



HAL
open science

Aperçu des rôles et fonctions de la musique dans la société comorienne

Damir Ben Ali

► **To cite this version:**

Damir Ben Ali. Aperçu des rôles et fonctions de la musique dans la société comorienne. *Travaux & documents*, 1996, 08, pp.137–163. hal-02174286

HAL Id: hal-02174286

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174286>

Submitted on 10 Jul 2020

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.

DAMIR BEN ALI
CNDRS
MORONI

Aperçu des rôles et fonctions de la musique dans la société comorienne

Introduction

La langue et la culture comoriennes témoignent encore, de nos jours, des échanges d'hommes, d'idées et de biens venus de tous les pays riverains de l'océan, depuis la pointe sud de l'Afrique jusqu'à l'Indonésie.

La musique, le chant et la danse, intimement liés à la vie sociale et économique, révèlent la richesse et la diversité de ces héritages principalement bantou, arabe et nord indien.

La musique est, pour le Comorien, un moyen de communication efficace et prestigieux. Au fil des siècles, les habitants de ces îles ont exprimé leur manière d'observer le monde, transmis leur expérience de la vie, de générations en générations, et exercé leurs talents artistiques et littéraires presque exclusivement par le chant et la danse. L'art décoratif est un domaine beaucoup moins populaire. C'est l'art de la ville et des gens aisés. La sculpture et la peinture sur bois, sur la pierre volcanique ou le corail, se limitent à la décoration des portes monumentales, des places publiques, des murs et plafonds de mosquées et des anciennes demeures princières, des portes des maisons, de certains éléments du mobilier et des ustensiles ménagers en bois et en argile. L'artisan utilise essentiellement les formes géométriques, l'arabesque et les motifs floraux. La broderie des bonnets et des costumes des cérémonies traditionnelles est très respectueuse des modèles anciens et n'offre pas à l'ouvrière un champ de liberté suffisant pour la création.

Le chant est la forme privilégiée de l'art et de la littérature comorienne. Il a permis, sans le support de l'écriture, la conservation de tous les événements saillants de l'histoire nationale et locale : la fondation d'une dynastie, l'avènement d'un roi, l'arrivée des

nouveaux migrants, l'introduction d'une plante, d'une technique, d'une nouvelle institution sociale, les guerres, les épidémies, les famines, les éruptions volcaniques, les cyclones, etc.

Il existe très peu de manuscrits anciens en langue comorienne, bien que l'école coranique ait généralisé l'usage de la graphie arabe depuis le XVI^e siècle. Les textes écrits qui existent en très grand nombre dans les familles des théologiens et dans le patrimoine des mosquées sont en langue arabe. Ce sont des copies du Coran, des traités juridiques tels que le *Minhadj al talibin*¹ en usage dans les tribunaux des cadis, des manuels de théologie, des chroniques en arabe et en swahili.

Les œuvres de la littérature comorienne sont principalement de longs poèmes chantés. Tous les récits historiques sont accompagnés d'un texte en vers qui facilite la mémorisation.

Les *mafe* ou *mafani*, selon la terminologie utilisée à différentes périodes historiques dans les différentes îles pour désigner les doyens des lignages les plus prestigieux, ont fondé leur village autant sur un territoire que sur un corpus de chants. Ceux-ci sont composés pour inculquer à la descendance les normes des valeurs, la connaissance et la conservation des noms et des actes héroïques des anciens du lignage, du village, de la chefferie et du sultanat.

Devant sa case, assis sur un banc de pierre ou un fût de cocotier (*pingu*), entouré de ses enfants, de ses petits enfants, de ses neveux et petits neveux, le vieux sage a chanté ou déclamé, pendant les nuits de clair de lune, les récits de l'immigration de ses ancêtres dans l'archipel, l'endroit où le boutre a échoué, leurs pérégrinations dans l'île, le choix de l'endroit où ils ont établi leurs premières demeures et planté les nouveaux végétaux qu'ils ont amené d'au-delà des mers.

La communication par le chant

L'unité d'un groupe de lignage, d'un village, d'une région (l'ancienne chefferie) est fondée sur ce trésor commun de récits et de poèmes. Ces textes sont mis en musique et accompagnent les danses et manifestations qui célèbrent les événements heureux ou malheureux survenus dans la famille, dans le village ou le pays. Ils sont déclamés au cours des cérémonies religieuses ou profanes qui marquent les étapes du cycle de la vie de chaque individu. Ils

1. Traité de jurisprudence musulman chafeite de l'Imam Muhyddine Abu Zakaria an Nawawi (1233-1278).

rythment les travaux communautaires aux champs, à la mer et au village. Ces textes chantés ou proférés exaltent les exploits des guerriers, les hauts faits des ancêtres et les miracles des saints locaux. Ils dénombrent les clans et expliquent leurs rangs dans la hiérarchie sociale. Ils signalent aussi les actions négatives des anti-modèles du passé et expriment la réprobation des contemporains et l'opprobre que les hommes jettent sur eux à chaque génération.

Tout est chanté et ainsi « archivé » dans la mémoire collective avec pour chaque chose, chaque action, chaque événement sa charge de poésie, de mythes et de légendes.

L'IMPACT DE LA MUSIQUE DANS L'ESPACE SOCIAL

Le rôle de la musique et de la danse est si important dans la société comorienne que les fêtes religieuses et profanes qui marquent les grands moments de la vie collective et les principaux actes de la vie familiale et individuelle ont singulièrement façonné l'espace habité aussi bien urbain que rural. Le *mdji*² comorien est doté de différentes agora qui ne peuvent accueillir que des manifestations musicales aux fonctions socioculturelles spécifiques.

Les anciennes capitales de sultans possèdent une place royale située à l'une des entrées de la ville, *Fukuuni* ou *Fukuju* (la porte principale) ou en face du palais : *Badjanani* à Moroni et *Bishioni* à Ikoni dans l'île de Ngazidja. Cette place ne possède pas d'architecture particulière. C'est un terrain relativement vaste ombragé par des badamiers ou des tamariniers qui peut accueillir des foules venues de plusieurs villages. Les grandes fêtes en l'honneur du roi ou, plus tard, des autorités coloniales y sont organisées. Actuellement, c'est le lieu de grandes cérémonies religieuses à l'occasion de la célébration de l'anniversaire de la naissance du prophète Muhammad et des meetings de grands partis politiques.

Les fêtes et cérémonies organisées dans le cadre du *anda-namila* (coutumes et traditions) par les membres de la communauté du *mdji* ou du *shungu*³ ont lieu sur la place *mpangahari* ou *bangwe* (la place publique centrale).

-
2. *Mdji* désigne ville ou village quelque soit son caractère rural ou urbain. *Mdji* désigne aussi des groupes coutumiers qui comprennent chacun des membres issus de tous les clans et de tous les groupes d'âge du village ou de la ville.
 3. Le terme *shungu* recouvre plusieurs sens : l'ensemble des étapes par lequel le Comorien accède à un statut social, chacune de ces étapes et les cérémonies qui s'y attachent, tout repas cérémoniel.

Le *bangwe* est une structure essentiellement villageoise. La ville comorienne est divisée en plusieurs secteurs ou groupements de quartiers qui fonctionnent comme des villages, sauvegardent l'intensité du sentiment communautaire et préservent les traditions d'entraide et le système d'échanges, de dons et contre dons entre les familles. Chacun de ces « arrondissements coutumiers » possède son *bangwe*, crée son conseil des anciens, organise ses *hirimu* (catégories d'âge) et choisit les *imams* de ses mosquées.

Le *bangwe* est le cœur de cette communauté au sein du village ou de la ville. C'est un concept social, un lieu de rencontres, de visites, de célébrations et de jeux ; c'est un concept politique, un lieu où le pouvoir des anciens se manifeste ; c'est, enfin, un concept esthétique, un lieu harmonieux qui exprime par son architecture les goûts et les valeurs artistiques des habitants.

Le *bangwe* est une aire polyvalente de danses, de cérémonies et de réunions publiques. Elle est généralement rectangulaire, entourée de murs à mi-hauteur et des bancs en maçonnerie. C'est le *mpangahari* (Ndzuani) ou *bangani* (Mwali) ou *shandza-ya-dago* (Maore) qui n'est que le premier élément du *bangwe* dans l'île de Ngazidja. Le deuxième est l'*ivogo*, enceinte de quatre à six mètres sur deux, formée par des bancs de pierre où l'on danse le *mdiridji*, la danse noble par excellence. Appelée *mdiridji* à Ngazidja, *dirigji* à Mwali, *tari* à Ndzuwani et Maore, cette danse exécutée pour célébrer les grands événements heureux est animée par un *imam* qui chante des extraits du *maulid*, une biographie en vers du prophète Muhammad. La troisième partie du *bangwe* est le *paya-la-mdji*, vaste kiosque où l'on conserve suspendus à la charpente, les *ngoma* (tambours) et le *shanda* ou *shandarua*, vélum blanc uni ou multicolore qui abrite le *mpangahari* du soleil, les jours de grandes manifestations.

Les hommes, assis sur les bancs à l'intérieur du *paya-la-mdji* (littéralement : la cuisine du village), pratiquent ordinairement divers jeux de société. Les deux entrées principales du *bangwe* sont deux arcades en ogive qui reposent sur deux piliers carrés ou rectangulaires. Ils sont abondamment décorés de motifs abstraits ou floraux et surmontés d'un croissant de lune.

Autour du *bangwe*, « l'arrondissement coutumier » est formé des quartiers qui possèdent chacun son espace libre réservé aux réunions et aux festivités. C'est le *shilindro*. Il est situé dans un renforcement de maisons ou au croisement de plusieurs rues. Le *shilindro* n'a pas comme le *bangwe* une dénomination propre. Il prend l'appellation du quartier précédé du préfixe de localisation « *poo* »

pvo-Djumwawumwe, *pvo-Shwaburidjuu*, *pvo-Baidi* sont respectivement les *zilindro* (pluriel de *shilindro*) des quartiers de Djumwawumwe, Shwaburidjuu, Baidi à Moroni. Des bancs de pierre y sont parfois aménagés.

Le *shilindro* est le lieu privilégié des danses féminines : le *nyamandzia*, le *shakasha*, le *shitete*, le *debe*, le *wadaha* et de la musique d'inspiration religieuse telle que le *maulida ubandza* exécuté par les femmes.

Les manifestations artistiques, les cérémonies et réunions qui ont eu lieu sur le *mpangahari* et sur les grandes places d'intérêt régional ou national étaient, il y a une vingtaine d'années, exclusivement masculines. Elles le restent aujourd'hui lorsqu'elles prennent un caractère religieux : célébration de l'anniversaire du prophète Muhammad, prières collectives pour protéger la communauté des calamités : cyclones, éruptions volcaniques, épidémies, conflits armés, etc.

Dans les agglomérations côtières où le mode de vie arabe est plus affirmé et la ségrégation sexuelle plus marquée, les jeunes femmes ne pouvaient danser, il y a encore quelque décennies, que derrière les murs d'une cour, le *harumwadaho*, lorsque le portail qui donne sur la rue est fermé. Certains genres musicaux étaient exécutés exclusivement à l'intérieur de la maison.

Un père qui construisait une maison pour sa fille promise au grand mariage coutumier devait tenir compte de ce fait. Le salon, toujours rectangulaire occupait la moitié du bâtiment. Le mobilier était composé d'une grande table de salle à manger, entourée d'une douzaine de chaises, d'un ou deux canapés et d'un grand lit avec moustiquaire placé contre le mur dans le sens de la largeur. Cette pièce servait de salon-salle à manger et pouvait devenir chambre à coucher pour une personne de passage.

Les jours de fête, lits et tables étaient retirés et remplacés par des chaises empruntées chez les voisins. Actuellement, les cérémonies et fêtes familiales ou communautaires sont organisées dans les salles de foyers d'animation culturelle construits par les habitants des villages.

La croissance démographique, le développement des transports intérieurs et la multiplication des occasions de rencontres entre les habitants des différents villages, dans les établissements de formation, sur les lieux de travail en ville et dans les colonies implantées à l'étranger, (Madagascar, Afrique orientale, France etc.) ont imposé de nouvelles conditions à l'organisation des cérémonies

et festivités de la vie sociale. En dehors de certaines danses féminines qui rassemblent seulement les voisins et les membres les plus proches de la famille, toutes les manifestations musicales ont lieu à l'extérieur de l'espace domestique.

LA POÉSIE CHANTÉE DANS L'ESPACE RELIGIEUX

Le *bangwe* et la mosquée dominent le paysage architectural de la ville et du plus petit village. Ce sont les édifices les mieux entretenus dans le pays. Les mosquées sont généralement peintes à la chaux chaque année, soit avant le mois de *maulid*, l'anniversaire de la naissance du prophète Muhammad, soit avant le mois du ramadan et toujours après les pluies de la saison de *kashkazi* (novembre-avril). La mosquée centrale, la plus imposante, accueille, outre les prières quotidiennes, l'office du vendredi.

Tous les hommes du village ou de la ville sont tenus de participer à la prière du vendredi et aux deux prières annuelles, celle de l'*id-el fitr* qui clôture la période de jeûne du ramadan et celle de l'*id-al adha* qui marque le jour du pèlerinage à la Mecque. Tous les membres de la collectivité participent à l'entretien de la mosquée et les migrants n'oublient pas d'envoyer de l'étranger, individuellement ou collectivement de l'argent, des tapis, des corans, des équipements d'éclairage et de sonorisation, etc.

Dans les agglomérations à plusieurs *bangwe*, les problèmes d'intérêt commun à tous les « arrondissements coutumiers » sont débattus à la mosquée centrale de l'office du vendredi. La mosquée est un lieu de prière, de méditation, d'enseignement du Coran, de la théologie et de l'histoire de la période glorieuse des conquêtes musulmanes. La mosquée est aussi un lieu de chants à la gloire de Dieu, de son prophète Muhammad et de ses compagnons, de grands saints de l'Islam. Les adeptes de certaines confréries soufies y apportent des tambours et des flûtes pour accompagner leurs chants religieux.

Le soufisme n'est apparu aux Comores qu'au XIX^e siècle, apporté par des émigrés Somalis. Les premiers lieux spécifiques de leurs prières, les *zawiyat*, ont été construits à la fin du XIX^e siècle. Par son architecture, la *zawiya* se situe à mi-chemin entre le *bangwe* comorien et la mosquée. Elle comprend un vaste espace rectangulaire au sol cimenté entouré d'un mur à mi-hauteur. Certaines *zawiyat*, comme celle de Shuwani à Ngazidja sont pourvues de la porte monumentale caractéristique de la place

publique. Comme à la mosquée on doit y entrer déchaussé. Les adeptes s'y réunissent pour le *dhikr* (invocation de Dieu). Ils forment un cercle et exécutent des mouvements qui rythment leurs chants de louanges à Dieu, à son prophète et aux saints qui ont fondé et transmis les rites de la confrérie à de nombreuses générations d'adeptes. La musique associée à la poésie est considérée par les sheykh des confréries comme un moyen d'élévation spirituelle.

Le deuxième élément de la *zawiya* est l'espace couvert réservé aux prières quotidiennes obligatoires, à la formation des murides (adeptes) aux rites et à la méditation. La *zawiya* est souvent contiguë à un cimetière où un ou plusieurs mausolées de grands maîtres constituent un lieu de pèlerinage.

La structure d'une confrérie est constituée par la filiation spirituelle. Tous les membres, à travers les siècles et dans tous les pays, font remonter leur généalogie spirituelle d'un maître à un autre selon une chaîne ininterrompue jusqu'au premier chaînon qui est un *imam* de la famille sainte d'Ali, gendre du prophète Muhammad. Ces maîtres plus particulièrement ceux qui ont été les premiers à introduire et à propager la confrérie dans leur village ou leur région sont souvent enterrés dans l'enceinte de la mosquée-*zawiya*. La confrérie *Shadhuliya* de la branche *al Yashurutwiya* et les confréries *Quadiriya* et *Rifa'iya* sont les plus connues aux Comores. Dans de nombreux villages il existe une *zawiya* fréquentée assidûment par les adeptes de chacune des confréries.

La plus ancienne dans l'archipel est la *Quadiriya*. Elle s'est développée grâce à Muhammad Bakar originaire de Domoni (île de Ndzuwani) disciple de cheikh Uwais bin Muhammad (1847-1904). Ce grand maître de Barawa (Brava) en Somalie a recruté de nombreux Comoriens de Zanzibar. Son khalife dans cette ville, Said Omar bin Qullataïne, compte parmi ses disciplines un Comorien illustre, le cheikh Swadri d'Itsandra-mdjini. Rentré dans son pays, au cours des années 1930, il a donné un élan nouveau à la confrérie. Il est enterré dans la *zawiya* de Magudju à Moroni.

La *Shadhuliya* de la branche *al Yashrutwiya* est la plus importante dans l'ensemble des quatre îles de l'archipel par le nombre d'adeptes. Elle est introduite au siècle dernier par le cheikh Abdallah Daruweshe d'Itsandra-mdjini. Mais le grand promoteur de la *Shadhuliya* aux Comores a été Said Muhammad al Maarouf mort en 1904 et dont le mausolée dans la *zawiya* de Traleni à Moroni est le principal lieu de pèlerinage dans l'archipel.

La *Rifa'iya* de style plus populaire est très répandue à Ndzuwani. Elle a été introduite au début de ce siècle par cheikh Ahmad bin Muhammad bin Khamis dit Ahmad Fundi enterré dans la *zawiya rifa'iya* de Mutsamudu.

La structure hiérarchique des confréries est marquée par le contexte historique de leur introduction ; celui de la fin des sultanats au XIX^e siècle. Les familles aristocratiques, dépossédées à la fois du pouvoir politique et de la terre par les colonisateurs français, ont mis en place une organisation qui a fait de chaque notable un chef de confrérie dépendant des hautes autorités de la ville. Le rôle mobilisateur du chant religieux a permis le maintien de l'autorité morale des lettrés de la ville sur la population rurale.

La musique, même celle des *Twarika*⁴ (confréries), n'a pas seulement pour fonction cette orientation vers l'élévation spirituelle qu'exaltent les khalifes. Elle est quotidiennement un art de la vie, elle joue un rôle important dans l'insertion de l'individu dans toute communauté comorienne religieuse ou sociale. Elle accompagne bien des activités professionnelles et les principales étapes de la vie professionnelle et familiale. C'est la musique associée à la poésie et très souvent à la danse qui donne à tout événement familial ou social sa solennité. Par leurs formes, leurs contenus et leur thèmes, les genres musicaux mis en œuvre à l'occasion des fêtes familiales soulignent par leur éclat et leur importance culturelle la valeur sociale de l'individu et à travers lui son groupe lignager.

La musique et les chants dans les rituels du mariage

Le mariage coutumier est une mise en scène dansée et chantée des relations entre des groupes familiaux, des cercles sociaux, des générations et des communautés d'hommes et de femmes. Chaque région voire chaque village a agencé à sa manière des festivités qui sont souvent identiques mais désignées sous des noms différents. Nous donnons ici deux brèves descriptions du grand mariage coutumier : le *harusi* de Domoni dans l'île de Ndzuwani (Anjouan) et le *ndola-nkuu* de Fomboni dans l'île de Mwali (Mohéli).

Les cérémonies qui vont être décrites sont indépendantes de la célébration islamique du mariage par le *cadi*, caractérisée par une grande sobriété. Le jour et l'heure du mariage « religieux » fixé précisément par l'astrologue (*mwalimu*) en fonction des signes de naissance des époux, le *cadi* en présence du futur mari, des témoins

4. *Twarika* signifie voie, une voie pour accéder à la grâce de Dieu.

et du représentant de l'épouse, son père ou à défaut son tuteur oncle paternel ou frère, se borne à prononcer un verset de Coran. Puis s'adressant au mari, il déclare : « je te marie à X fille de Y » en précisant le montant de la dot (*mahari*). Dans le cas où la femme a été précédemment mariée, le cadi lui demande personnellement son accord. Dans tous les cas, elle n'assiste pas à la cérémonie.

Les cérémonies coutumières sont autrement plus riches, marquées par l'entrée solennelle du marié dans la maison nuptiale offerte par la famille de la mariée ; elles sont closes le vendredi suivant, à la sortie du marié qui se rend à la grande prière de midi.

LES FÊTES DU MARIAGE COUTUMIER À DOMONI

C'est sur la terrasse de la maison nuptiale, le mercredi, après la prière de quinze heures qu'un groupe de jeunes vient annoncer à la ville, par des chants, le début des festivités du mariage. Certains, entendant les sons produits par les tambours, prétendent pouvoir prédire le sexe du premier enfant qui naîtra de cette union.

Lorsque les membranes en peau de chèvre, montées sur un cadre en bois, sont bien tirées et chauffées au dessus de la flamme d'une lampe à pétrole, le tambour produit un son puissant qui annoncerait un garçon. Le son faible et sourd annoncerait une fille.

Le lendemain, jeudi, après la prière de midi, tous les notables de la ville se réunissent à *mkiri wa hari* (la mosquée du milieu) située au centre géographique de la ville. Ils lisent le Coran pour bénir le projet de mariage. Ils sont ensuite répartis en groupes et invités dans les maisons des membres des deux familles. Un grand repas appelé *nkundre ya mwana* est servi. Le soir, dans les rues de la ville, deux cortèges différents se forment : celui des hommes qui dansent le *fumbu* et celui des femmes, le *palaki*. Les hommes ouvrent la marche et les femmes suivent à quelques centaines de mètres. Elles se tiennent éloignées des hommes pour des raisons de bienséance mais aussi pour éviter que les danseurs des deux groupes soient gênés par les interférences des instruments de musique.

Les hommes, répartis en deux rangées bien alignées, progressent en ordre régulier sur le rythme de deux grands tambours à double membranes, le *fumba dori* au son sourd et le *fumba nkali* au son grave. Loin derrière, les femmes groupées, serrées les unes contre les autres, chantant et dansant le *palaki*, offrent par contraste, un complet désordre. *Palaki* vient du mot français palanquin. Ici, il désigne une chaise portée par un homme sur

laquelle est installée un traversin habillé de riches vêtements figurant vaguement une femme et qui précède les danseuses.

Les instruments du *palaki* sont plus nombreux que ceux du *fumbu* : deux petits tambours à double membranes, le *dori* au son aigu et le *msindrio* au son grave ; des tambours au cadre tendu d'une seule peau, les *matari* (sing. *tari*) et un plateau de cuivre, le *patsu*, frappé à l'aide d'une baguette. Les chansons du *fumbu* comme celles du *palaki* évoquent généralement les relations entre hommes et femmes. Elles emploient un langage métaphorique qui leur donne souvent un caractère sexuel.

Le vendredi, après la prière de quinze heures, les femmes organisent un *tari*. Ce mot désigne à la fois l'instrument, le tambourin à une seule membrane et un genre musical qui regroupe plusieurs types de danses masculines et féminines utilisant presque exclusivement le même instrument. Le thème des chansons qui accompagnent le *tari* sont des louanges au prophète. L'interprétation consiste en une alternance de récitations en solo de divers textes souvent en arabe parfois en comorien, assurés par un chanteur principal et de réponses chantées par l'ensemble de l'assistance. Il existe pour les hommes, le *tari la meza* (tambourin de la table) que l'on danse avec des sabres autour d'une table, le *tari la ndzia* (tambourin de la rue) que l'on exécute en cortège le long de la rue et le *mdiridji* ou *diridji* organisé dans l'*ivogo*, une place spécialement aménagée sur le *bangwe*, la place publique. Le *tari* des femmes a lieu dans la maison de la fiancée.

Les jours suivants et jusqu'au lundi, la fête est exclusivement féminine. Le *balolo* anime la future maison nuptiale tandis que les travaux de finition de la maison et divers préparatifs se poursuivent. Pour les femmes, le *balolo* est une musique de défoulement. Il mérite bien son nom formé de deux mots : *ba* et *lolo* qui signifient respectivement « calamité » et « celle-là ». Les participantes assises sur des chaises chantent des couplets, tout à tour. Le thème est le plus souvent celui des relations entre co-épouses. Les femmes composent des satires très dures pour leurs rivales ou pour les rivales de leurs filles, parentes ou amies. Des attaques parfois très virulentes voire grossières sont exprimées dans des distiques très bien composés, très faciles à retenir. C'est ainsi qu'ils font mouche.

Le *balolo* est une calamité pour la femme qui a une rivale dont une parente ou une amie, sinon elle-même, est capable de composer un texte bien tourné et acéré et de le chanter en public. Les mélodies sont connues, toujours les mêmes et en nombre limité.

Le *balolo* a lieu dans la cour intérieure ou dans la salle de séjour hors de la présence des hommes. Les instruments sont deux grands tambours, le *fumba nkali* et le *fumba droro* et un plateau de cuivre, le *patsu*.

Le *balolo* du mardi est connu sous le nom de *balolo ya mmarusi* (le balolo du jeune marié). Le futur époux y est présent, en effet, accompagné de nombreux invités. Il est reçu dans la salle de séjour et des rafraîchissements sont servis. Ce jour-là, les chanteuses sont plus subtiles. Les injures grossières sont interdites car les hommes ne voient pas les chanteuses mais entendent leurs voix.

Le mercredi c'est le *mshogoro wa ntsimbo* qui réunit les hommes dans la salle de réception. Le fiancé et les participants sont assis sur des nattes le long des murs. Ils sont richement vêtus de longues robes flottantes traditionnelles. Au milieu de la pièce, un orchestre comprend quatre instruments : deux tambours, le *dori* et le *mshindrio*, un gros tambour, le *fumba droro* et le plateau formé d'une assiette de cuivre disposée renversée sur un plateau en aluminium posé à même le sol.

Le plateau est frappé à l'aide de deux baguettes. A tour de rôle, deux voisins quittent le cercle et dansent, tenant à la main droite une canne : c'est le *ntsimbo* qui a donné son nom à la danse et qui différencie le *mshogoro wa ntsimbo* d'un autre genre de *mshogoro* dansé en cortège le long de la rue. Outre le *ntsimbo*, les deux danseurs, à l'intérieur du cercle, ont à la main gauche un mouchoir plié, maintenu d'une manière très particulière par la pression du majeur contre les autres doigts, main ouverte. Pour protéger de la sueur, les coiffures, le bonnet brodé (*kofia matanvouwa*) ou le fez, les danseurs placent sur leur tête un mouchoir.

Le jeudi a lieu le *sangiyo* sur la place publique, après la prière de quinze heures. C'est une danse guerrière. Les hommes habillés de riches vêtements, manteaux brodés d'or, *djambia* (poignard) à la ceinture, forment un grand cercle et dansent avec leur sabre. Deux participants quittent le cercle, s'affrontent avec leurs sabres, se protègent derrière leurs boucliers. Ils heurtent les épées, bondissent, poussent des cris et imitent le plus parfaitement possible un combat en duel.

Le lendemain, vendredi constitue avec l'entrée solennelle du fiancé dans la maison nuptiale, le premier temps fort du grand mariage. Le *gomaliao* est la danse qui célèbre cet événement. Étymologiquement, *gomaliao* est formé de *goma* (danse ou tambour) et *uyawo* (qui arrive). Le *gomaliao* annonce l'arrivée du mari chez son

épouse. Le jeune époux est porté cérémonieusement en chaise à porteur. C'est le *shiri sha yezi* c'est à dire chaise du pouvoir. A l'origine, seuls les membres de la famille royale étaient portés sur cette chaise. C'est pour cela que cette cérémonie n'existe qu'à Domoni et Mutsamudu, anciennes capitales du sultanat de l'île de Ndzuwani. Le *gomaliao* est accompagné de deux tambours, le *fumba nkali*, frappé à l'aide de deux baguettes et le *fumba droro* frappé d'une seule baguette et du plateau de cuivre, le *patsu*. Il peut durer quatre à cinq heures. Les participants sont vêtus de leurs plus riches habits, notamment les prestigieux manteaux dits *djoho* maintenus à la taille par une large ceinture sur laquelle est fixé le *djambia*, un poignard d'argent ou d'or. Les *kiemba* ou *halifa* (turbans) et les *kofia matanvuwa* (bonnets brodés) sont de rigueur.

L'entrée dans la maison nuptiale symbolise la prise de possession de la maison par le mari. Pour parfaire cette prise de possession, le jeune époux n'est pas autorisé à sortir et reste en compagnie de sa femme et des parents et amis de deux familles qui viennent leur rendre visite jusqu'au vendredi suivant. Pour le distraire, des chants et danses sont exécutés chaque jour. A partir de dix heures, le groupe d'âge du mari danse le *kimbizi* dans la salle de réception. A dix neuf heures trente, après la cinquième prière quotidienne, un repas est servi à tous les participants.

La soirée du samedi, à partir de vingt et une heure trente, est consacrée à une manifestation religieuse sur la place de *mpangahari* (la place publique de la ville). C'est le *barzandji* ; il s'agit de la lecture du récit de la vie du prophète Muhammad selon Dja'far al Barzandji, un auteur qui fut *mufti* de la Mecque. Les assistants se relaient pour lire et psalmodier tour à tour pendant environ deux heures, ce texte, le plus célèbre des pays musulmans de l'océan Indien.

La soirée du dimanche est celle du *gabusi*. Ce mot désigne à la fois, l'instrument de type banjo ou mandoline à cinq cordes et le genre. Les chants sont en arabe, en comorien et parfois en swahili. A cette occasion, tout le mobilier de la salle de réception cède la place à des nattes étendues sur le sol. Les participants déchaussés par nécessité et pour conserver toute la souplesse du jeu des chevilles, dansent à tour de rôle par *tila*, c'est à dire par groupes de deux, sur un rythme très rapide. Le tempo est maintenu par les petits tambours à double membranes, le *dori* et le *msindrio*.

Le *gabusi* est fabriqué dans certaines localités du pays notamment à Domoni et Sima pour Ndzuwani et à Nyumashuwa pour Mwali. Il peut accompagner avec d'autres instruments, des

genres musicaux divers. Dans la société précoloniale, des hommes jouaient fréquemment du *gabusi* dans l'intimité de la maison. Il accompagnait aussi le *linga* dansé par de jeunes filles derrière les hauts murs de la cour, le portail bien clos. Dans les demeures royales, de jeunes esclaves dansaient parfois le *linga* habillées de courtes robes de *shash* (gaze) sous le regard du prince. Le sultan Abdéraman de Mwali, au XIX^e siècle, était un virtuose du *gabusi*. Il accompagnait lui-même le *linga* des jeunes danseuses.

La soirée du mardi est marquée par une intense activité qui mobilise toutes les catégories socioculturelles. Une seconde lecture du *barzandji* réunit à la maison nuptiale, les notables, les *imams* et cheikhs des confréries ; simultanément dans la rue, les jeunes dansent le *shigoma* aux sons de quatre tambours à double membranes : le *dori*, le *msindrio*, le *fumba nkali* et le *fumba droro* avec l'accompagnement du *patsu*, un plateau en cuivre frappé à l'aide des baguettes.

Pour les jeunes, les fêtes du grand mariage sont une occasion d'épanouissement et de plaisir. Elles permettent aux uns et aux autres d'exercer leurs talents artistiques de chanteurs, de danseurs ou de musiciens. Elles fournissent la meilleure occasion possible de s'exprimer, d'ouvrir, sans aucune pudeur, son cœur à l'être aimé, de dire publiquement et impunément aux aînés et aux autorités établies, sociales, politiques voire religieuses ce que l'on pense d'eux dans les chaumières.

Certains genres de musique se prêtent mieux que d'autres à cette expression organisée de l'opinion publique. Ce sont les danses aux rythmes très variés et rapides presque acrobatiques où les couplets chantés par chacun des danseurs, alternent avec le chœur formé par l'ensemble des participants qui répètent le refrain lancé par le meneur du jeu. Ces couplets sont improvisés. Ils peuvent être composés à l'avance et parfois être empruntés à d'autres chansons et subir dans le texte des modifications plus ou moins importantes pour mieux exprimer la pensée et les désirs de l'interprète.

Debout sur les bancs des pierres qui bordent le *bangwe* ou le long des rues au pied des murs des maisons ou sur les terrasses, les jeunes femmes acclament par leur « *yuyu* » les phrases les plus belles, les plus truculentes ou les plus cinglantes envers les pouvoirs établis. Dans ce but certaines danses sont exécutées en toute occasion même hors du calendrier des fêtes du mariage : le *biyaya* et le *sambe* pour les garçons, le *debe*, le *nyamandzia*, le *shakasha* et le *wadaha* pour les filles.

La soirée du mercredi est celle du *mulide* où l'on chante le *sharaf al anam*. La différence entre le *Barzandji* et le *mulide* tient à ce que le premier est en prose et donne lieu à une simple lecture alors que le second consiste à chanter des textes en vers. C'est le « *maulide sharaf al Anam* », un corpus des poèmes sur la vie du prophète chantés et dansés aux sons des *matari* (tambourins à une seule membrane sur cadre en bois) et du *patsu* (plateau en cuivre), plusieurs heures durant.

Dans la cour de la maison, les musiciens font face, à environ un mètre de distance, à une ligne de 12 à 15 danseurs agenouillés sur des matelas. Ils marquent le rythme par des mouvements synchronisés du tronc, de la tête, des bras et des mains. Derrière les musiciens, la foule des assistants, tous des hommes, chantent également, assis sur des nattes étendues sur le sol.

Nous arrivons au jeudi, dernier jour de « réclusion » du mari, avant sa sortie pour la grande prière du vendredi à la mosquée centrale. Cette soirée est consacrée au « *tari la utowa mma-arusi* » (tambourins de la sortie du marié). C'est un genre d'inspiration religieuse. On chante des louanges au prophète Muhammad, à ses compagnons, aux Saints de l'Islam, surtout à Aboubakari Bin Salim, ancêtre d'une branche de la famille des sharifs (descendants du prophète Muhammad) originaire du Hadhramaut, dans le Yémen du Sud et installé au Comores vers la fin du XVIII^e siècle.

L'assistance est nombreuse et vêtue avec recherche : manteau-*djoho* ou *djuba* de tissu précieux, ouverts sur la robe flottante (*kandzu*) et poignard de cérémonie, ou d'autres costumes d'apparat tels que le *bushti* transparent qui peut se porter sur des vêtements européens.

Le *tari la utowa mma-arusi* a lieu dans la cour de la maison. Les assistants forment un cercle autour d'un orchestre composé de deux petits tambours à double membranes, le *dori* et la *msindrio* qui accompagnent un nombre important des *matari* ou tambourins à une seule membrane montée sur un cadre en bois. Le *marere* ou meneur de jeu lance des phrases en arabe que les participants reprennent en chœur. Le *tari-la-utowa-mma-arusi* dure environ deux heures.

Les genres masculins dominent très largement les cérémonies associées au grand mariage à Domoni. Les genres typiquement féminins sont le *balolo*, le *tari* et le *palaki*. Les thèmes de ces derniers se limitent pour le premier à des textes religieux et pour le second à l'amour et au bonheur conjugal. C'est au cours du *balolo* que les chanteuses peuvent aborder les sujets les plus divers et particulièrement la rivalité entre co-épouses.

La visite officielle que les femmes de la ville rendent à la jeune mariée le vendredi après la prière de dix neuf heures trente marque la clôture des festivités. C'est l'occasion d'apprécier la richesse et la beauté du mobilier et des bijoux offerts par le mari.

La jeune mariée habillée avec recherche, couverte de bijoux, le visage recouvert par les fines arabesques colorées des décorations de *msindzanu*⁵, les tresses des cheveux entrelacées de jasmin se laisse admirer impassible et lointaine.

Auparavant, avant la sortie de son mari pour la prière de midi, elle a accompli la cérémonie de l'*uyezi* sorte « d'adoubement » où sans prononcer une parole elle s'agenouille brièvement devant son époux qui lui prend les mains et la relève en lui offrant un bijou. Désormais, le mariage juridiquement prononcé par le *cadi* est affectivement et socialement réalisé.

LES FÊTES DU MARIAGE COUTUMIER À FOMBONI

Le terme utilisé couramment à Mwali (Mohéli) pour désigner le grand mariage ou l'ensemble des étapes par lequel l'homme ou la femme accède au statut social est le mot *shungu*. Il désigne aussi chacune des étapes voire tout repas cérémoniel. Ce mot désigne aussi un groupe de parenté ou d'alliance endogamique. L'île de Mwali abrite deux groupements principaux de *shungu* :

— le *Shungu* de Mledjele localisé dans les villages de Nymashuwa, Ndrondroni et Wala ;

— le *Shungu* de Fomboni le plus important et qui couvre les villages les plus anciens de l'île regroupe des clans nommés *madziwe* (sing. *dziwe*) qui rassemblent des familles élargies, *malaho* (sing *daho*, la maison au sens médiéval) ou *bamba* (branche) comptant plusieurs foyers, *mimba* (ventre) que l'on désigne du nom d'un ancêtre éponyme. Les groupes de résidences qui forment les *mimba* sont les *miraba* (palissade et par extension cour d'une maison).

Quel que soit le village de résidence des mariés, les principales cérémonies ont lieu obligatoirement à Fomboni, la ville fortifiée par les ancêtres des clans pour se réfugier à l'époque où les pirates et les négriers venaient attaquer la population et semer la mort et la désolation.

Lorsque les parents d'un jeune homme présument qu'ils peuvent supporter les dépenses d'un grand mariage, ils tiennent

5. Crème obtenue en ponçant du bois de santal sur une tablette de corail arrosée de quelques gouttes d'eau.

conseil et fixe leur choix sur une famille. Un ancien qui peut être le père, l'oncle ou un frère aîné prend contact avec cette famille. Celle-ci réserve sa réponse en attendant de consulter l'astrologue.

Quand l'accord est acquis le public est informé par les chants des femmes au cours d'une cérémonie appelée *foungamlango*. Ce mot signifie fermeture de la porte. En effet aucun prétendant ne peut plus franchir cette porte pour demander la main de cette fille. Le *fungamlango* est simplement l'envoi des premiers cadeaux à la fiancée. Ce sont des parfums, montres, trousse de toilettes. Ils sont exposés sur des plateaux et montrés à tous les habitants de la ville. Le public vient les voir attiré à la maison par les chants et les tambourins.

Quelques semaines ou quelques mois plus tard, les deux familles se concertent, consultent chacune son astrologue et fixent le calendrier des cérémonies.

Les festivités commencent le jeudi soir par un *madjilis*. C'est une cérémonie religieuse qui a lieu à *mpangahari* ou *bangani*. Elle rassemble toute la notabilité y compris des hommes qui ne sont pas du *shungu* et venus parfois des autres îles.

Le samedi après-midi, dans la rue, les hommes vêtus de prestigieux manteaux *djoho* dansent le *tari la ndzia* (le tari de la rue). Le *tari*, tambourin à une seule membrane et le principal instrument utilisé. Il est accompagné de cymbales. Les chants peuvent être des textes en arabe, en swahili ou en comorien. Ce sont toujours des textes anciens. Les chanteurs sont des spécialistes généralement des lettrés, *imams* ou serviteurs attirés des mosquées.

Le soir, après la cinquième prière, les hommes se rassemblent devant la maison maternelle du mari. Ils conduisent celui-ci en cortège à la maison nuptiale, construite par le père de l'épouse pour le nouveau couple. Les chants exécutés à cette occasion, le long des rues sont des textes religieux en arabe d'où le nom de la danse : *Adhwahu-anle* ou dieu le très haut. Les époux sont solennellement réunis en présence de toute la communauté des hommes et des femmes. Des rafraîchissements sont offerts et les hommes se rendent sur la grande place de la ville pour danser le *diridji* jusqu'à tard dans la nuit.

Le dimanche, un grand repas, le *ushahidi-karamu* est offert à tous les membres du *shungu*. Le *ushahide karamu* peut être organisé dans le village ou résident les époux. Les deux étapes suivantes, le *mfukatre* et le *kombe*, sont réalisées obligatoirement à Fomboni dans la maison ancestrale du *dziwe* (clan). Par esprit de contestation,

certaines familles de Djwayezi organisent toutes les festivités dans leurs villages peu éloignés de la capitale.

Le lendemain, lundi, commencent les festivités du *mfukatre*. Elles durent sept jours. Toutes les femmes du *dziwe* sont mobilisées, celles de Fomboni et celles des autres villages qui viennent en renfort. Elles se regroupent dans différentes maisons, les unes préparent les mets et les autres dansent et chantent des louanges aux mariés, aux membres de leurs familles et à leurs ancêtres. Vers midi, les marmites viennent des différentes maisons et le repas est servi sur la grande place.

Une catégorie d'âge (*hirimu*) est reçue chaque jour et organise l'après-midi ou le soir une danse dont le genre correspond par la chorégraphie et les thèmes abordés par les chanteur au niveau social du lignage du marié mais aussi à l'âge et au statut des organisateurs.

Le jour de la réception du *hirimu* du jeune marié constitue le temps fort du *mfukatre*. Le repas doit être particulièrement copieux et toutes les placettes de la ville accueillent chacune une danse. Le genre est choisi par les organisateurs. La grande place accueille le *diridji*, la danse la plus noble. Elle est exécutée à partir de vingt et une heures. D'origine arabe, elle est connue sous des noms différents dans les quatre îles. L'originalité du *diridji* de Mwali vient du fait que les chanteurs ont conservé des textes vieux de plusieurs siècles. Les chanteurs de *diridji* sont comme Kundrudji Mrwapvili du village de Tsamia, en même temps des musiciens. Ils se recrutent parmi les lettrés qui ont conservé pieusement ces textes bourrés d'expressions archaïques. Même les vieux traditionalistes ne sont pas à même d'expliquer entièrement chaque distique.

Ces chants ont pu cependant traverser les siècles et continuer à être populaires parce que, tout d'abord, la majorité de la population est convaincue que, même incompréhensibles, ils sont sacrés ; ils parlent de la vie exemplaire du prophète Muhammad et ils ont été chantés par des ancêtres illustres. C'est ensuite, la valeur émotionnelle que cette musique vocale confère à ces textes. Leurs qualités artistiques propres ont imposé ces chants à la société, à travers tant de générations parce qu'ils sont agréables en eux-mêmes en tant que composition musicale et production littéraire. La musique et le texte sont inséparables et c'est la structure musicale qui permet de comprendre la composition littéraire. Un trait musical, un changement de temps ou un refrain chanté révèle le découpage du texte en strophes ou en versets. Le dessin mélodique seul nous explique les caractères de la versification.

Les festivités du *mfukatre* se terminent par la cérémonie du *upvindza*. Ce mot signifie habiller. Des bijoux, des vêtements, des articles de toilettes en grand nombre sont offerts à la jeune femme par son mari. Ils sont disposés dans des plateaux et les femmes forment un long cortège et les amènent de la maison maternelle du mari à sa nouvelle résidence en chantant. Les thèmes sont la joie des parents à qui Dieu a prolongé leur vie pour voir leurs enfants accéder au statut social le plus élevé dans leur village.

Généralement les manifestations sont suspendues durant une ou plusieurs semaines avant d'entamer la phase du *kombe*.

Les dépenses du *mfukatre* sont assurées par la famille de la mariée, celles du *kombe* reviennent à celle du mari et elles durent trois jours. Vendredi et samedi, on organise diverses danses dont le *diridji*.

Le dimanche, c'est le grand repas offert sur la grande place à tous les hommes membres du *shungu* venus de tous les villages. La famille de la mariée participe aux dépenses en apportant aux convives des boissons, des gâteaux et des fruits.

D'autres cérémonies telles que le *ubu-wa-ndani*, qui consiste pour le marié, à recevoir à sa table pendant sept jours des représentants des *hirimu*, le *shipveusa* qui est un abattage de bœuf suivi d'une distribution de viande fraîche (*ziburuburu*) à ceux qui ont accompli le *ndola-nkuu* (grand mariage) constitue des occasions pour organiser diverses danses : *mshogoro*, *shigoma*, *gabusi*, *garasese*, *msandja*. Les paroliers peuvent exprimer diverses préoccupations concernant l'actualité mais aussi tourner en dérision ceux qui ne font pas le *shungu*.

La musique, inséparable du *shungu* est un élément puissant de mobilisation de la communauté aux différents stades de sa réalisation. Des associations se créent et s'équipent en instruments sophistiqués et construisent des salles pour la formation des musiciens et la conservation du matériel. Les paroliers ne chôment pas. Ils créent les chansons qui doivent introduire l'événement dans la mémoire collective et ajouter le nom du marié sur la liste de ceux de sa lignée confortant ainsi la position du clan dans la communauté sociale. La répétition inlassable du nom dans de nombreuses chansons, par toute la communauté des hommes et des femmes donne à celui qui le porte, à savoir le nouveau marié, le sentiment d'avoir réalisé un grand rêve, le rêve de sa vie. Il a enfin accès au monde des responsabilités et occupe dans le village une place que d'autres lui envient.

Ces fêtes lui ont, en outre, fourni l'occasion de rencontres nombreuses ; des liens se tissent entre le jeune marié et un grand nombre de personnes qui participent aux danses et à l'échange de dons. Le cercle de ses relations jusque-là formé essentiellement de gens de son groupe d'âge et peut-être de son village, se trouve grandement élargi, l'atmosphère des fêtes libérant d'une certaine pudeur est favorable à la création de nombreux liens sociaux. Le renouvellement des cérémonies renforce les relations sociales. Le jeune marié est ainsi initié pour passer de la catégorie de *wanamdji* (fils du village) celle de mineurs sociaux quel que soit l'âge biologique (20, 30, 40 ans voire plus) à celui de *wandrwarzima* (hommes accomplis). Le *mdrumdzima* est l'homme qui trouve son unité donc son équilibre. Désormais sans se soucier d'une manière rigoureuse des préséances d'âge, il peut s'asseoir au milieu de *wandrwarzima* et parler librement. Il prend part aux délibérations et aux décisions qui engagent la collectivité et il peut parler au nom du village dans d'autres villages. La jeune femme quant à elle, commence son intégration dans la société des femmes mariées en prenant part aux diverses fêtes et cérémonies du village.

Les chants de la vie, de la souffrance et de la mort

Tous les domaines de la vie sociale et culturelle sont déterminés par la séparation des sexes. Dans toutes les sociétés, au cours de l'histoire, la capacité de reproduction et la responsabilité de s'occuper de l'enfance humaine ont limité la liberté de mouvements de la femme. Aux Comores, principalement dans la population rurale, qui représente plus de 70% des habitants, l'épouse a, à l'instar de son mari, un travail hors de son foyer. Elle sème, entretient les cultures, récolte et commercialise au marché les produits. Nombreux sont les métiers de l'artisanat qui sont exercés aussi bien par des hommes que par des femmes. Néanmoins, après la journée de labeur, l'homme peut se reposer, prendre son temps pour palabrer sur la place publique tandis que l'épouse se trouve confrontée aux tâches maternelles et domestiques, considérées comme une part essentielle de ses responsabilités naturelles.

Pour se manifester et se libérer des contraintes quotidiennes, la femme comorienne a développé une structure communautaire propre à laquelle les hommes sont étrangers et qui a permis l'épanouissement de sa personnalité sociale et intellectuelle. Cette organisation s'impose en partenaire de celle des hommes et

contribue à l'équilibre de la société. Elle a institué et maintenu dans une société musulmane orthodoxe et très rigoureuse, une coutume juridique originale, le *manyahuli* en vertu de laquelle la filiation maternelle prime sur la filiation paternelle dans la transmission des biens et des fonctions sociales. La mère transmet à ses enfants le nom de sa lignée. Seuls les enfants des filles, à l'exclusion de ceux des garçons, héritent les biens immobiliers de la famille : maisons et terres de cultures. La femme a la charge de l'ordonnancement des cérémonies du mariage. Elle est la gardienne des valeurs sociales et la garante de la solidarité familiale.

Les hautes fonctions qu'elle remplit discrètement lui inspirent des sentiments complexes, des vœux et des prières qu'elle exprime par ses chants et elle a créé pour cet usage des genres spécifiques, liés à des événements vécus par elle seule : accoucher et bercer l'enfant.

LES CHANTS DE LA PARTURITION

Le chant de l'accouchement est le *hwimbia ikoza*. Cette expression signifie littéralement le chant de la souffrance, la souffrance (*ikoza*) étant ici celle de l'accouchement. Lorsque les premières douleurs se manifestent, les parents et les voisins se rassemblent et apportent leur aide.

Dans une société où la sensibilité est une qualité très appréciée chez la femme, où celle-ci est éduquée depuis sa plus tendre enfance à savoir exprimer sans contrainte sa joie ou sa douleur, la parturiente en travail crie très fort sa souffrance. Les vieilles femmes entourent donc la matrone et la future mère en chantant le *hwimbia ikoza*. Elles doivent à la fois l'inciter à ne prononcer que les beaux noms de Dieu et du prophète Muhammad et couvrir complètement sa voix de manière à ce qu'elle ne soit pas entendue au dehors par les hommes.

Les paroles du *hwimbia ikoza* sont réputées très belles. La langue particulièrement recherchée fait usage de vieux mots, souvent difficiles à comprendre. Les textes sont très longs ; la chanteuse répète plusieurs fois des strophes qu'elle estime plus significatives que d'autres ; elle ne peut cesser de chanter que lorsque la femme sera délivrée.

Les textes du *hwimbia ikoza* expriment généralement l'espoir qu'incarne la jeune femme pour la survie de sa lignée. Elle doit vivre et assurer une nombreuse descendance à sa mère. Elle « paiera les dettes » contractées par les siens. Ce qui signifie qu'elle recevra

plusieurs fois la communauté du village à l'occasion des fêtes pour répondre à celles auxquelles sa mère et ses proches parentes ont été invitées.

Les chants montrent souvent que les chanteuses, surtout la future grand-mère, sont préoccupées par la survie de la parturiente et l'enfant à naître ne fait pas encore l'objet de leur souci.

LES BERCEUSES

Umaza signifie apaiser. C'est le terme utilisé pour dire bercer. La berceuse s'adresse à un poupon en pleurs pour le calmer. Dans l'île de Ngazidja, le mot *hwimba* est souvent employé à la place de *umaza* pour marquer la fonctionnalité du genre, car *mayimbio* (verbe *hwimbia*) désigne les chants de travail : *hwimbia soha* (chant de bûcheron), *hwimbia misi* (chant du pêcheur), *hwimbia maele* (chant de la récolte du riz), etc.

La berceuse est chantée par la grand-mère, par la maman, par la tante ou la sœur aînée qui seconde la mère et s'initie très tôt à son futur travail de mère. Les paroles chantées par les grand-mères possèdent la plus grande richesse symbolique.

La femme comorienne devient grand-mère très souvent avant l'âge de quarante ans. Elle voit alors tomber, devant elle, les barrières sociales et, sur elle, des charges matérielles et morales importantes. Jusque-là, le seul groupe qui informait et régissait sa conduite était sa famille. Désormais, elle peut et doit sortir de chez elle en plein jour. Même si elle continue à porter le voile, elle laisse son visage découvert sur les lieux publics. Elle est tenue de participer dans la communauté des femmes à différentes manifestations religieuses et coutumières dans son village et même dans d'autres villages chez des parents et amis à l'occasion des mariages et des funérailles.

La femme qui a marié sa fille, améliore son statut, chaque fois qu'une de ses filles, de ses fils, de ses nièces ou neveux accomplit le *undru*⁶ ou le *shungu*, c'est à dire le grand mariage ou toute autre cérémonie liée aux différentes étapes de la vie humaine : naissance, coupe des cheveux, circoncision etc. Elle est membre d'un nombre impressionnant d'associations coutumières, religieuses, de quartier,

6. *Undru* est dérivé de *mdru*, l'homme ou un humain. Réaliser le *undru* c'est agir pour devenir plus humain en se socialisant ; c'est agir en vue d'atteindre ou dépasser le statut de *mdrumdzima*, l'homme accompli dans son humanité, qui atteint son unité d'homme majeur.

de groupe d'âge, de loisirs, etc. La grand-mère est mieux donc au fait des mouvements d'idées dans la société et son rôle, non négligeable, d'agent de production et de commercialisation des récoltes lui assure une grande autorité dans la gestion de la vie familiale.

LES CHANTS FUNÈBRES

Lorsque la mort frappe dans une famille, c'est la femme, donneur de vie et base sociale de la communauté qui a le rôle d'exprimer le deuil de la famille au delà du jour de l'enterrement. Durant neuf jours, elle ne quitte son lit installé au salon que pour faire ses prières et prendre ses repas.

La sensibilité est une qualité très appréciée chez la femme. Elle peut et doit montrer en public — un public de femmes — sa joie, sa douleur, sa comparaison lorsqu'un événement heureux ou malheureux se produit chez elle ou chez la voisine ou l'amie. Néanmoins, lorsque la mort frappe un être cher, il n'est pas séant de se livrer à des gestes ni à des propos inconsidérés. Une femme de la bonne société doit savoir garder la mesure. Elle doit pouvoir exprimer sa souffrance avec dignité, mettre de l'ordre dans ses idées et, éventuellement, transformer sa souffrance en une œuvre d'art, c'est à dire créer l'*idumbio* (litt. pleurs funèbres). Les pleurs funèbres sont de véritables chefs-d'œuvre. Ce sont quelques vers qu'elle répétera, inlassablement, durant les journées de deuil en laissant couler ses larmes. Elle demeure assise dans la salle de séjour d'où, à cette occasion, les hommes sont exclus, et, entourée de parentes, amies et voisines, elle reçoit les personnes qui viennent par groupes lui présenter leurs condoléances. Certaines lisent le Coran, d'autres prennent en charge le ménage et soignent les enfants, d'autres encore échangent des nouvelles à voix basse. A chaque arrivée des visiteurs, quelques-unes partent pour laisser la place à celles qui entrent et disent chacune à son tour : « c'est la volonté divine » parfois en éclatant en sanglots. Celle qui reçoit répond par son *idumbio* en sanglotant à son tour : « c'est la volonté divine ».

Les chants de travail et des métiers

La musique populaire exprime la poésie de la vie. Elle est caractérisée par la connexion du rythme mélodique avec celui du travail. Les chants de travail et de métiers constituaient encore au début de ce siècle, un des domaines les plus riches de la poésie comorienne.

Aux Comores, l'artisan, le matelot, le pêcheur, le cultivateur, le bouvier, le bûcheron, l'ouvrier, tous aiment chanter pendant leur travail. Chaque manœuvre à bord d'un boutre, d'une pirogue, chaque phase du travail d'un artisan s'accompagne d'un chant précis qui coordonne et soutient les efforts de l'homme. La tradition a doté chaque corps de métiers d'une musique originale, construite sur des règles simples, dont chacun dans la profession, et même dans l'entourage du professionnel, connaît les mécanismes et sait en faire jouer les ressorts. Tous ceux qui ont observé l'ouvrier au travail avant d'écouter sa musique ont reconnu, dans le retour périodique de la même cellule rythmique, la succession des chocs de la hache du bûcheron sur le tronc de l'arbre ou celle des pauses marquées par les matelots au moment où ils hissent l'ancre et surtout le rythme du corps de l'homme en mouvement. L'auteur d'un chant de travail s'inspire de l'enchaînement des mouvements accomplis au cours de l'exécution de différentes tâches pour créer le motif mélodique. C'est ce qui a donné à la musique de chaque profession son caractère propre et son nom qui est celui de l'outil ou du métier. On chante le *soha* (la hache), le *msimanyo* (la scie), le *misi* (la ligne).

Par contre, le texte est rarement original. Il est souvent improvisé et truffé de vers puisés dans des œuvres célèbres. C'est parce qu'il n'existe aux Comores qu'un seul groupe socio-professionnel organisé, celui des pêcheurs. Les autres, artisans, cultivateurs et ouvriers, vivent dans une communauté sociale qui dépasse largement le cadre de la profession. Le statut social n'est pas directement lié au métier. Il est lié à la naissance, à la place qu'occupe la lignée dans la communauté villageoise, à la réalisation du *shungu* grâce au concours financier de tous les membres du groupe familial. Il n'existe donc pas une communauté de sentiments inspirés essentiellement par les problèmes professionnels et qui peut être exprimée par le chant de métier.

Des hommes de talent, exerçant telle ou telle profession, créent des textes de grande valeur poétique sur des thèmes qui concernent rarement des problèmes propres à leurs métiers. Qu'ils expriment les joies ou les peines, la ferveur ou le dépit, l'éloge ou la satire, ces chants extériorisent les sentiments, les aspirations d'une couche sociale, celle des larges masses laborieuses qui exercent divers métiers, mais partagent les mêmes opinions, les mêmes sentiments, la même vie matérielle et morale.

Ces œuvres constituent un patrimoine commun. Chacun choisit la partie du texte qui exprime le mieux ses motivations et ses espérances. Il l'adapte à la mélodie qui rythme son travail.

Conclusion

Le chant fut, pendant longtemps, un moyen d'expression et d'information aussi puissant aux Comores que la presse dans les démocraties occidentales. Certaines danses donnent lieu à un véritable meeting populaire. Tous les participants danseurs, musiciens, spectateurs peuvent intervenir pour chanter leurs préoccupations du moment et exprimer leurs opinions sur des sujets concernant tous les domaines de l'actualité. Le Comorien qui a vécu un événement tant soit peu singulier, heureux ou malheureux compose un texte bien rythmé, un ou plusieurs couplets dont il ne se donne même pas la peine de créer la musique. A la prochaine manifestation qui sera organisée au village, il y aura sans doute au programme une chanson sur un air qui s'accommodera à ses paroles. Alors il chantera.

Les genres qui se prêtent le mieux à cette fonction de support de l'information sont ceux où les participants forment un chœur qui répond à intervalles réguliers à des solistes qui chantent tour à tour. Ce mode d'alternance comporte de nombreuses combinaisons. Tantôt le chant du soliste est relativement étendu tantôt la part la plus grande revient au chœur. Dans le cas des chants des métiers, le chœur formé par quelques compagnons ou apprentis se borne à entonner un bref refrain parfois réduit à une seule note, telle une brutale interjection. Pour les chants rythmés qui accompagnent les danses, le chœur, le plus souvent reprend les dernières paroles du soliste ou bien il répète à l'infini une strophe indépendante sinon deux strophes différentes qui alternent régulièrement ou non.

Quiconque veut dénoncer une injustice trouve l'occasion de s'adresser à l'opinion publique quand le *ngoma* ou le *tari* rassemble la foule sur la grande place. Alors le chef de l'Etat, le ministre, le député, le président d'une association, le commerçant, le capitaine d'un boutre, le propriétaire d'un atelier voire l'*imam* ou le père qui a abusé de son autorité ou de ses privilèges pourra être tourné en ridicule et devenir la cible de tous les chanteurs déchaînés contre lui.

Avant la colonisation le prince ne pouvant pas sévir si une chanson mettait en cause ainsi sa renommée avait à son service une troupe de poètes danseurs d'*igwadu*, les *mambahamwe*. L'*igwadu*

alterne les périodes de danse et celles des chants. Les figures chorégraphiques très compliquées et acrobatiques ne sont accompagnées que par le rythme des *taris*, par des cris et par des grognements. Pendant les pauses, les *mambahamwe* assis, leurs *taris* à la main, chantent les *nyishadi*. Ils glorifient leurs princes, mettent en exergue ses actions et raillent ses adversaires.

Les *mambahamwe* étaient des polémistes redoutés. Ils étaient recrutés dans les villages et quartiers des *watrwana* (population servile) et pouvaient donc s'exprimer dans un langage vulgaire et insultant qu'un homme de la bonne société ne pouvait utiliser.

Autrefois la musique était liée à la politique, au fonctionnement institutionnel de la société et à tous les aspects de la vie. Outre les *mambahamwe*, une autre catégorie de chanteurs professionnels itinérants offraient ses services aux rois. C'étaient des poètes, juristes, musiciens et danseurs appelés *mzina-nkudu* (les danseurs de *nkudu*). Le *mzina-nkudu* chantait les « textes officiels » et « archivait » les événements saillants de la vie du souverain.

Après la suppression du sultanat, la fonction de *mzina-nkudu* a cessé d'exister, le *nkudu* est tombé dans l'oubli. Les *mambahamwe* sont abandonnés dans la misère de leur village, les terres que les princes attribuaient à leurs familles pour vivre étant accaparées par les colons. Les *mambahamwe* avaient continué à danser l'*igwadu* en prenant pour cibles dans leurs chants les autorités coloniales. L'*igwadu* ne pouvait donc pas figurer dans les grandes manifestations organisées en présence des officiels. Il disparut avec la première génération de l'époque coloniale.

Nombreux sont les genres aujourd'hui tombés dans l'oubli. Hier, le Comorien était accueilli en naissant par le chant de la parturition (le *hwimbia ikoza*) tout de suite suivi par le *bora* (danse de félicitation). Les berceuses, les chants des confréries, des danses, des métiers participaient à son éducation sociale, culturelle, religieuse et professionnelle. La musique rythmait les grands moments de la vie, coupe de cheveux, circoncision, puberté, mariage et accompagnait l'individu jusqu'au cimetière.

Aujourd'hui, le Comorien naît dans une salle de maternité dans les bras d'une sage-femme surchargée de travail et à bout de nerfs. A la maison, grand-mère et grand-père ne chantent plus car leur expérience et leur sagesse n'intéressent pas les nouvelles générations et les textes patrimoniaux précieusement conservés dans la mémoire ne sont plus en harmonie avec les situations présentes.

L'artisan non plus ne chante pas parce que le travail n'est plus un projet individuel d'intégration sociale mais une banale marchandise.

Pour obtenir la considération de son entourage, le musicien d'aujourd'hui doit utiliser des instruments sophistiqués et chers, fabriqués à l'étranger. La musique comorienne d'aujourd'hui, celle que la radio, les disques, les cassettes, apportent au village, celle des groupes qui jouent les airs de *tari*, de *gabusi*, de *sambe* et sur des instruments électroniques ne remplit pas la totalité des fonctions qui furent jadis celles des poètes-musiciens. Une politique qui sauvera le patrimoine artistique comorien dans toute sa diversité et favorisera la création doit être de toute urgence conçue afin d'éviter que bon nombre de genres musicaux traditionnels ne tombent à jamais dans l'oubli.



BIBLIOGRAPHIE

- CHAMANGA Mohamed Ahmed (s.d.), « Chansons comoriennes modernes » in *Ambario* n°2-3 Antananarivo.
- BALLERO Mireille (1969), « Musique et société dans l'Inde du Nord » in *La musique dans la vie*, tome II, Office de Coopération Radiophonique, Paris.
- BEBEY Francis (1979), « La tradition musicale africaine face aux influences étrangères » in *Cultures*, volume VI, n°2, UNESCO.
- BOULINIER Georges et BOULINIER-GIRAUD Geneviève (1976), « Volcanisme et traditions populaires à la Grande Comore » in *ASEMI*, vol. VII, n°2-3, Paris.
- BRALOIU Constances (1959), « Réflexions sur la création musicale collective » in *Diogenes*, n°25, janvier-mars.
- DAMIR BEN ALI, OTTINO Paul et MASSONDE Inzouddine Said (1978), *Chants et danses d'Anjouan*, 70 pages dactylographiées, ACCT, Paris.
- DAMIR BEN ALI et Paul OTTINO (1978), *Chants et danses de la Grande Comores*, 61 pages dactylographiées, ACCT, Paris.
- DEVA Indira (1976), « Fêtes sociales et familiales de l'Inde du Nord » in *Cultures*, Volume III, n°2, UNESCO.
- ENO-BELINGA M.S. (1965), *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Edition Cujas.
- FLEURET Maurice (1979), « Les troubadours du Haut Atlas » in *Le Nouvel Observateur*, 12 Mars.
- KWABENA NKETIA I.H. (1976), « Les fêtes traditionnelles au Ghana et la vie de communauté » in *Cultures*, volume III, n°2, UNESCO.
- LE GUENNEC-COPPENS Françoise (1976), « Les cérémonies du mariage chez les femmes « swahili » de l'île de Lamu » in *ASEMI*, volume VIII, n°2-3.

- MERCIER Paul (1967), « Quelques aspects des sociétés africaines traditionnelles » in *La musique dans la vie*, Tome I, Office de Coopération Radiophonique, Paris.
- OTTINO Paul (1978), *Les traditions d'établissements shirazi dans l'Ouest de l'océan Indien*, Ronéoté.
- RODEGEM F.M. (1973), *Anthologie rundi*, Edition Armand Colin, Paris.
- ROUGET Gilbert (1974), « Etudes d'ethnomusicologie » in *Courrier du CNDRS*, 13 juillet.
- ROUYEYRAIN Jean-Claude et DJABIR Ahmed (1967), « Le "NDOLA NKOU" ou grand mariage comorien » in *Tiers Monde*, Tome IX, n°33, janvier-mars.
- ROBINEAU Claude (1966), *Société et économie d'Anjouan*, O.R.S.T.O.M., Paris.
- SHNEIDER Marius (1959), « L'esprit de la musique et l'origine du symbole » in *Diogenes*, n°27, juillet-septembre.
- SHILOAH Amnon (1967), « Proche Orient : Aperçu sur le rôle et les fonctions de la musique d'hier et d'aujourd'hui » in *La musique dans la vie*, Tome I, Office de Coopération Radiophonique, Paris.
- Société Africaine TOUMA (1977), *La musique arabe*, Editions Buchet / catel France.
- (1979), « La musique des pays arabes du Golf » in *Le courrier de l'UNESCO*, octobre.
- UERNIER Bernard (1967), « Musique et société au Moyen Orient » in *La musique dans la vie*, Tome I, Office de Coopération Radiophonique, Paris.