



HAL
open science

Musique et genre aux Comores. Le cas du debe, dans l'île de Ngazidja

Ben Ali Damir

► **To cite this version:**

Ben Ali Damir. Musique et genre aux Comores. Le cas du debe, dans l'île de Ngazidja. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, 2004, Diversités et spécificités des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, II (2-3), pp.27-40. hal-03484806

HAL Id: hal-03484806

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484806>

Submitted on 17 Dec 2021

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

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

MUSIQUE ET GENRE AUX COMORES

Le cas du *debe*, dans l'île de Ngazidja

BEN ALI DAMIR
CNDRS, COMORES

Résumé

Cet article est consacré est au *debe*, une danse exécutée par les jeunes femmes et les jeunes filles. Les chants qui l'accompagnent dénoncent les abus et les injustices commis par les hommes. Pour exprimer son désarroi et sa colère, la femme musulmane utilise le *debe* qui lui assure l'anonymat par le port d'un linge blanc qui la dissimule entièrement, et en même temps, met en valeur son corps par

une chorégraphie simple et provocante. Ce genre musical est un moyen de défoulement collectif.

Mots-clés : Comores, colonisation, Islam, condition sociale et économique de la femme, injustice, *debe* genre musical traditionnel, contre-culture, irrévérence, déclin du *debe*.

La dernière génération des femmes qui ont dansé le *debe* authentique est, en l'an 2001, celle des mères de nos quinquagénaires. Le *debe* est une danse créée peut-être, à la fin du XIX^e siècle ou bien, longtemps avant. Il reste actuellement le souvenir d'une chorégraphie simple et harmonieuse et d'un riche corpus de poèmes chantés qui traitent des conflits entre deux groupes sociaux, celui des femmes et celui des hommes. On ignore l'origine du *debe* et sa date de naissance. Personne ne peut citer un seul nom d'auteur de ses chants. Certains textes portent cependant, des informations qui permettent de les dater et même d'identifier les villages où ils ont été composés. Le *debe* répond parfaitement à cette définition de la musique " l'art de l'harmonie, de la mélodie et du rythme en même temps qu'elle se révèle de la parole " (B.N. Kotchy 1975).

Nous voulons étudier, dans les limites de cet article, le contexte économique, politique, social et culturel qui a fait la vogue de cette musique et permis sa montée en puissance avant de servir de support à un mouvement d'idées très subversives pour la société comorienne de l'époque et de générer les nombreuses œuvres de la littérature orale qui lui ont survécu. Nous analyserons à partir de quelques morceaux de chants enregistrés au cours de l'année 1976, les fonctions de communication et de distraction qui ont été celles de cette musique. Enfin, nous essaierons de montrer les raisons de son déclin et de sa disparition.

LE STATUT DE LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ TRADITIONNELLE

A la fin du XIX^e siècle, la population comorienne est rurale à plus de quatre-vingt-dix-neuf pour cent. La femme à l'instar de son mari, exerce un métier hors de son foyer. Quelques riches commerçants fortement liés à des réseaux de parenté de Zanzibar, Mombasa ou d'autres villes du Yémen ou de l'Oman parviennent à obtenir que leurs épouses installent leur atelier de couture, de broderie, de vannerie etc., dans la cour intérieure de leur maison et louent les services des journaliers pour assurer la livraison chez le client ou la vente de leur production au marché.

A la campagne l'homme défriche, plante les cultures fruitières, récolte et participe au transport des produits. L'élevage des bovins, la pêche en haute mer, le travail du bois, des métaux, de la pierre, les métiers du bâtiment et le transport maritime sont des activités d'homme. La poésie chantée ou déclamée à sa gloire compare à des exploits guerriers, ses luttes contre les gros poissons pélagiques, les éléments déchaînés en haute mer et en forêt quand il conduit le bétail ou lorsqu'il abat les grands arbres pour les besoins de la navigation et de l'habitat urbain.

A l'homme, les tâches qui exigent de la force physique ou des techniques qui utilisent un outillage lourd, fabriqué avec des matières qui n'existent pas dans le pays et qu'il faut aller chercher au-delà des mers. A la femme, les activités qui demandent de l'intelligence, du cœur et des mains habiles.

La femme sème les cultures vivrières, les entretient, récolte, transporte les produits, les transforme et les commercialise. Elle traite les vaches, vend le lait, et, à cette époque où l'on consomme comorien, elle fabrique le beurre. La poterie, la tapisserie, la vannerie et la broderie sont parmi beaucoup d'autres, des métiers de femmes. Elles utilisent différentes techniques et créent dans différents matériaux des objets qui, en plus de leurs fonctions utilitaires, expriment leurs aspirations esthétiques et leurs talents artistiques. Autrefois, dans les villes notamment dans l'île de Ndzuwani (Anjouan), elles décoraient les plafonds de beaux motifs géométriques avec des peintures, rouges et noires, qu'elles fabriquaient elles-mêmes à partir de matières végétales. Le commerce au marché est un domaine presque exclusif de la femme. Sa place dans l'économie familiale comme dans le développement du pays est primordiale.

Dans le domaine économique, la société précoloniale reconnaît à la femme un statut élevé car elle ne se contente pas d'être une productrice de richesses, elle est la première propriétaire foncière du pays et assume, à ce titre, un rôle de décideur. Sa capacité de reproduire biologiquement le lignage et de s'occuper de l'enfance humaine fait d'elle la gardienne des valeurs et du patrimoine foncier du groupe de filiation. Dans les quatre îles de l'archipel, le principe de résidence est uxorilocal. La femme possède sa propre maison, loge son mari et ses enfants. Les terres des cultures constituent un patrimoine indivis du matrilignage. Son statut relève du droit

coutumier. Le droit de propriété est transmissible après décès exclusivement aux femmes par les femmes. Le droit d'usufruit est transmissible aux enfants de deux sexes issus des femmes. A chaque génération, les enfants des garçons sont exclus car ils sont étrangers au lignage de leur père et appartiennent à celui de leur mère. C'est de la mère que l'enfant reçoit les éléments de base de son identité et de son statut social : l'appartenance à la lignée et à la communauté villageoise.

Les institutions sociales comoriennes d'inspiration bantoue n'ont pas été mises en cause par la religion introduite par les migrants arabo-persans. L'Islam n'a pas surimposé d'éléments culturels nouveaux aux anciens. Il les a imprégnés et adaptés à son idéal universel et à son dogme. Ses règles morales et ses rites ont sacralisé la division sexuelle des rôles et des statuts, structuré le temps social et l'espace habité.

Les espaces cérémoniels du village, places publiques, mosquées et cimetières sont fréquentés exclusivement par les hommes. Les placettes des quartiers situées dans un renforcement des maisons ou le croisement des plusieurs rues, peuvent accueillir, la nuit, des danses ou des cérémonies qui rassemblent exclusivement les femmes. Le plan d'ensemble de la maison reflète la dichotomie conceptuelle et spatiale entre ce qui est à l'extérieur, publique et masculine et ce qui est à l'intérieur, privé et féminin. L'habitat traditionnel est souvent pourvu de deux cours. La première donne sur la rue par un portail. Par elle, on accède à la salle de séjour du rez-de-chaussée et à celle de l'étage s'il en existe, par un escalier en maçonnerie. La salle de séjour est le lieu où le mari reçoit ses visiteurs. Elle sert aussi de salle à manger pour les hommes et l'on y trouve souvent un lit pour l'ami de passage. Les portes d'entrée dans la cour et dans la salle de séjour sont toujours ouvertes dans la journée. Ce principe est basé sur l'attachement et l'importance que l'on accorde à l'hospitalité. " Une porte fermée symbolise le rejet et l'abandon de l'individu par la société " (S. Blanchy et M. S. Islam, 1989). La seconde cour circonscrit un espace clos. C'est le lieu des femmes qui vaquent dans l'intimité, à leurs occupations. Elle communique avec la cour extérieure par un passage étroit situé entre deux maisons. La cour intérieure permet, sans passer par le séjour, d'accéder par un vestibule aux différentes pièces du rez-de-chaussée et par un escalier de service aux pièces intérieures de l'étage. Dans les vieilles demeures, il existe toujours une entrée secondaire qui permet aux femmes de circuler discrètement dans le quartier. Cette circulation parvient également à se faire par la terrasse ou par des ouvertures des murs mitoyens. La non-existence d'une porte secondaire est encore, de nos jours, considérée comme une erreur architecturale.

UN SEUL POINT DE CONVERGENCE DES DOCTRINES DES COLONS ET DES REFORMISTES RELIGIEUX : L'EXCLUSION DE LA FEMME DES ACTIVITES ECONOMIQUES

Outre cette sacralisation de la dichotomie, espace féminin /espace masculin, l'Islam a renforcé le contrôle social de la famille et de la communauté en général, par l'autorité masculine. Fascinées par le prestige et le poids économique et politique du sultanat d'Oman qui, au XIX^e siècle, avait réussi à faire de Zanzibar, la métropole de l'Islam du Sud Ouest de l'Océan Indien et, entraînées par des élites religieuses qui cherchent dans les rites des confréries, un lieu de résistance à l'influence européenne, les populations urbaines tendent à imiter le modèle patrilinéaire des Arabes. Les segments des groupes de filiation emboîtés les uns dans les autres sont alors soumis au pouvoir incontesté et sans partage de l'homme. La famille nucléaire est dirigée par le père, le groupe domestique à plusieurs foyers par l'oncle maternel ou le mari de la doyenne, le lignage par les anciens. Ce système est encadré par un ensemble d'institutions sociales, culturelles et politiques dirigées toujours par des hommes : imams des mosquées, cheikhs des confréries religieuses, cadis et naïbs (suppléants des cadis), chefs des villages et des quartiers.

A la fin de la Première Guerre Mondiale, les membres de l'aristocratie qui s'étaient réfugiés à Zanzibar, à la suite des guerres de résistance à la colonisation, reviennent dans leurs pays, accompagnés de leurs épouses et leurs filles voilées comme les Arabes de Zanzibar.

La colonisation est venue à son tour, dépouiller la femme de ses droits économiques et lui fermer l'accès à toute activité génératrice de revenus. Le pouvoir colonial s'empare des terres en substituant le droit français au droit coutumier qui garantit l'existence sociale des lignages et leurs patrimoines. Elle prive de terres l'agriculture vivrière puis la dévalorise et fait quasiment disparaître l'artisanat local par une politique agressive de développement des cultures de rente et d'importation massive et à bas prix de denrées alimentaires et des marchandises industrielles de substitution aux productions locales. La femme a perdu son rôle dans l'activité économique et dépend de l'homme, du père, de l'oncle maternel, du frère ou du mari pour sa survie.

L'homme doit faire face à des responsabilités nouvelles : assurer seul la nourriture quotidienne de son épouse et de sa progéniture. Il va alors s'adapter à la situation politique et économique du pays. Dans les entreprises des colons et des créoles venus des îles Mascareignes, seuls les hommes sont ouvriers, manœuvres, contremaîtres, employés aux écritures, manutentionnaires, etc. Certains reçoivent une formation pour occuper des fonctions de responsabilité dans la gestion des ateliers de conditionnement et des magasins de distribution. Quelques femmes rurales sont enrôlées sur les plantations et dans les villas des Européens comme domestiques. Les

hommes sont pratiquement seuls en contact avec les nouvelles autorités ; ils apprennent les nouvelles règles du jeu social, s'insèrent progressivement dans le secteur formel, et exercent les professions ayant un statut reconnu et valorisant. Les femmes s'attachent aux travaux domestiques, aux activités productives du secteur informel et aux relations sociales circonscrites dans l'espace villageois pour permettre aux épouses de rester proches du foyer et des enfants.

La nouvelle division du travail introduite par le colonisateur et une nouvelle lecture du Coran prêché par la jeune élite religieuse et les *wamanga* (les émigrés revenus de Zanzibar), bouleversent les rapports traditionnels entre la sociabilité masculine et la sociabilité féminine. Une ségrégation sexuelle des rôles et des statuts sociaux est instaurée ; la femme est entièrement soumise à l'homme qui, tout en rejetant la civilisation occidentale, veut conserver les avantages acquis en matière de pouvoirs économique, social et familial en se référant à des règles appliquées dans la société foncièrement agnatique des Arabes du Hedjaz et de l'Oman.

LE *DEBE*, UN ORGANE DE PROTESTATION ET D'ACCUSATION

La danse et le chant sont donc pour la femme, le seul recours pour exprimer son désarroi et sa colère. Elle utilise le *debe*, un genre musical traditionnel qui met en valeur sa parole par la poésie chantée au clair de lune, son corps par la simplicité de la chorégraphie et du costume, et crée un mystère par l'anonymat des participantes pour attirer les hommes et les obliger à écouter. Le *debe* est " le phénomène social par excellence, puisque art du mouvement et de la parole, elle met en communication divers individus, établit des correspondances entre les arts, entre différents groupes sociaux " (B.N. Kotchy 1975).

Les jeunes femmes et jeunes filles de toutes les conditions sociales se trouvent réunies et forment un cercle entouré d'une masse compacte d'hommes et de femmes de tout âge. Aucun spectateur ne peut identifier une participante sauf par la voix. Aussi les femmes de bonnes familles se mêlent aux prostituées, les jeunes filles aux femmes mariées et osent dire " tout et n'importe quoi ", poétisant dans la tradition de la littérature arabe, les mœurs coupables et les amours déçus en maniant scandaleusement les obscénités. Le *debe* accorde une place importante à la sexualité. Il est un moyen de défoulement collectif.

Dans cette société musulmane stricte où les personnes de sexes opposés, même vivant sous le même toit, n'ont pas le droit de s'asseoir côte à côte, de manger ensemble, de se parler sur un ton familial ou de mentionner un sujet immodeste, les chants érotiques du *debe* apparaissent comme une contre culture. Les thèmes tournent autour des amours comblés ou sans espoir, des divers problèmes de la vie quotidienne des jeunes

femmes et jeunes filles. Ils dénoncent les abus criants et les injustices. Les maris viciés, les autorités coutumières et religieuses, les commerçants indiens et les colons français sont les cibles préférées. Les chanteuses anonymes nomment leurs victimes par des sobriquets sous lesquels le public présent n'a pas beaucoup de peine à les reconnaître.

Les plus habiles chantent d'abord des textes connus de tous. Elles empruntent un couplet à une vieille chanson, parfois en introduisant subtilement des modifications plus ou moins importantes pour exprimer leur propre pensée. Ensuite, elles improvisent ou chantent des distiques préparées longtemps à l'avance en attendant l'occasion d'être rendues publiques. Les spectatrices et les spectateurs acclament les phrases les plus belles, les plus truculentes ou les plus cinglantes par des cris et des éclats de rire.

A l'époque des résidents français, les femmes de mœurs légères bravaient l'autorité des chefs traditionnels en utilisant leurs relations avec les fonctionnaires coloniaux. Dans les couplets qui suivent, la chanteuse se moque de l'autorité locale et la qualifie de " commandant-danseur-de-debe " avant de lui lancer des défis.

Debe lifungwa Ruhusa Kapvu Komamda mrema debe Halala dongo Hende turune yamwiso Kari mlindi	Le debe est interdit, Il n'est plus autorisé. Le " commandant-danseur-de-debe " Est mis en terre ; Il est parti à sa dernière tournée Nous ne l'attendons plus.
Risa rilaha Wangora swayi Tsilaha mshe Baumeri Na Beriniko Ngamwendo nareme debe Yapvo nandzawo Namwambe hata na nwambe Mwende mwafungwa	Nous avons informé Les hommes au casque de liège ¹ ; J'ai informé messieurs Beaumer Et Bernico ² . Je vais danser le debe Là où il me plaît. Jaser tant que vous voulez, Vous risquez d'aller en prison.
Mgu nanipve Dji la upatu Na swautu nkali nkali Hama kiliro Nihezize ye Safina Ne dja yingwa Ne dja rengwa tsi pvehwa Homvuhurani	Que Dieu me donne Une voix de cuivre, Un son qui porte très loin Comme celui d'un clairon Afin de chanter pour la Safina ³ Avant de m'éteindre Et d'être expédiée Dans la terre fumante.

1 Littéralement " casque de corail " ; il est aussi appelé casque colonial.

2 Chefs de l'administration coloniale de l'île de Ngazidja.

3 Nom d'une association des femmes ; *safina* signifie vaisseau ou arche.

B. A. DAMIR, MUSIQUE ET GENRE AUX COMORES...

Mgu na nipve uso	Que Dieu me donne un visage
Wewu dja bwara	Blanc comme une pièce en argent ;
Yanipve mindu yohima	Qu'il me donne des pieds
Dja tomobili	Pour me tenir debout comme l'automobile ;
Yanipve maswa djameli	Qu'il me donne la prestance d'un bateau
Pvo ilawawo	Quand il quitte le mouillage.

Mwandzani wangu	Mon amant à moi
Hufanya nayi	Tu as mal agi.
Pvowatsu lala hunu	Tu aurais dû dormir ici
Hata pvotrasi	Jusqu'au lever du jour.
Owusinde wahuwona	Pour que la clique te voit
Pvo ulawawo	Quand tu sors d'ici.

Après les défis, elle fait l'éloge de la prostitution pour provoquer la colère et pousser à bout les autorités traditionnelles.

Mwanahangu	Ma chère enfant
Nihulelawo	Qui reçoit mon éducation,
Fwahamu tsikaye mwidzi	Méfie-toi, ne sois pas voleuse,
Tsike mgala	Ne sois pas escroc.
Tsokaya sepvendje	Contente-toi d'être putain
Unle mafa	Et suivre ma voie.
Susu ka fungwa	Une putain n'est ni emprisonnée
Karemwa hamba	Ni ligotée.

Les anciennes danseuses de *debe* sélectionnent les textes des chants qu'elles acceptent de faire enregistrer. Elles choisissent les paroles les moins crues. Elles changent sur le champs des mots et les remplacent par des expressions qui masquent le sens pour les personnes non averties. Quand la chanteuse parle du " jour où je suis privée d'acclamations ", cela signifie le jour où elle n'a pas eu une intense activité sexuelle. Quand elle dit " le jour où je décide de m'exprimer ", il faut entendre par là, le jour où elle a envie de faire l'amour.

Usiku na fuba kotsi	Le jour où je suis privée d'acclamations
Ne lala mitsi siwuha	Dans mon lit, je n'arrive pas à dormir.
Dzitso kademe na ruku	Le sommeil n'alourdit pas mes paupières.
Usiku na fuma nambe	Le jour où je décide de m'exprimer
Tsili shahula na kura	La nourriture n'apaise pas ma faim,
Tsino madji na zima nyora	La boisson n'étanche pas ma soif,
Komo mwambiwa hadjuwa	Tant que le destinataire ne reçoit le message
Izo nahamba zirendeha	Et que mon désir soit satisfait.

Les membres de la bonne société qui sont là et qui savent que leurs filles, leurs jeunes sœurs et nièces sont dans la foule et même parmi les danseuses, éprouvent un sentiment de révolte. Néanmoins, dans la haute

classe sociale, les femmes veulent aussi exprimer leurs préoccupations et elles ne ratent pas cette occasion. La principale pomme de discorde chez elles est le mariage précoce. Les adolescentes sont couramment mariées à un homme du troisième âge.

Deux phénomènes sociaux expliquent cette situation. Le premier est le changement dans les habitudes alimentaires, les modes vestimentaires, et d'habitation ; il a considérablement élevé le coût des prestations coutumières offertes à l'occasion des manifestations qui marquent les étapes du cycle de vie. Le deuxième est l'exclusion de la femme des circuits économiques. Elle s'est traduite par un accroissement des charges de l'homme. Il a acquis des pouvoirs et des droits, mais les devoirs envers ses deux familles, celle de sa mère et celle de sa femme, se sont considérablement étendus.

Les hommes partent à l'étranger pour chercher fortune et, avant de songer à leur propre mariage coutumier, ils font d'abord face à leurs obligations envers leur famille maternelle. Ils doivent aider leurs oncles maternels, leur mère et leurs sœurs à offrir les prestations exigées par la coutume et qui confortent leur statut social. Ils aident leur beau-frère sinon ils prennent totalement en charge, la construction de la maison et les frais de mariage de leurs nièces. Ils participent aux frais d'éducation et de formation des enfants de leurs sœurs. Quand enfin, ils sont en mesure d'accomplir leur mariage pour accéder au statut "d'homme accompli", c'est-à-dire socialement majeur, leur âge est fort avancé. Or, pour les personnes impliquées dans le choix du conjoint d'une fille promise au "grand mariage", l'objectif visé est la reproduction biologique et culturelle du lignage. Un "grand mariage" doit être assorti sur le plan social pour que les patrimoines symboliques de deux familles alliées soient transmis dans les meilleures conditions à la génération suivante. L'âge et l'opinion de la future épouse ne sont pas pris en considération, compte tenu de l'importance sociale des problèmes à résoudre.

Ces jeunes femmes mariées et à marier se retrouvent dans le cercle des danseuses de *debe* et crient leur haine à l'égard d'*Idari-sha-nvi*. Cette expression signifie *tête de coton*, à cause des cheveux blancs du vieux mari mais aussi de ses manières et de son comportement qui ne sont pas en phase avec la mode des jeunes hommes qui attirent les regards des fiancés pour les uns et des épouses pour les autres.

Tsihundru pamba	J'ai trouvé du coton
Pvo dziwa djuu	A la surface du lait ;
Tsi renga na fanye uzi	Je l'ai pris pour le filer
Hawu ni fanye pondzi la taya	Où fabriquer une mèche pour la lampe
Ntso hundra yila ndevu	Je m'aperçois que c'est une barbe
Ya Idani-sha-nvi	Celle d'Idari-sha-nvi ;
Idari-sha-nvi kushindiha	Oh Idari-sha-nvi accepte ta défaite
Bahushindwa	Car tu es vaincu
Mdru mbaba	Un vieux papa

Wa sandahe	Fort démodé,
Wankandu mbili zahami	Qui a deux boubous de toile écru
Zidudusawo	Répugnants,
Kofia mbili za matso	Deux bonnets ajourés
Zirapvisawo	Repoussants ;
Tsi mlimi tsi mtsasi	Ni cultivateur, ni homme d'affaires
Tsi mtrengweni	Ni mondain.
Woyi rihundru	Il est arrivé chez nous
Sha kari djandza	Mais, nous n'avons pas eu le choix.

Les jeunes femmes déçues ne se contentent pas de pleurer sur leur sort. Elles se vengent en faisant étalage de leurs infidélités réelles ou imaginaires. Les proches de leurs maris qui arrivent à les reconnaître par la voix sont profondément vexés. Elles sont attendues à leur retour chez elles par des parents en courroux. Elles se réfugient dans la solidarité de groupe d'âge et au prochain *debe* elles se promettent de récidiver ou de faire pire.

Koko bo koko	Grand mère oh grand mère
Nyila upvamba	Aux cheveux de coton.
Koko kurantsi fitina	Oh grand-mère laisse tes intrigues
Na ndrongo mbi	Et tes manœuvres perfides ;
Wa rantsi wanazidjana	Laisse en paix les jeunes
Waki charile	Mener leur vie à la Charles ⁴
Ba mdrukoko	Car une grand-mère digne
Kara urandzi	Ne tend pas des pièges.

Dans les chants suivants, la femme s'imagine divorcée ou veuve. Elle n'attend pas la fin de la période de viduité pour entreprendre les démarches en vue d'épouser son amant. Quand elle se heurte à l'opposition du cadi, elle l'accuse de cupidité.

Tsira urandzi	J'ai tendu un piège
Djuwo wahara	En suivant ton exemple.
Tsika harumwa ida	J'ai été en période de viduité ⁵
Tsira urandzi	J'ai tendu un piège.
Karatasi zirowoha	Des messages sont expédiés
Zitsahe Tosha	A la recherche de Tosha ⁶ ;
Tsikaza dema	J'ai posé une nasse
Tsi djuha naye	Et remonté avec lui.

Tsi mwendo mwiyi	Ce n'est pas une course inutile ;
Tsi mwendo mwiyi	Ce n'est pas une course inutile ;
Omwendo na wenda djana	La course que j'ai faite hier
Tsi mwendo mwiyi	N'est pas une course inutile ;

4 Vivre comme Charles à l'Européenne.

5 Période imposée à une femme veuve ou divorcée avant un autre mariage.

6 Prénom courant qui signifie " celui qui apporte l'amour, la richesse et le bonheur ".

Tsi hundru mnayidjana	J'ai rencontré un jeune
Wa beya langu	De ma génération.
Tsandza mdru yanimbize	J'ai voulu conclure le mariage,
Ndja mhundra	Je n'ai pas trouvé une autorité.
Tsi kaza riali sita	J'ai posé six réaux ⁷
Pvomezadjwu	Sur la table,
Kadhwi hamba kaza ndraru	Le cadî a dit : ajoutez-en trois
Rifanye shenda	Pour faire neuf.

A l'occasion du *debe*, les jeunes fiancées ne se privent pas de lancer des avertissements et même de préférer des menaces en s'adressant aux familles et au futur mari. Les parents espèrent toujours que leurs filles seront éblouies par le faste des cérémonies et la richesse des cadeaux et qu'un mari expérimenté parviendra à séduire sa jeune épouse ou à la soumettre. Ils sont convaincus que dans le pire des cas, l'époux n'aura qu'à patienter puisque la femme, en prenant de l'âge reviendra à la raison.

Dans le couplet suivant, l'auteur a le sens de son rang car lorsqu'elle parle des chats, des éperviers et des rats, il s'agit des personnes à qui elle attribue peu de valeur mais à qui, de guerre lasse, elle finira par offrir sa jeunesse plutôt qu'à Idari-sha- nvi.

Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu,
Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu ;
Owundrwamararu wahangu	S'il s'agit de ma jeunesse,
Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu.
Ye kayipasa nuze	A défaut d'un autre marché
Na idari-sha-nvi	Que celui d'Idari-sha-nvi,
Ngamdjopva mapvaha	Je l'offrirai aux chats,
Nipve ye mawundi	Je l'offrirai aux éperviers rapaces,
Nikomeye ye mapvuhu	Je caresserai les rats,
Yomadjomani	Qui courent les égouts,
No ntsuze nakafude	Pour ne pas me livrer au malheureux
Idari-sha-nvi	Idani-sha-nvi.

Avant la deuxième moitié du XX^e siècle, toutes les filles non mariées portent obligatoirement un pagne de toile écrue. L'auteur du couplet suivant affirme qu'elle n'est pas prête à abandonner sa toile écrue, c'est-à-dire le célibat tant qu'elle n'aura pas rencontré l'homme qui répond à ses vœux.

Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas.
Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas.
Ye mnahami wahangu	Mon morceau de toile écrue,
Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas.
Ne mfuwa tsimwaniha	Quand je le lave et l'étend

⁷ 1 réal comorien vaut 5fc.

Ho mtsangani	Sur les sables,
Tsimpasi tsimvaya	Quand je le repasse et me drape
Tsi usu pwapvi	Dans ses plis harmonieux,
Uniwono kanyamiza	Qui me rencontre ne courbe pas le front,
Ngu djuso ndazi	Il cligne de l'œil.
Mitsi mlevi wa ulatsa	Je ne suis pas la soûlarde
Ye haki yahangu	Qui peut perdre de ses droits.

Le *debe* exclut l'utilisation d'instruments de musique, la présence d'une lumière artificielle et toute décoration de l'aire de danse. Tout reste naturel. Le *debe* a lieu les nuits de clair de lune, sur une placette de quartier ou au bord de la plage. Toutes les danseuses sont uniformément vêtues de deux draps blancs immaculés qui les dissimulent entièrement de la tête jusqu'aux pieds, tout en étant attachés à la taille par un cordon de manière à faire apparaître les formes du corps et à laisser aux bras toute leur liberté de mouvement.

Une meneuse de jeu lance un refrain connu, brusquement la foule se tait, écoute, puis elle reprend en chœur le refrain et, simultanément, un mur humain s'ébranle et découpe sur le sol un grand cercle vide éclairé par les rayons de la lune. Les pas, très courts, résonnent et marquent la cadence en parfaite harmonie avec le mouvement des bras qui balancent le long des corps qui gracieusement ondulent au rythme des phases des solistes, chantées par couplets de deux, trois ou quatre distiques, en alternance avec le chœur qui répète inlassablement le refrain.

“ On a dit parfois que le rythme africain est fondé sur le mouvement respiratoire qui a besoin d'être assumé par le rythme pour s'humaniser. Le rythme dont nous parlons n'est pas un produit de l'instinct. Il assume au contraire l'instinct et le sublime. Dans la musique, c'est la durée que le rythme humanise en lui insufflant par la magie des sons une partie de notre âme ” (P. Englebert Mveng 1964).

Le *debe* ignore la musique amplifiée mais le chant du chœur formé par les danseuses et une bonne partie des spectatrices porte très loin. La foule, curieuse vient surtout pour écouter les paroles des solistes. Au fur et à mesure que la nuit avance, nombreuses sont les femmes qui éprouvent spontanément le besoin de dire ce qu'elles ont sur le cœur ou qui ont simplement envie de danser ; elles s'insèrent alors dans le rang et la foule recule pour permettre au cercle de s'élargir. Généralement le spectacle s'arrête quand les rayons de la lune cessent d'éclairer la place.

LE DECLIN : LES FEMMES S'AMUSENT ENTRE ELLES ET NE CHERCHENT PLUS A PROTESTER

A la fin des années 1950, seules les jeunes filles qui, dans certains villages du littoral, conservent le pagne blanc (hami) dansent le *debe*. Les jeunes femmes préfèrent le *lelemaman*. C'est la version des dames de Zanzibar d'une danse comorienne appelée *mbiu*. Elle demande un décor qui n'a rien à voir avec le dépouillement de l'aire de danse du *debe*. Les participantes font étalage de leurs bijoux et de leurs beaux et riches vêtements. Pour cette génération de femmes, le *debe* paraît fruste. Elles prennent goût aux belles robes, aux bijoux, aux instruments de musique et à la forte lumière des lampes à pétrole. En 1960, l'électricité publique est encore inconnue aux Comores.

A partir de 1946, les conditions de vie s'améliorant, les besoins de communiquer par le biais du *debe* ne sont plus aussi pressants qu'auparavant. L'archipel des Comores n'est plus une circonscription isolée et oubliée de Madagascar. Il est érigé en territoire français d'outre-mer, jouissant de son autonomie administrative et financière. Une élite politique émerge et participe à la gestion des affaires publiques. Les parlementaires ont réussi à faire rétrocéder aux communautés villageoises une partie des terres accaparées au siècle précédent par les colons. Ils ont obtenu de la France des crédits du Fonds d'Investissement et de Développement Economique et Sociale (FIDES) pour créer quelques infrastructures publiques. Les chantiers ouverts de 1952 à 1956 distribuent une masse de salaires qui stimule durant cette période l'activité économique.

Les relations commerciales et culturelles avec Zanzibar reprennent. Ce sont les femmes de la communauté comorienne de cette cité qui créent la mode aux Comores dans les domaines du vêtement, de l'habitat et de la musique. Trois associations féminines rivales qui dansent le *lelemama* dans la ville de Zanzibar exercent une grande influence sur les femmes des zones urbaines de l'île de Ngazidja. Les commerçants qui voyagent chaque année entre le sultanat et Moroni, apportent aux différentes associations féminines, les nouvelles créations musicales et les tissus qui ont servi à confectionner les robes des artistes du Nur el Uyun, du Royal Navy et du Royal Air Force, toutes issues de la communauté comorienne de Zanzibar. Dans la plupart des villes de Ngazidja, le souvenir d'une association de femmes appelée La Marine existe toujours et caractérise cette époque.

Le *lelemama* a lieu dans une maison. On sort tout le mobilier de la salle de séjour et on installe de chaque côté, un ou plusieurs bancs en bois. Les danseuses debout sur les bancs forment deux rangées qui se font face. Entre les deux, assis sur des chaises, le groupe de musiciens composé de

deux tambours et d'une paire de cymbales. Le *lelemama* des grandes occasions a lieu dans la cour derrière une portière close. A l'exception des musiciens, aucune présence masculine n'est tolérée. Toutes les participantes d'une même association portent des robes confectionnées par les meilleurs couturiers de la ville, mais dans un même tissu spécialement commandé par les dirigeantes du mouvement. Les femmes doivent porter le maximum de bijoux en or. Elles en empruntent aux parents, aux amies et à toutes les connaissances.

Le changement des habitudes de consommation et notamment des modes vestimentaires a conduit à l'abandon du *debe* par les jeunes filles à leur tour. Jusqu'à la création de l'école officielle, les enfants, garçons et filles, possèdent chacun un ou plusieurs pagnes qu'ils portent le jour et se couvrent la nuit pour dormir. Le pagne des filles, obligatoirement en toile écrue, est tenu dans une propreté irréprochable et l'envie de danser le *debe* y était pour quelque chose. Elles l'enroulent sous les aisselles, couvrent la poitrine et le laissent tomber sur les jambes en formant des plis. Le pagne des garçons, qui peut être de différents tissus, est enroulé au-dessus de la taille. Ceux qui entrent à l'école officielle l'abandonnent pour porter une culotte et une chemise. A leur tour, les maîtres coraniques demandent à leurs élèves de porter le boubou. Le pagne fut totalement abandonné par les garçons. Les filles, très peu nombreuses à être inscrites à l'école, abandonnent peu à peu le *hami* et donc le *debe*, pour la robe et la jupe et pour d'autres danses notamment le *nyamandzïa* et le *wadaba* que l'on peut pratiquer avec des vêtements occidentaux.

L'idée de musique et de danse implique désormais un décor riche et sophistiqué, le *debe* qui symbolise le dénuement en paraît démodé. L'organisation des femmes en associations accorde une grande importance aux relations de parenté, au regroupement des personnes de même génération et de même statut social. Les idées et les sentiments de désespoir et de colère d'individus même représentatifs de l'ensemble du genre féminin dans la société n'y trouvent pas leur place. L'association exprime les désirs et les aspirations d'un groupe d'intérêts, d'une communauté restreinte et dominante. Les changements économiques et politiques de la première décennie de l'après-guerre ont créé un contexte social et culturel nouveau qui a été fatal au *debe*.

BIBLIOGRAPHIE

- Allaoui Bchami Masséande, " Aspects de la culture matérielles des Comores " in *Ya Mkobe*, CNDRS, 1991.
 Blanchy S., Moïnaecha Saïd Islam, *Statut et situation de la femme aux Comores*, Rapport de recherche (inédit), 1989.

B. A. DAMIR, MUSIQUE ET GENRE AUX COMORES...

- Brailou Constances, " Réflexion sur la création musicale collective " in *Diogène*, n°25, Janvier -Mars, 1996.
- Damir Ben Ali, " Aperçu des rôles et fonctions de la musique dans la société comorienne " in *Travaux et documents n° 8*, p. 137-163, Université de la Réunion, 1996.
- Damir Ben Ali, *Etude sociologique de la famille comorienne*, Rapport de recherche (inédit), 1997.
- Englebert Mveng P., " L'art africain II. Le rythme " in *Présence africaine*, New Série, 52, p. 104-127, 1964.
- Kotchy B. N., " Fonction sociale de la musique traditionnelle " in *Présence africaine*, New Série, 93, p. 80-91, 1975.