018. hal-04283008

HAL Id: hal-04283008

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04283008v1>

Submitted on 13 Nov 2023

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

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

Min Djibalina : une « signature impériale¹ » ?

A « Mustapha » Blidi, *descendu enfant des montagnes de son pays (1935-2017)*

Au printemps 1947, au cœur de la grande Kabylie, un directeur d'école discute avec un collègue de passage quand son oreille est attirée par un chant qui provient d'un « cortège d'enfants de 13 à 16 ans qui défilaient aux abords de l'école. (Il précise alors à son supérieur :) J'appris bien vite qu'il s'agissait de l'hymne nationaliste. Mais alors que je pensais la manifestation terminée et que je ne lui accordais qu'une minime importance, le groupe, obéissant sans doute à des ordres émanant du voisinage, revint se poster sur la piste même longeant la cour de l'école. Il reprit en chœur le chant précité l'accompagnant de gestes ne laissant place à aucune équivoque ». L'instituteur continue son récit où se mêlent habitus professionnel et inquiétude coloniale : « Je fis quelques pas vers les manifestants qui se jugeant probablement menacés, s'enfuirent à mon approche. J'ajoute qu'une trentaine d'adultes, sortis des deux cafés maures voisins, assistèrent passivement à cette scène. Je compris que cet incident avait des racines profondes et qu'au travers de nos personnes il était dirigé contre l'école et contre la France ». Il alerte alors l'administrateur et la gendarmerie².

L'homme ne se trompe pas : ces jeunes garçons se galvanisent en chantant et incarnent, pour la communauté villageoise réunie sur la place du village, un avenir nouveau qui pourrait, bientôt, prendre les armes contre la France. On aimerait savoir quels sont les gestes qui, à défaut de comprendre les paroles chantées, l'amènent à parler de ces « enfants » comme de « manifestants ». Par delà les murs de l'école, les rares enfants scolarisés, eux, ne peuvent s'y tromper non plus : la France n'est pas nommée mais le chant appelle à se sacrifier pour la patrie et propose une leçon d'histoire qui n'a rien à voir avec ce qu'ils peuvent entendre sur les bancs de l'école française : *Min Djibalina*... « De nos montagnes s'est élevée la voix des hommes libres nous appelant à l'indépendance³... ».

Quel est ce chant que le directeur croit identifier comme « l'hymne nationaliste » chanté par ces jeunes garçons organisés ? Qui sont-ils ? Leur âge comme leur attitude les désignent comme des Scouts Musulmans Algériens – peut-être encore interdits en Kabylie à cette époque à la suite de la répression de 1945. Organisés depuis les années 1930 par des militants de l'*islah*, ils sont rapidement devenus la principale organisation de la jeunesse algérienne. Leur affirmation en faveur de l'indépendance a suivi l'évolution du mouvement national algérien et, en mai 1945, ils marchent en tête des cortèges demandant la libération de Messali. Comme le note leur ancien commissaire général devenu historien, Mahfoud Kaddache, leurs chants sont de plus en plus révolutionnaires, appelant le peuple algérien musulman à se sacrifier pour l'Algérie⁴. Le 8 mai 1945 à Sétif, c'est un jeune scout portant le drapeau nationaliste qui tombe le premier sous les balles françaises. La répression qui s'abat alors agit comme un

¹ Je reprends ici l'expression d'Achille Mbembe in « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », entretien avec Achille Mbembe, *Mouvements. Des idées et des luttes*, n° 51, septembre-octobre 2007.

² Lettre de M. Laudy, directeur de l'école de garçons de Français Musulmans d'Elma-Besri à l'inspecteur d'académie à Alger le 9 avril 1947, 81F875 (Archives nationales d'outre-mer, Aix-en-Provence, ci-après ANOM).

³ Merci à Khedoudja Ramdani pour son aide dans la traduction.

⁴ Mahfoud Kaddache, « Les Scouts musulmans algériens, creuset du nationalisme », in Abderrahmane Bouchène et alii (dir.), *Histoire de l'Algérie coloniale*, Paris/Alger, La Découverte/Barzakh, 2012, p. 446-450 et son témoignage « 'Les soldats de l'avenir'. Les scouts musulmans algériens (1930-1962) » in Nicolas Bancel et alii, *De l'Indochine à l'Algérie*, Paris, La Découverte, 2003, p. 68-77.

accélérateur d'engagement : les autorités françaises ne peuvent que constater l'augmentation des effectifs des SMA⁵ et la légende qui s'empare alors de la mort de Bouzid Saâl le décrit chantant *Min Djibalina*. C'est ce chant, devenu l'un des plus importants du répertoire nationaliste algérien, dont on voudrait proposer ici quelques éléments d'analyse.

Les liens entre nationalisme et musique n'ont rien de spécifiquement algériens comme le prouve, entre autres, l'existence universelle des hymnes nationaux⁶. Pas plus que n'est propre à la société algérienne la relation intime unissant chansons et sentiment national. Dans le cadre d'une société encore très largement analphabète⁷, où coexistent plusieurs langues parlées et où domine politiquement la langue du colonisateur, la question mériterait pourtant qu'on s'y arrête un peu⁸. Elle nécessiterait cependant des compétences linguistiques et musicales qui dépassent très largement celles de l'auteur de cet article. À charge par conséquent à des personnes plus compétentes de les prolonger ou les infirmer.

Les SMA ont d'emblée eu recours aux chants pour fédérer leurs membres et faire connaître leurs idées. Engagé dans les SMA, Messaoud Oulamara évoque ainsi dans ses mémoires un gros colis envoyé par la direction du PPA/MTLD alors que SMA et parti indépendantiste se sont rapprochés. Là où le jeune homme attend des armes, il découvre avec déception des livres de formation et des *nahids*... en arabe classique⁹. En Kabylie, les chants ont certainement dû être adaptés pour trouver leur place au sein d'une forte culture de résistance très largement relayés par les chants, interprétés tantôt par les femmes tantôt par les hommes¹⁰. Comme l'instituteur d'Elma-Besri, les administrateurs d'après la Deuxième Guerre mondiale perçoivent tout à fait – grâce aux traductions qu'on leur en propose – la teneur nationaliste et subversive des chants qui circulent.

La langue est un rempart face à ces agents du pouvoir colonial qui la comprennent rarement mais peuvent la faire traduire. Elle joue sur les images, les métaphores pour dire la plainte continue d'un pays occupé. Elle peut aussi appeler à la résistance comme dans *Min Djibalina* : « Nous payons de notre vie chaque parcelle de ta richesse », « laisse nous agir en toute liberté contre tes ennemis ». Alors que le chant initial proposé aux SMA était en arabe classique, Mohamed el Hadi Cherif alors jeune scout sétifien en aurait adapté les paroles pour les transposer en arabe dialectal¹¹.

Les SMA l'adoptent et il devient un de leurs chants de reconnaissance. Par ces chants, les plus jeunes s'inscrivent dans une tradition plus large tout en affirmant leurs spécificités dans une forme d'engagement paramilitaire, inspiré d'un modèle européen. Ils s'adressent à la société algérienne et indiquent aux adultes qu'ils pourraient être un recours. Au-delà de ces garçons, les filles s'en emparent aussi. Ancien appelé, Ted Morgan, se souvient ainsi d'une jeune femme rencontrée à Alger pendant son service militaire qui lui avait raconté que, lycéenne à Sétif à la fin de la Seconde Guerre

⁵ Jean-Jacques Gauthé, in Bancel et alii (dir.), « Les Scouts Musulmans Algériens vus par les services de renseignement français (1945-1962) », p. 83-93.

⁶ La littérature sur musique et nationalisme est immense. On peut renvoyer notamment à Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO 2004). Sur le rôle de la musique dans la fabrication de l'altérité, voir *Patterns of prejudice*, 47, 4-5, 2013 numéro spécial « Music and the other ».

⁷ Le taux de scolarisation à l'école coloniale est de 3,6% de la population algérienne totale en 1954 (à titre de comparaison, il est de 19% en France métropolitaine, 6,3% en Egypte, 5,6% en Tunisie et 1,9% au Maroc). Voir Kamel Kateb, *École, population et société en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2005, 235 p.

⁸ Le terrain n'est pas vierge comme le prouveront les ouvrages utilisés pour cet article. Il nous paraît toutefois pouvoir être encore largement étudié.

⁹ Messaoud Oulamara, *Les Sentiers de l'honneur. Dans le mouvement de libération nationale en Haute-Kabylie : du PPA au FFS*. Témoignage recueilli et traduit du berbère par Aumer U Lamara, Paris, L'Harmattan, 2014, p.80.

¹⁰ Voir Malha Benbrahim-Benhamadouche, « La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962 », thèse de 3^e cycle, EHESS, 1982.

¹¹ Témoignage paru dans *Info soir* le 9 mai 2005. L'identité de l'auteur a été publiée en 1998 dans Lamine Bechichi, *Chants patriotiques pour l'Algérie*, SNED. Il monte ensuite au maquis sous le nom de Si Djennadi

mondiale, elle avait entonné *Min Djibalina* avec les filles de sa classe, en lieu et place de *La Marseillaise* qu'on leur demandait de chanter en l'honneur d'un ministre en visite¹². Si son origine sétifienne semble essentielle dans l'histoire de ce chant et de son succès, il a dépassé certainement le Constantinois dès après 1945 au moins. Ainsi, Zoulikha Bekaddour, lycéenne à Tlemcen et Alger avant la guerre d'indépendance, chante des *nahids* avec ses camarades sur le bateau qui la ramène d'un séjour en France avec les sœurs blanches¹³. Elle évolue entre l'Ouest et la capitale et n'est jamais allée aux SMA.

École de nationalisme ou vecteur identitaire, les SMA sont indéniablement animés par un idéal patriotique. Cependant cet engagement ne conduit pas nécessairement à la réflexion politique, comme le découvre à ses dépens Mokhtar Mokhtefi qui le raconte avec humour plus de cinquante ans plus tard : au lycée de Constantine où il est interne en 1952, il avait entrepris de discuter politique avec un autre lycéen qui l'éconduit préférant « parler de filles que de pareilles conneries ». L'erreur d'appréciation du jeune lecteur de *L'Algérie libre* avait pour origine *Min Djibalina* : « j'avais pensé a priori qu'il était politisé parce qu'un jour je l'avais entendu fredonner l'air de la chanson patriotique Min Djibalina : en réalité, il l'avait apprise quand il était louveteau dans le mouvement des Scouts Musulmans Algériens »¹⁴ ! Au-delà de la déception, cette anecdote signifie pourtant aussi la popularité de la chanson et la réussite de l'entreprise de réaffirmation collective menée depuis plusieurs décennies par les nationalistes algériens (oulémas comme indépendantistes) et renforcée par les échecs successifs des réformes de l'Algérie française après 1947. Quand une poignée d'hommes décidera de nouveau le passage à la lutte armée fin 1954, il y aura pour les suivre bien plus que ceux qui, armés, peuvent faire le coup de feu contre les intérêts français et les personnes assimilées à la France coloniale. Le terreau est là. Les chants et les poésies l'ont entretenu depuis l'origine de la conquête ; les chants de guerre accompagneraient désormais les combattants.

Le répertoire va s'enrichir pendant la guerre : les chants constituent le premier récit collectif de la lutte qui s'installe. Les combattants en composent¹⁵ qui prennent en charge les faits marquants comme les émotions nouvelles, quand les villageoises continuent à narrer les malheurs du temps et les espoirs d'un avenir meilleur et réapproprié. Au maquis, les chants ont cette fonction mobilisatrice éprouvée dans de nombreuses armées et, plus largement peut-être dans tous les groupes humains voulant faire corps. Ils unissent les maquisards qui les entonnent *a capella* et s'approprient ainsi des phrases arabes quand ils sont berbérophones, des phrases kabyles pour les arabophones. Ils sont aussi chantés avec les hommes des villages qui abritent les combattants, continuant leur rôle de vecteur de la prise de conscience nationaliste¹⁶.

Min Djibalina appartient aux chansons qui ont précédé la guerre : elle témoigne d'un temps d'union - si ce n'est d'unité - entre les tenants d'une identité culturelle réaffirmée et les promoteurs d'une lutte politique ouverte pour l'indépendance. Elle parle d'une lutte qui n'a pas encore été estampillée « FLN » comme le sera l'appel aux armes rédigé pendant la guerre et devenu hymne national après l'indépendance, *Kassaman*. Pendant la guerre, elle a pu apparaître comme un chant plus authentique et plus fraternel à certains maquisards qui appréciaient sans doute de pouvoir la chanter

¹² Ted Morgan, *Ma bataille d'Alger*, Paris, Taillandier, 2016, p. 304.

¹³ Fille d'officier français, née en 1934, Zoulikha Bekaddour appartient aux très rares jeunes filles qui font des études en Algérie. Voir son entretien en juillet 2002 avec Férial Lalami-Fatès paru dans Bancel et alii (dir.), *op. cit.*, p. 96 sqq.

¹⁴ Mokhtar Mokhtefi, *J'étais Français-musulman. Itinéraire d'un soldat de l'ALN*, Alger, Barzakh, 2016, p. 92.

¹⁵ En wilaya 3, Mehenna Mahfoufi cite ainsi le témoignage de Mohan-Said Belkaci alias Rouget : à la tête d'un groupe de choc près d'Azazga, il se souvient que les combattants composaient des chansons pour eux. Cf. Mehenna Mahfoufi, *Chants kabyles de la guerre d'indépendance*, Paris, Séguier, 2002.

¹⁶ Voir le témoignage d'un officier de l'ALN cité par Mehenna Mahfoufi, *op. cit.*, p. 146.

en arabe dialectal, avec certainement des variations ici ou là. Pour Mokhtar Mokhtefi, dont on se souvient qu'il s'était à tort imaginé qu'elle était synonyme de conscience politique avant la guerre, *Min Djibalina* est le signe d'un engagement fidèle, d'un sacrifice pur des cruels jeux de pouvoir qui meurtrissent les maquis algériens. Envoyé en wilaya 5 en 1957, il témoigne de l'assassinat des messalistes de Laghouat : « Ils ont creusé leurs tombes en chantant Min Djibalina et une fois ligotés ont crié 'vive l'Algérie libre et indépendante' », lui rapporte, sous le choc, l'homme chargé de leur égorgement¹⁷.

Le FLN a pourtant bien tenté de récupérer la force et sans doute le symbole de *Min Djibalina* à son avantage. Fin 1956, suivant en cela les grandes orientations fixées par le congrès de la Soummam, il s'attache à médiatiser ses actions et ses revendications tant en Algérie que dans le reste du monde. Avec le soutien de plusieurs pays arabes, il lance des émissions de radio qui émettent en direction du territoire algérien. Symbolique du soutien apporté par l'Égypte au FLN, la si populaire « La voix des Arabes », vecteur essentiel du panarabisme nassérien, offre trois créneaux hebdomadaires au FLN pour diffuser « La voix de l'Algérie combattante », en arabe et en français. Le modèle de la résistance gaullienne n'est pas loin ; les autorités françaises surveillent d'ailleurs de près la circulation des postes TSF en Algérie. Acteur de cette médiatisation de la lutte nationale algérienne, Frantz Fanon y voit la fin de « l'imposture de la voix française présentée jusqu'ici comme unique », la désacralisation de la voix de l'occupant, écrit-il encore dans *L'An V de la révolution algérienne*¹⁸. Qu'elle ne soit que sons brouillés par les Français ou paroles claires importe peu, d'après Fanon, « le caractère inaudible de cette voix n'altère en rien sa réalité entendue et son pouvoir »¹⁹. Au-delà du lyrisme, il y a certainement une vérité dans cette affirmation essentielle d'une contestation du monopole des ondes, qui est déjà prétention à gouverner autrement les esprits.

Or si les mots peuvent être brouillés et la fréquence difficile à capter, « la voix de l'Algérie combattante » pouvait toujours être identifiée par son indicatif qui a « joué pendant des mois un rôle fondamental dans la formation et le renforcement de la conscience nationale algérienne ». Or, « ces quelques notes d'airain, récompensant trois heures d'espoir quotidien » dont parle Fanon, c'est le début de *Min Djibalina*... Gravée sur un disque destiné à être diffusé dans les pays anglophones et notamment aux États-Unis, elle fait partie des « fighting songs of the Algerian rebels ». Le SDECE qui s'est procuré le disque note bien qu'elle est l'indicatif de l'émission « La voix de l'Algérie combattante », précisant qu'« il s'agirait de l'adaptation d'un chant européen non identifié »²⁰. Le renseignement était de bonne valeur : *Min Djibalina*, devenu chant révolutionnaire par excellence, est une adaptation d'un chant de guerre français : *Le régiment de Sambre-et-Meuse*.

Composé après la défaite de 1870 sur un air de romance en vogue, il commence par ces mots : « Le Régiment de Sambre et Meuse/ Marchait toujours au cri de « Liberté »/ Perçant la route glorieuse/ Qui l'a conduit à l'immortalité ». Évoquant l'enthousiasme et l'esprit de sacrifice des soldats des armées révolutionnaires du siècle précédent, il exalte leur combat jusqu'à la mort et se conclut par le suicide du dernier survivant²¹.

¹⁷ Mokhtefi, *op. cit.*, p.252.

¹⁸ Frantz Fanon, « Ici la voix de l'Algérie » in *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1962, 3^e édition, p.87.

¹⁹ *Ibid.* p.86. Les italiques sont dans le texte original.

²⁰ Rapport du SDECE sans date peut-être fin 1958, SEAA17 (MAE).

²¹ Sur ce chant (et pour en écouter une version), voir <http://eduscol.education.fr/chansonsquifontlhistoire/Le-Regiment-de-Sambre-et-Meuse>, consulté le 29 mai 2017.

Typique de ces chants des débuts de la III^e République, consolant une France amputée de ses départements de l'Est et vaincue en lui rappelant ses gloires passées, la marche accompagne à partir de 1879 les défilés militaires du 14 Juillet et devient un des chants patriotiques les plus connus. Elle est encore jouée à Paris lors de la Fête de la Victoire de juillet 1919 tandis que le président de la République décore de la croix de la légion d'honneur les drapeaux des régiments choisis pour leur conduite au combat²². Toujours associée à *La Marseillaise* sans être l'hymne national, elle partage le destin qui sera celui de *Min Djibalina*, joué à côté de *Kassaman*, devenu hymne national après l'indépendance.

« Sambre et Meuse » accompagne la France dans son empire colonial : chanté par les soldats de l'empire, conscrits et engagés, il est aussi appris aux enfants des écoles. L'administrateur de la commune mixte de Fort-National se souvient que, dans les années de la Grande Guerre, « les enfants de l'école, à l'affût de quelques sous attendaient la voiture (assurant le service postal), les jours de congés, et l'accompagnaient en chantant "le Drapeau de la France" ou "Sambre et Meuse" »²³. Son appropriation par les SMA trouve ici un chemin évident : la mélodie est dans toutes les têtes enfantines ayant pu accéder à l'école française. Elle est aussi connue de ceux qui assistent aux cérémonies officielles du 14 Juillet.

Cependant si la mélodie n'est pas fondamentalement modifiée, les paroles sont bien adaptées au contexte algérien²⁴. C'est un appel lancé aux hommes, un appel à la lutte pour la patrie. Lui aussi justifie le sacrifice mais exprime surtout une aspiration à une vie meilleure et à la résistance. Les « fils de l'Algérie » sont « les fils des lions » protégeant leur pays. L'histoire et la nature sont appelées en modèles : « tout en toi grandit d'un amour pareil aux plantes », « tu as dans l'histoire une place qui rayonne par delà les hauteurs ». Lieux de résistance, de combat et de refuge, les montagnes sont le berceau jamais atteint de l'identité algérienne et de la liberté. À la fois sauvage et glorieux, le lion s'y nourrit et s'offre en modèle aux hommes. À la même époque, le PPA fait d'ailleurs de Messali « le lion des lions »²⁵.

La pratique du détournement d'un chant colonial n'est pas nouvelle en Algérie comme l'a montré Nadia Bouzar-Kasbadji à propos de *La Marseillaise* et plus largement de la transformation d'un air connu et inoffensif du point de vue de l'ordre colonial en un vecteur du nationalisme²⁶. La parodie elle-même est une pratique courante dans la France du XIX^e siècle et sans doute jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Elle permet la diffusion rapide de chansons, engagées ou non. On chante « sur l'air de... », ce qui dispense d'avoir à communiquer la partition dans une transmission d'abord orale des chansons populaires mais aussi des cantiques de mission. Au fil des interprétations, des changements de timbres, la structure du texte peut évoluer ainsi que le propos²⁷. Il

²² Cité par Victor Demiaux dans sa thèse (EHESS, 2013) : « La construction rituelle de la victoire après la Grande Guerre dans les capitales européennes (Bruxelles, Bucarest, Londres, Paris, Rome) »

²³ Martial Rémond, *Au cœur du pays kabyle*, Alger, Éditions Baconnier-Hélio, 1933, p. 31. Cité par Annick Lacroix dans sa thèse (IEP Cachan/Université de Paris-1, 2014, chap. 8), « Une histoire sociale et spatiale de l'État dans l'Algérie colonisée. L'administration des postes, télégraphes et téléphones du milieu du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale ».

²⁴ Comme l'a montré Lamine Bechichi (*Chants patriotiques pour l'Algérie*, Alger, SNED, 1998), la chanson a connu plusieurs versions. Créée par Si Djennadi en arabe dialectal, elle a été réadaptée ensuite par Mohamed Laïd Al Khalifa en arabe classique.

²⁵ Rapport du lieutenant-colonel commandant le groupement de gendarmerie d'Alger, 23 août 1945, qui fait état d'une chanson circulant en Kabylie dont le texte en berbère est joint et traduit. Messali y est nommé cité. Il est le « lion des lions (qui) a juré que nous existerions ». 81F876 (ANOM)

²⁶ Nadia Bouzar-Kasbadji, « La Marseillaise et ses dissonances en Algérie coloniale », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 52-53, 1989, pp. 241-250.

²⁷ Voir cette remarque sur les plaintes criminelles in Jean-François « Maxou » Heintzen, « Le canard était toujours vivant ! De Troppmann à Weidmann, la fin des plaintes criminelles, 1870-1939 », *Criminocorpus* [En ligne], Musique et Justice, Portraits d'accusés et figures de criminels en musique, mis en ligne le 26 novembre 2013, consulté le 09 mai 2017. URL : <http://criminocorpus.revues.org/2562>

semble que ce soit aussi le cas pour *Min Djibalina* qui a connu plusieurs petits glissements²⁸.

L'adoption d'un texte en langue vernaculaire permet cependant ici une souplesse supplémentaire à la parodie classique²⁹. Elle offre aux Algériens une marge de manœuvre associée à un potentiel subversif inédit : il ne s'agit pas simplement de chanter la vie des colonisés dans leur langue, il s'agit bien d'appeler à la prise de conscience collective en détournant une mélodie militaire française – ici, une des plus connues. La chanson est force révolutionnaire au-delà de ses paroles, au-delà de ses actualisations par des jeunes scouts ou des maquisards, par le fait même de s'appuyer et de détourner *Sambre-et-Meuse*.

Elle garde sans doute ce caractère lors des premières années de l'indépendance. C'est ainsi que les jeunes mobilisés en 1963 et 1964 pour les opérations de reboisement des zones brûlées par l'armée française montent à la montagne en chantant *Min Djibalina*³⁰. On peut à cette occasion voir Ahmed Ben Bella arborer le foulard scout autour du cou. L'histoire de ce que *Min Djibalina* devient ensuite reste à faire : de son enseignement dans les écoles à son utilisation lors des commémorations, en passant par son orchestration ou son interprétation en 2012 pour une compilation de la chaîne III algérienne par une jeune débutante³¹. Linda Blues expliqua son choix de la chanson comme un désir d'appropriation³². Cette justification résonne étrangement quand on sait que la chanson appartient au patrimoine algérien.

Elle fait en effet partie de ces chansons de lutte autour desquelles l'État FLN a construit un récit du passé. Elle traverse le temps, à côté de *Kassaman*, hymne temporaire, finalement devenu hymne national. *Kassaman* porte la marque historique du FLN et du combat contre la France comme en témoignent les débats qui émergent ici ou là sur la pertinence de maintenir le troisième couplet dirigé explicitement contre la France dont on exige qu'elle « rend(e) des comptes » une fois le « temps des palabres » révolu. *Min Djibalina* n'a pas un ancrage si explicite ; ses paroles sont plus universelles, renvoyant à une résistance éternelle des Algériens des montagnes, berceau de l'âme populaire et révolutionnaire algérienne.

Sa mélodie, en revanche, ressort de ce qu'Achille Mbembe appelle « la signature impériale » présente « sous les formes les plus inattendues, nonobstant la proclamation des indépendances »³³. C'est cette signature que les nouvelles autorités algériennes veulent gommer en 1965, quand elles lancent un concours national pour composer un hymne pour les enfants. Celui-ci devait répondre à six critères parmi lesquels être écrit en arabe classique et s'appuyer sur une mélodie « inspirée du patrimoine musical algérien » en conformité avec une définition précise de ce qu'était la musique algérienne³⁴. À cette date toutefois, il est trop tard pour une opération de rectification

²⁸ Cette remarque vient des légères variations entendues par l'auteure dans la bouche d'anciens maquisards. Il faudrait mener une étude plus précise de ces adaptations.

²⁹ On pense à l'hymne scout composé par Mohamed Aid en 1936 et chanté lui aussi sur l'air d'une marche militaire française, *Hipostome*. Sur ces questions voir plus largement le travail de Mehenna Mahfoufi déjà cité.

³⁰ Voir le témoignage de Franssou Prenant dans le film *Bienvenue à Madagascar* de Franssou Prenant, Survivance Production (France), 2015, 102'.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=aTVlfGrUyEg> consulté le 29 mai 2017.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=ywHAXMmxLJs> consulté le 29 mai 2017.

³³ Mbembe, art. cit. Il explicite ainsi ce qu'il appelle la postcolonie : « il est pratiquement impossible aujourd'hui de délier l'histoire des sociétés anciennement colonisées et celle des ex-empires coloniaux. (...) Certes, l'historicité propre des sociétés anciennement colonisées toujours excède le travail impérial proprement dit. Il reste tout de même que l'Empire a fait la colonie. La signature impériale est là, partout, souvent sous les formes les plus inattendues, nonobstant la proclamation des indépendances. En retour, la colonie a profondément changé le visage de l'Empire. Elle l'a marqué de traces indélébiles. Il y a eu des effets en retour. Que certaines de ces marques aient été faites au hasard est une réalité. Mais les taches sont là, les chiffons aussi ».

³⁴ *Alger Républicain*, 15 mars 1965 (coupure de presse in 87APOM/59, ANOM), cité par James McDougall, *A History of Modern Algeria*, Cambridge, CUP, 2017, p. 411.

musicale qui effacerait *Min Djibalina* et les autres chants légués par l'histoire coloniale à l'Algérie indépendante.

Cette recherche de la pureté algérienne nécessiterait cependant une étude, l'articulant sans doute aux volontés politiques de « décoloniser l'histoire » ou de la « réécrire » qui se font jour à partir de ces années en Algérie. Si le corps chantant de Linda Blues témoigne du respect que l'on doit à une chanson patrimoniale renvoyant au sacrifice des martyrs tombés pour l'indépendance, son affirmation d'une nécessaire réappropriation est peut-être aussi celle d'une partie de la jeunesse algérienne, portée, ici, par une voix féminine.

Raphaëlle Branche