

## À Zanzibar, le *taarab* des gens « sans nom »

Janet Topp Fargion \*

Le *taarab*, ce style de musique contemporaine d'Égypte, a été introduit à Zanzibar vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le sultan Barghash. À cette époque, l'Empire britannique avait bien assis son pouvoir sur l'administration des îles et, de ce fait, affaiblissait l'autorité du sultanat. Si, en théorie, les sultans régnaient, en pratique, ils n'avaient guère de pouvoir. En revanche, à partir du sultan Barghash (qui régna de 1870 à 1888), les souverains s'intéressèrent de plus en plus aux activités culturelles. C'est dans ce contexte que le *taarab* fit sa première apparition à Zanzibar.

Le mot *taarab* provient du nom abstrait arabe *tarab* (de la racine *trb*) signifiant « joie, plaisir, délice, ravissement, loisirs, musique » [Wehr, 1974]. De plus, dans sa discussion sur la musique et la transe parmi les Arabes, Rouget va même jusqu'à définir le *tarab* comme « la transe profane » [1985 : 281]. Il explique que, chez les Arabes, la transe (*wajd*) peut être déclenchée par la musique aussi bien dans des contextes religieux que profanes.

Le *samà*, le *dhikr* et le *hadra* sont des formes de transes religieuses, tandis que le *taarab* fait référence à la transe apparaissant dans des contextes profanes. Le *tarab* peut, dit Rouget, « conduire aux pires extrêmes de la folie allant même jusqu'à la mort ou au contraire être réduit à une émotion musicale pure et simple dont aucun ou presque aucun signe n'est extérieurement perceptible » [*ibid.* : 282]. Le mot *tarab* à son tour est un dérivé du verbe *tariba* qui veut dire « être ému par la joie ou la peine ; être en extase, être très content ; être transporté par la joie » [Wehr, 1974 : 555]. *Tariba* signifie aussi « être ravi, remplir de ravissement, enchanter, plaire, gratifier » et donc « chanter, faire de la musique » [*ibid.*]. Le terme *tarab* ne caractérise donc pas un style particulier de musique mais plutôt un état ou une émotion produits à travers la musique. *Mutrib* et *mutriba*, les participes actifs de *tarab*, signifiant littéralement « lui » et « elle qui transporte les gens » [Rouget, 1985 : 282], sont les mots pour qualifier respectivement les chanteurs masculins et féminins. Ces termes sont appliqués à l'origine aux chanteurs plutôt qu'aux instrumentistes. Il en résulte un autre aspect de cet état émotionnel contenu dans la définition du *taarab*, qui est apporté en premier lieu à travers « l'action combinée de la beauté de la voix et du pouvoir émotionnel des paroles » [*ibid.* : 283]. Les instruments de musique ont très peu d'importance quand on évoque le *taarab*. À la question de savoir si une représentation en solo de *qànùn* pouvait engendrer le

\* British Library, National Sound Archive, Londres.

*taarab*, M. Haleem, professeur à la « School of Oriental and African Studies » (université de Londres), répondit que c'était possible, mais en ajoutant que « les instrumentistes ne sont pas appelés *mutrib* », confirmant une fois de plus mon propre sentiment que le « *taarab* vient certes des instruments mais surtout de ce que l'homme dit et de la façon dont il le dit » [comm. pers., 19 mai 1988]. En dernier lieu, *mutrib* et *mutriba* font référence à ceux qui font la musique « populaire » et non pas à ceux qui pratiquent la musique « enseignée » [Rouget, 1985 : 282].

La célèbre chanteuse égyptienne, Um Kulthùm, par exemple, était une *mutriba* ; elle vendit des millions de disques et il était fréquent que son audience soit transportée par le *taarab*<sup>1</sup>.

Il ressort immédiatement de cette discussion que le *taarab* se réfère à une musique de « divertissement » [Wehr], « profane » et « populaire » [Rouget]. Il faut également souligner que le *taarab* est inextricablement lié à l'impact de la poésie. Le concept de *taarab* fut apporté de l'Égypte à Zanzibar sans aucune modification à la fin du siècle dernier et cet événement est bien décrit par Khatib. La musique étant destinée à l'écoute, la participation du public était minime, à l'inverse de la majorité des musiques du reste de l'Afrique et surtout contrairement à d'autres musiques de l'île de Zanzibar, connues sous le nom de Ngoma. Ainsi une distinction nette était faite entre le *taarab*<sup>2</sup> et d'autres types de musiques locales de divertissement. Le *taarab* à Zanzibar fait référence à un style spécifique de musique : un style construit sur la musique de divertissement égyptienne. Toutefois, en raison du style imposé par la société zanzibarite, le *taarab* fut presque joué uniquement par des hommes pour des hommes de la classe dirigeante et de la haute société qui étaient, à cette époque, arabes. Les femmes avaient leur propre version du *taarab* et une variété adaptée connue sous le nom de « Kidumbak » fut créée pour la couche pauvre de la société zanzibarite en grande partie africaine (les termes « *courant principal du taarab* », « *taarab des femmes* » et *Kidumbak* sont utilisés dans ce texte pour faire la distinction entre les différentes variétés<sup>3</sup>).

## Le courant principal

Lorsque le *taarab* fut introduit, au siècle dernier, dans les palais de Zanzibar, le *takht* était le type de musique très écoutée à cette époque en Égypte. Il existait des groupes masculins et féminins de *takht*. La version masculine comprenait un vocaliste soliste (souvent avec un chœur) accompagné par un petit ensemble

1. Le mot « appris » – « *learned* » – est traduit du mot « savante » dans le texte original en français. En guise de description, Rouget écrivit : « Chanteurs et instrumentistes de maqâm ne sont pas appelés *mutrib* » (387n).

2. S'il existe une discussion sur les graphies entre *taarab* et *tarabu*, ce dernier étant aussi employé à Zanzibar, mais surtout sur le continent et en particulier au Kenya – lieu à l'origine de la véritable « swahilisation » du terme –, le mot *taarab* est officiellement reconnu et écrit.

3. J'utilise ici le mot de « variété » pour éviter l'utilisation du mot « style », qui risque d'être mal perçu. *Kidumbak* et variété principale de *taarab*, bien que distincts par l'instrumentation et le public dansant au *Kidumbak*, sont souvent confondus en une même appréciation. «... Ukisema asili ya *Kidumbak* shuruti ikuwe ni kitu mbali *Kidumbak*, lakini kwa kuwa *Kidumbak* si kitu mbali. Basi asili ya *Kidumbak* ni *taarab*. » « Quand vous parlez des origines du *Kidumbak*, cela implique que c'est quelque chose de différent (du *taarab*) mais ce n'est pas le cas : l'origine du *Kidumbak* est *taarab*. » [Bakari Abeif, comm. pers., 19 mai 1990 ; ma traduction.]

instrumental réunissant le *qànùn* (une cithare trapézoïdale), le *ùd* (un luth court), le *nây* (une flûte traversière), le *rigg* (un tambour à cadre rond avec des grelots) et un violon (à l'origine un *kamanjah*, un violon à pointes fait à partir de la noix de coco). La version féminine comptait aussi une vocaliste soliste accompagnée par un *ùd* et des instruments à percussion comprenant le *darabukka* (un petit tambour en terre cuite, en forme de cruche). La musique principale jouée par les groupes féminins *takht* était le *taqtùqah* qui comprenait des strophes simples de chansons « comparables » à la musique populaire occidentale [Racy, 1977 : 53]. Dans les années vingt, la popularité du *taqtùqah* s'accrut, peut-être parce que les textes, devenant plus superficiels, étaient plus demandés dans la société. Ces références essentiellement féminines furent supprimées, et beaucoup de chanteurs masculins en vogue commencèrent à les inclure dans leur répertoire. Au-delà de ces représentations dans les milieux riches, le *taqtùqah* se déplaça dans les théâtres et, d'une façon plus significative, se révéla véhicule de vulgarisation, à partir du disque [*ibid.* : 54].

La musique du *takht* se répandit à Zanzibar : elle était jouée au palais du sultan, mais aussi dans les fêtes et les mariages des familles riches. Les modifications de cette forme égyptienne furent appréciées à Zanzibar, à tel point que les chansons arabes des années vingt inspirées du *taqtùqah* et de l'ensemble musical du *takht* furent employées pour constituer la base du courant principal du *taarab*. Quand le *takht* égyptien fut remplacé par le plus grand orchestre *firqah*, jouant la musique rendue populaire par la prolifique industrie cinématographique du Caire vers 1940 [El-Shawan, 1984 : 272-276], les orchestres zanzibarites de *taarab* accompagnèrent cette évolution. Maintenant, ils comptent jusqu'à dix violons, violoncelles, double basses, accordéons, orgues et bongos, en plus des instruments conventionnels du *takht*.

Les dépenses nécessaires pour agrandir les orchestres dans les années quarante, cinquante et soixante rendirent impossible aux petits groupes non subventionnés de maintenir leur place sur l'ensemble de la scène du *taarab*. De plus, elles empêchèrent les personnes moins aisées d'être en mesure d'utiliser ces grands groupes pour leurs cérémonies. Ceci ne fit qu'accentuer le fossé entre ceux qui pouvaient financièrement s'offrir le *taarab* et les autres. Néanmoins, l'influence des musiciens zanzibarites tels que Siti Binti Saad, qui introduisit le kiswahili dans le *taarab*, rétrécit le fossé en composant des chansons plus accessibles hors du palais du sultan. Les gens utilisèrent leur imagination afin de pouvoir intégrer le *taarab* dans la culture swahili.

La tradition de chercher en Égypte un modèle pour le *taarab* persista (et continue encore aujourd'hui à l'intérieur du courant principal). Le groupe *Akh-wani Safaa*, signifiant « frères de la pureté », a été le meilleur représentant de ce courant majeur depuis sa formation en 1905. Ce groupe est de loin le mieux équipé (particulièrement depuis 1985 quand un riche Arabe omanais s'arrangea avec le sultanat d'Oman pour donner au groupe les instruments dont il avait besoin). Il est également le plus connu : gloire dont certains affirment qu'elle est peut-être davantage due à sa longévité qu'à la popularité de sa musique. C'était une formation exclusivement arabe, mais elle se veut aujourd'hui « cosmopolite » [Seif Salim, comm. pers., 5 juillet 1989]. Toutefois, pour s'y affilier, un parrainage

de deux membres du groupe est nécessaire. Ceci contribue à préserver son exclusivité. Cet orchestre a toujours joué une musique plus proche du modèle égyptien qu'aucun autre groupe à Zanzibar, en se cantonnant aux chansons sentimentales accompagnées sur rythme de rumba à tempo bas.

Dans les années précédant la révolution, l'importance du *taarab* dans la mobilisation politique de la population était reconnue. Une fois l'indépendance acquise, et les Arabes évincés, le nouveau gouvernement l'utilisa à son profit. Tous les groupes furent rassemblés dans le département culturel du parti afro-shirazi, qui deviendra le parti révolutionnaire « Chama cha Mapinduzi ». Ces groupes devaient donc prendre le nom de la branche régionale du parti. Ainsi *Akhwani Safaa*, par exemple, devint la section ASP de Malindi (plus tard la section CCM), Malindi étant le quartier de la ville de pierre où le groupe avait son siège. De plus, et presque pendant six ans après la révolution, les chansons n'étaient diffusées à la radio qu'à la condition de véhiculer un message politique clair et direct. Pour toutes les manifestations, les meilleurs musiciens de chaque région constituaient un groupe national qui devint, en 1965, un groupe installé d'une manière plus ou moins permanente, connu comme le *Club Musical Culture* (CMC). Ce groupe a été le seul rival sérieux de *Akhwani Safaa* et, à partir de 1986, par ses contacts avec la classe la plus pauvre de la population, majoritairement africaine, le CMC devint si populaire que *Akhwani Safaa* perdit au moins la moitié de son public.

Ces deux groupes forment ce qu'on appelle « le courant principal du *taarab* ». Au début, ils jouaient exclusivement pour les mariages de leurs propres membres mais, depuis ces dix dernières années ou presque, ils ont commencé à proposer également leurs services aux non-membres. Seuls les riches Zanzibarites pouvaient accéder à ce privilège : au-delà des honoraires du groupe, il fallait aussi payer le transport aller-retour (lieu de représentation-maison) des musiciens et des instruments ainsi que le repas pour l'ensemble du groupe (quelquefois 35 à 40 personnes). De plus, la salle, les chaises et l'électricité devaient être louées et une scène érigée pour le groupe. Au cours des cinq ou six dernières années, le prix de revient de ces orchestres a augmenté avec le coût de la vie. De ce fait, ils ont organisé des concerts publics au cours desquels des billets étaient vendus. Les représentations du courant principal du *taarab* ont aujourd'hui lieu principalement lors de manifestations de ce genre.

Pour le public, assister à un concert de *taarab* représente une sortie onéreuse. Les billets coûtent entre 200 et 500 shillings tanzaniens (8 à 15 FF) ; aucune femme n'osera aller à un concert avec une vieille robe, et le coût d'une robe neuve s'élève au minimum à 3 000 shillings (plus de 100 FF) – c'est-à-dire au moins deux fois le salaire moyen. Quelques-uns bien sûr peuvent se le permettre. La majorité d'entre eux réside dans la ville de pierre qui était essentiellement arabe et indienne avant la révolution. D'ailleurs, beaucoup d'entre eux sont en contact étroit avec Oman, généralement grâce à des liens familiaux.

Cette description se rapportant simultanément à *Akhwani Safaa* et CMC appelle toutefois une remarque. Même si le CMC est difficilement accessible au grand public, il offre des services moins coûteux. Il a déjà été souligné que *Akhwani Safaa* était un groupe composé uniquement d'Arabes à l'origine, auquel l'affiliation était toujours restrictive. Le CMC, au contraire, est composé de

musiciens d'origine africaine. Beaucoup d'entre eux sont nés à la campagne et habitent maintenant dans le quartier de Zanzibar appelé Ng'ambo. C'est une zone d'habitation qui s'étend de plus en plus, où les Africains défavorisés, dont beaucoup furent amenés du continent comme travailleurs immigrés, vinrent s'installer pour trouver du travail. Leurs contacts viennent en premier lieu de ces régions où ils passent une grande partie de leur temps à jouer pour leur famille et leurs amis qui habitent également cette partie de la ville. Ils perçoivent des honoraires moins élevés qu'*Akhwani Safaa* et un plus grand nombre d'habitants de Ng'ambo s'identifie au CMC et préféreront les contacter pour jouer lors des mariages [Nasra Mohammed, comm. pers., 3 avril 1990]. Ainsi *Akhwani Safaa* est beaucoup plus sollicité pour jouer lors de mariages de familles aisées de la ville, tandis que les CMC sont plus souvent invités dans les quartiers périphériques.

Alors que le *taarab* ne semble accessible qu'à une minorité aisée, comment justifier les propos d'individus comme Fatma Abdullah (ancien directeur de la culture au ministère de l'Information de Zanzibar, actuellement au département de l'Information au consulat de Tanzanie à Londres), qui déclare : « C'est une musique par le peuple, pour le peuple et c'est une musique du peuple. » [Discours prononcé au Village de musique africaine, Holland Park, Londres, 18 juillet 1985.] Cette démocratisation résulte peut-être de l'importance croissante d'une version adaptée du *taarab* – le *Kidumbak* – qui est devenue une variété plus accessible et plus populaire du courant principal.

### Les gens « sans nom »...

Jusqu'en 1950, le *taarab* à Zanzibar fut plus ou moins identifié à Siti Binti Saad et *Akhwani Safaa*. Il était présenté principalement dans les palais du sultan. À la même époque, le kiswahili commençait à s'imposer comme langue véhiculaire. Dans les campagnes et dans les quartiers périphériques de la ville, les jeunes produisirent leur propre version des chansons populaires de *taarab* comme distraction. Ils étaient accompagnés de deux *Kidumbak* [Moh'd Mussa, comm. pers., 28 septembre 1989]. Le mot *dumbak* est un dérivé du *darabukka* arabe déjà mentionné comme un des instruments utilisés à l'origine dans les groupes *taarab*. Aucune des formes classiques du *taarab* n'était maintenue lors de ces représentations impromptues : le public ajoutait spontanément des couplets aux chansons et dansait énergiquement au lieu de s'asseoir comme de simples spectateurs<sup>4</sup>.

Khatib montre qu'à partir de 1954, le *taarab* commença à prospérer, peut-être à la suite du succès de la station de radio lancée en 1951. Plusieurs groupes furent formés, représentant très souvent un quartier spécifique de la ville, au point de se généraliser en 1960. Néanmoins, tous fonctionnaient en tant que clubs et acceptaient de jouer seulement pour leurs membres. Si un non-membre désirait une

4. Ceci explique pourquoi le préfixe « ki » devint lié au mot. « "Ki" situ zote ni dharau... Ni bezo... "Ki", "ki", "ki" – unakibeza kitu. Sasa *Kidumbak* kimeitwa hivyo kwa kuzewa na kudharaulika... » « "Ki" est toujours méprisé – c'est un mot méprisant... "Ki", "ki", "ki" – vous dédaignez quelque chose. *Kidumbak* a reçu cette appellation comme un signe dédaigneux et méprisant... » [Bakari Abeid, comm. pers., 19 mai 1990]. Toutefois, ceci est une question pertinente, étant donné que la majorité de gens qui sont actuellement impliqués dans le *Kidumbak* disent que « ki » est tout simplement un préfixe diminutif de *dumbak*. Ils ne veulent pas admettre qu'il y ait un jugement de valeur attaché à ce mot.

représentation de *taarab* à sa fête, il pouvait seulement prétendre que le *Kidumbak* était une autre possibilité et rassembler quatre ou cinq musiciens de l'un ou l'autre club de *taarab*. Ils apporteraient leurs instruments et joueraient indépendamment de leur appartenance à leur club. Les musiciens, du courant principal du *taarab* et du *Kidumbak*, étaient donc quasiment les mêmes. Comme ces musiciens n'étaient membres d'aucun club officiel, ils ne répétaient jamais ensemble et se rencontraient seulement sur le lieu de la représentation. Les chansons choisies devaient être celles qu'ils connaissaient le mieux, c'est-à-dire soit celles du répertoire des clubs dont ils étaient des membres agréés, soit celles diffusées à la radio. Il était donc généralement admis que : «... *Kidumbako ni taarabu...* ni mzunguko wa wapigaji hao hao – *Kidumbaki ni watu hawana jina ; taarabu ni vilabu vina jina. Kwa ufupi, basi.* » (Les *Kidumbak* sont des gens « sans nom » ; le *taarab* est un club avec des noms. En gros, c'est ça. ») [Bakari Abeid, comm. pers., 19 mai 1990 ; ma traduction.]

La plupart des clubs de *taarab* qui apparurent durant cette période et qui ne pouvaient pas financer un grand orchestre se contentaient de petits ensembles ou fabriquaient les instruments eux-mêmes. Le club social Michenzani, un des groupes les plus influents montés à cette époque, créa une double basse nommée *sanduku* (lit : « boîte ») en utilisant une caisse, un échelas et une seule longueur de boyau épais <sup>5</sup>. D'autres instruments introduits de la même façon se nomment : *cherewas* (maracas fait à partir de coquilles de noix de coco), *mkwasa* (bâtons qu'on tapait entre eux ou sur une table) et les deux tambours *vidumbak* (« vi » étant le pluriel du préfixe « ki »). Outre un ou deux violons, il y avait des instruments inclus dans le *Kidumbak* à la place des instruments conventionnels du *taarab* tels que le *kanuni* ou *udi* (traduction en swahili local des noms *qànùm* et *ùd*).

Après la révolution de 1964, ces petits groupes disparurent, laissant *Akhwani Safaa* et le CMC de création récente s'acheminer vers le courant principal. Le rôle joué par le *Kidumbak* se révéla essentiel et devint accessible à la majorité des gens.

L'ensemble de *Kidumbak*, qui comprenait les instruments de fortune des clubs de *taarab* occasionnels, s'institutionnalisa et le *Kidumbak* évolua vers une forme inextricablement liée à la variété principale de *taarab* bien que fonctionnant indépendamment de celui-ci (en vertu du fait que la plupart des chansons sont tirées d'un des groupes du courant principal <sup>6</sup> et que les musiciens sont interchangeables). *Kidumbak* remplit ainsi une autre mission de *taarab*. Les gens allaient au *Kidumbak* pour danser, chanter et, d'une manière générale, pour faire la fête alors que les représentations officielles du *taarab* étaient plus rigoureuses et plus formelles. Aujourd'hui, lors des mariages riches qui durent jusqu'à sept jours, on trouve souvent *Akhwani Safaa* ou CMC jouant la nuit dans la salle locale et un groupe de *Kidumbak* jouant en plein air la nuit suivante.

5. Michenzani est une région officielle du Ng'ambo mais, socialement, elle est perçue comme formant partie du centre de la ville de Zanzibar. C'est la région que Karume fit raser afin de construire des blocs d'appartements à Michenzani.

6. Évidemment, il est plus facile pour les musiciens de jouer des chansons qu'ils connaissent déjà, et étant donné que les musiciens de *Akhwani Safaa* n'ont pas de collaboration historique avec les groupes *Kidumbak*, un nombre très restreint de leur chansons trouva place dans le répertoire *Kidumbak*. La majorité de ces musiciens habitent dans le quartier de la ville de pierre alors que le *Kidumbak* se manifeste à Ng'ambo et dans les régions rurales.

Il est de mise qu'au *Kidumbak*, une chanson populaire de *taarab* soit jouée intégralement dès le début malgré l'élimination d'une partie importante de l'introduction et des interludes instrumentaux entre les couplets. Le rythme est le même que dans la chanson originale : il est adapté aux deux tambours *vidumbak* qui remplacent les bongos de l'orchestre de *taarab*. Toutefois, les rythmes de *taarab* sont assez lents (la rumba étant la plus populaire) et, une fois que les quatre couplets et les refrains ont été chantés, les musiciens de *Kidumbak* essaient d'augmenter le tempo et changent souvent de rythme pour rendre la chanson plus apte à la danse. Pour cette raison, d'autres styles de musiques ont été créés pour le rythme, en particulier *muziki wa densi* (musique de danse populaire du continent) et d'autres types de musiques locales, spécialement l'*umyago*, musique jouée à l'occasion des rites féminins de la puberté. L'enthousiasme des spectateurs et plus particulièrement celui des danseurs sont à l'origine du phénomène du *Kidumbak*. « Watazamaji huo sisi hatushughuliki nao lakini wale wachezaji sisi ndio wanaotutia mori wa kufansa kila kitu kizuri. » (« Nous ne tenons pas grand compte de ces spectateurs car ce sont les danseurs qui nous inspirent à rendre tout agréable. ») [Rashidi Makame, comm. pers., 4 octobre 1989 ; ma traduction.] Ces adaptations de style et du contexte justifient la survie puis l'épanouissement du *Kidumbak* à côté du courant principal de *taarab*.

### « Mpasho », rivalités et défis...

La majeure partie du public de *Kidumbak*, en tant qu'il est distinct du courant principal de *taarab*, est composée de femmes ; ce succès est dû à l'évolution vers une forme dansée. Comme dans toute communauté islamique, les hommes et les femmes ne peuvent se rencontrer en société <sup>7</sup>. Quand *Akhwani Safaa* et *Naad Shuub* furent respectivement formés en 1905 et 1908, les femmes ne pouvaient pas s'y affilier mais elles étaient mises à l'écart de toute manifestation. Elles formèrent donc leurs propres groupes appelés *Naad Akhwat Safaa* et *Sahib Shuub*. Quand la Seconde Guerre mondiale éclata, ces deux groupes disparurent, mais au cours de la guerre et peu de temps après, des groupes relevant d'associations féminines apparurent. Les plus importants et les plus durables de ces groupes étaient : *Royal Air Force*, *Royal Navy*, *Sahib el-Arri*, *Banati el-Kheria* (Sœurs de l'esprit charitable), *Banati el-Arabia* (Filles bénies, avant la révolution) et *Nuru el-Uyuni* (Clarté de la lune). Ces associations se transformèrent en groupes conventionnels de *taarab* ; leur impact a détourné le *Kidumbak* de son modèle majeur, le courant principal, puis, dans un second temps, a été le catalyseur du courant principal vers un processus d'africanisation.

Ces groupes de femmes avaient comme tâche première d'aider leurs membres en cas de besoin. Si, par exemple, l'une d'entre elles perdait un parent, le groupe organisait une collecte pour participer aux dépenses des obsèques. De la même façon, si une famille célébrait un mariage, le groupe contribuait non seulement

7. Bien que Zanzibar soit aujourd'hui à 96 % musulman, la raison fondamentale de la séparation semble être ancienne. Plusieurs personnes refusent toujours d'occuper des fonctions publiques, parce qu'elles considèrent qu'il est incorrect pour des hommes et des femmes de passer leur temps ensemble et de cette façon. Néanmoins, la majorité de la population ignore ces principes.

financièrement mais également en assurant le divertissement, par l'intermédiaire de chansons populaires de *taarab* accompagnées d'un *rika* et d'un *dumbak*. Peu de temps après, la popularité de Siti Binti Saad déclencha le besoin de mieux organiser les représentations de *taarab*. Les femmes ne pouvant elles-mêmes jouer des instruments, elles embauchèrent des musiciens pour jouer à leur place. Comme il était bien trop onéreux de louer les services d'un orchestre complet de *taarab*, seuls cinq ou six musiciens étaient engagés. Ceci comprenait un joueur *udi* (maintenant orgue et/ou piano accordéon), des batteurs de bongos et de *rika* et au moins un violon. Ces hommes étaient des membres honoraires du groupe mais ne pouvaient s'y affilier officiellement. L'influence du *taarab* s'exerça peu à peu sur les autres activités des groupes, qui devinrent par la suite des groupes conventionnels féminins de *taarab*.

Les groupes étaient formés en fonction de leur localisation géographique de telle façon que le *Royal Air Force* était situé à Funguni, *Royal Navy* à Shangani, *Nuru el-Uyuni* à Kikwajuni, *Sahib el-Arri* à Malindi et *Banati el-Kheria* à Mbuyuni. Le conflit entre les différentes localités était certainement l'une des raisons de la violente rivalité qui éclata dans les années cinquante surtout entre la *Royal Air Force* et la *Royal Navy*. Une forme de poésie de *taarab* connue à Zanzibar comme *mpasho* (pl. *mipasho*)<sup>8</sup> découla de cette rivalité. Le mot *mpasho* provient du verbe *kupasha* signifiant « rendre accessible » [Johnson, 1939]. Le poète de *mpasho* s'assure que la personne qui est le sujet du poème reçoive le message de façon claire et directe afin d'écartier toute mauvaise interprétation et également de bien atteindre la personne concernée. Alors que la plupart de la poésie du *taarab* utilise des proverbes, des devinettes et des sens cachés, les chansons de *mpasho* visent une personne ou un groupe de personnes spécifiques dans le but de les insulter et de les attaquer. Un langage dur et insultant est utilisé (*maneno makali*, *maneno matusi*) pour blesser et abaisser. Les poèmes ne sont pas subtils mais utilisent un langage sarcastique, corrosif et ironique (*vijembe*) pour être direct et agressif. Ils ont été décrits comme « *kabisa* "déplacé" » ou « *kabisa* "chaud" » par le directeur du CMC, Bw. Khamisi Shehe (*kabisa* : tout à fait, en swahili) [comm. pers., 17 mai 1989]. Les poètes sont attentifs à la vie privée de leur rivaux afin de récolter des informations pour mieux les critiquer. La personne offensée se sent obligée de répondre publiquement, permettant ainsi aux gens de prendre parti. De ce fait, les chansons de *mipasho* touchent toute la société, créant une rivalité et des conflits entre les groupes, les localités et même les familles. Les chansons de *mipasho* sont également exploitées par le public. Si, par exemple, deux femmes se disputent, elles peuvent appuyer leur argumentation personnelle par un extrait d'une chanson de *mpasho*. Une femme peut monter sur scène pour récompenser la chanteuse avec de l'argent (*kutunzo*) s'assurant que sa rivale la remarque et elle dit : « Voilà, ceci est pour vous ! » [Idi Farhan, comm. pers., 25 mai 1989.]

8. Comme le souligne Khatib, il existait quelques chansons insultantes à l'intention de Siti Binti Saad dans les années trente et quarante. Mais le mot *mpasho* est plus récent dans l'esprit de Zanzibarites d'aujourd'hui, en raison de la résurgence de la guerre entre la RAF et le *Nuru el-Uyuni* (*Royal Navy* rassembla ses forces « politiques » auprès de Nuru lorsque les groupes réapparurent vers 1978). En décrivant les origines du terme, les gens se réfèrent habituellement à la « guerre » initiale entre la RAF et la *Royal Navy* dans les années quarante.

De 1960 à 1978, les groupes de femmes restèrent peu actifs. Cette situation a ainsi occulté les arguments des *mpasho* qui constituaient la véritable attraction du *taarab* pour elles.

Presque immédiatement après la renaissance de ces groupes de femmes vers 1970, le *mpasho* s'épanouit à nouveau et opposa cette fois la *RAF* et le *Nuru el-Uyuni* qui avaient tous deux des membres comoriens. Un des échanges les plus durs est peut-être celui qui eut lieu quand Nuru écrivit un poème à l'intention du directeur (ici le pilote) de *RAF*<sup>9</sup> :

*Piloti wakumbuka  
Usiseme huelewi  
Kakayo kaolewa Chwaka  
Kwa ngoma na hoi hoi  
Mambo yalipochafuka  
Kenda uzia Dubai*

*Tu t'en souviens toujours, pilote  
Ne prétends pas avoir oublié  
Ton frère était marié à Chwaka  
Avec toutes les festivités  
Quand le scandale éclata  
Il s'était prostitué à Dubaï.*

Dans les échanges qui suivirent, *RAF* écrivit ce poème contre Nuru en alléguant leur soi-disant lesbianisme :

*Kumezuka papa kuu  
Si juke wala si dume  
Lina miguu mitatu  
Ni mikono yake minne  
Wafunuheni watoto  
Papa liswatafune*

*Il y a un requin menaçant  
Ni mâle ni femelle  
Il avait trois jambes  
Et quatre de ces mains  
Protègent vos enfants  
Pour qu'ils ne soient pas mordus par lui.*

La dispute prit une telle ampleur que le gouvernement zanzibarite dut intervenir et qu'un groupe de diplomates comoriens vint faire une enquête à Zanzibar. La solution retenue fut de supprimer ces groupes, mais finalement il fut décidé qu'ils pouvaient exister s'ils s'affiliaient officiellement à la direction de la Culture. Aussi, un syndicat de ces cinq groupes de femmes fut formé à cette époque (vers 1984) dans l'espoir qu'ils commenceraient à travailler ensemble au lieu de se quereller. Toutefois, selon plusieurs femmes, ce syndicat, connu sous le nom de « *kikosi cha taarab cha muungano ya wanawake* » (le groupe *taarab* du syndicat des femmes), fut créé après que le gouvernement eut mis sur pied le *Kikundi cha Taifa* (groupe national) sans faire appel aux talents de ces groupes de femmes. Cette décision a peut-être stimulé le développement de l'unité parmi ces groupes de femmes qui connaît aujourd'hui une paix relative.

En ce qui concerne l'effet de ce mouvement de *mpasho* sur le *Kidumbak* et le courant principal du *taarab*, il faut rappeler que les célébrations de mariage représentent le contexte traditionnel pour les représentations du *taarab* (*Kidumbak* et courant principal) et que seules les femmes sont impliquées : elles organisent toute la cérémonie. Les hommes voient le marié quand il présente les vœux à la mosquée le premier jour mais ne participent pas aux festivités. Pour le divertissement, les musiciens font le lien entre les « courants » de *taarab* comme instrumentistes et compositeurs depuis que le *taarab* est devenu essentiellement une

9. Tous les poèmes présentés ici ont été traduits par Ally Saleh, un étudiant en littérature à l'université de Dar es-Salaam, journaliste, et lui-même poète *taarab* de renom.

musique de distraction, ils doivent répondre aux exigences de leur public, c'est-à-dire les femmes. Comme le *taarab* des femmes était uniquement réservé à ses membres, le *Kidumbak* devint populaire en tant que solution de rechange, en même temps qu'il le fut pour les non-membres des clubs du courant principal. Ainsi, entre 1960 et 1978, quand les groupes de femmes étaient peu actifs, la popularité du *Kidumbak* monta en flèche et l'utilisation du *mpasho* fut immédiate. Ce qui suit est un exemple qui montre comment dans le *Kidumbak*, la politique de « n'importe quoi peut passer » est la loi fondamentale.

*Wamo wamo wamejaa tele*  
*Banda le ilani msele lala mwenyewe*  
*Kwanza nataka kusema*  
*Lakini naona haya*  
*Chupi ya dada Mwatima*  
*Imetoboka pabaya*  
*Umeniambia malaya*  
*Malaya muuza chai*  
*Umenitongoza mwenyewe*  
*Michuzi siikatai*

*Ils sont tous présents*  
*Le marin occupe la chambre du fond*  
*Je voudrais dire en premier*  
*Mais je suis intimidé*  
*Les sous-vêtements de Mwatima*  
*Ont un trou au mauvais endroit*  
*Vous dites que je suis une prostituée*  
*Mais la prostituée est la vendeuse de thé*  
*C'est toi qui m'a séduite*  
*Je ne refuserai pas ton argent.*

Il fallait changer la musique qui accompagnait ce genre de poèmes en augmentant le tempo et en ayant recours souvent à des rythmes dansants. Dès son début, le *Kidumbak* était dansé, mais lorsque la poésie et la musique accélérèrent le rythme, la danse pratiquée jusqu'alors, le *kiuno*, s'adapta beaucoup plus aux allusions sexuelles évidentes. Le *kiuno* est une danse érotique où l'on roule les hanches. Cette danse est enseignée aux jeunes filles pendant les rites de puberté. Ceci a mené le *taarab* à un niveau de simplicité fréquemment associé avec d'autres *ngoma* locaux, et toute la définition du style, élargie pour inclure le *Kidumbak*, doit maintenant être donnée en termes de musique zanzibarite plutôt qu'en termes de forme empruntée.

Pour les soirées féminines de *taarab*, l'atmosphère se situe à mi-chemin entre celle du *Kidumbak* et les représentations du courant principal du *taarab*. Des sièges sont disponibles, mais souvent les femmes passent moins de temps assises qu'à danser le long des rangées sous prétexte d'aller récompenser la chanteuse. La majorité des chansons sont soit adaptées de la musique de chansons existantes soit composées par des hommes membres du courant principal. L'effet du *mpasho* sur la musique n'a donc pas été aussi marqué qu'il l'a été en *Kidumbak*. Toutefois, le rapport entre les percussions et les instruments de mélodie est plus important que dans les grands orchestres (souvent deux paires de bongos avec *rika* et seulement 3 ou 4 instruments de mélodie en opposition à n'importe quoi – jusqu'à 20 ou 30 en *Akhwani Safaa* et CMC) et ces percussions supplémentaires aliènent la musique *ngoma*, représentant la fin du spectre du *taarab*.

Le *mpasho* a eu les mêmes effets sur le courant principal. Les femmes ne se contentent plus de s'asseoir et d'écouter des chansons d'amour. Elles veulent un peu de la verve du *mpasho* et, une fois de plus, ceci a contraint les musiciens à se tourner vers le *ngoma* local pour des rythmes rapides. La raison de cette popularité croissante du CMC, comme déjà soulignée, résulte dans l'évolution de celui-ci pour répondre au public du *taarab*. Les chansons sont plus entraînantes, utilisent

un rythme local et sont aussi beaucoup plus courtes que celles de *Akhwani Safaa*, étant donné que les sections instrumentales sont réduites au minimum. Néanmoins, l'atmosphère est toujours assez formelle et, bien que le fait d'aller récompenser les musiciens avec de l'argent soit encouragé, la danse est désapprouvée.

Quand Khatib dit « *Taarab* si ngoma ya muziki wa jadi ya watu wa Zanzibar kama wengi wanavyodhania » (le *taarab* n'est pas la musique de la majorité des Zanzibarites comme le pensent beaucoup de personnes » [ma traduction]), il se réfère à ce qui a été appelé le « courant principal ». Il analyse les développements socio-politiques à Zanzibar, particulièrement de 1920 à la période post-révolutionnaire, en examinant comment ces développements ont affecté la poésie de *taarab*. Notre texte démontre que les effets de ces conditions socio-politiques s'étendirent bien au-delà du *taarab* tel qu'il est décrit par Khatib. Tout d'abord, le caractère exclusif du *taarab*, à l'origine, a provoqué l'émergence d'une variété populaire, le *Kidumbak*. Ensuite, la stricte division sexuelle d'une société islamique comme celle de Zanzibar a entraîné la formation de groupes féminins de *taarab* qui furent les agents d'une orientation plus locale, délaissant peu à peu le modèle égyptien. L'influence actuelle de ces nouvelles variétés de *taarab*, produites par les divisions sexuelles et sociales de la société zanzibarite, fait que toute définition actuelle du genre doit les inclure aujourd'hui.

[Traduit de l'anglais par Bhama Peerun et Alain Ricard.]

#### BIBLIOGRAPHIE

- CHITTICK N. [1965], « The "Shirazi" Colonization of East Africa », *Journal of African History*, VI (3).  
 CHITTICK N. [1968], « The Coast before the Arrival of the Portuguese », in B.A. Ogot and J.A. Kiernan (éds), *Zamani*, New York, Humanities Press.  
 CLAYTON A. [1981], *The Zanzibar Revolution and its Aftermath*, London, C. Hurst & Co. Ltd.  
 DALBY D. [1989], « African Languages », in *Africa South of the Sahara*, London, Europa Publications Ltd, 19<sup>th</sup> edition.  
 EL-SHAWAN Salwa [1984], « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ? », *Ethnomusicology*, XXVIII (2).  
 GHAI Y. and GHAI D. [1971], « The Asian Minorities of East and Central Africa up to 1971 », in *Minority Rights Group Report n° 4*, London, Minority Rights Group.  
 GRAY J. [1962], *History of Zanzibar from the Middle Ages to 1856*, Nairobi, Oxford University Press.  
 JOHNSON F. [1939], *A Standard Swahili-English Dictionary*, Nairobi, Oxford University Press.  
 KHATIB M. S. [1992], *Taarab Zanzibar*, Dar es Salaam, TPH.  
 LOFCHIE Michael F. [1965], *Zanzibar : Background to Revolution*, Princeton University Press.  
 MARTIN Esmond Bradley [1978], *Zanzibar : Tradition and Revolution*, London, Hamish Hamilton.  
 MGANA Issa [1991], *Jukwaa la taarab*, Helsinki, Mediafrica.  
 MEHTA B. P. [1976], *A History of Asians in Kenya 1900-1970*, thèse de PhD, Washington, DC, Howard University.  
 RACY Jihad [1977], *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904 to 1932*, thèse de PhD inédite, Urbana, Illinois ; [1988], « Sound and Society : the Takht Music of Early Twentieth Century Cairo », in *Selected Reports in Ethnomusicology*, VII, Los Angeles, University of California.  
 ROUGET G. [1990], *La Musique et la Transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.  
 SALEH S. S. [1980], « Nyimbo za Taarab Unguja », in *Lugha Yetu*, Dar Es Salaam ; [1988], « Historia na muundo wa Taarab », in *Lugha na Utamaduni*, I, Zanzibar, Julai Al-Khayria Press Ltd.

WEHR H. [1974], *Dictionary of Modern Written Arabic*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

SCHOFF W. H. [1912], *The Periplus of the Erythrean Sea*, London.

TOPP FARGION Janet [1992], *Women and the Africanization of Taarab in Zanzibar*, thèse de PhD, université de Londres.

#### INFORMATEURS

M. Haleem, maître de conférences en arabe et études islamiques, School of Oriental and African Studies, université de Londres.

Seif Salim Saleh, directeur de la Culture et des Arts, ministère de l'Information, de la Culture et du Tourisme. Il est l'un des plus célèbres compositeurs de Zanzibar. Il est aussi un chanteur et un violoniste accompli, membre de *Akhwani Safaa*.

Nasra Mohamed Hilal, dirigeante de Sahib el-Arri et personnalité féminine importante.

Bakari Abcid, célèbre chanteur des années soixante, aujourd'hui employé par la direction de la Culture.

Rashid Makame Shani, violoniste au CMC, célèbre joueur de Sanduku dans un groupe de Kidumba.

Khamisi Shehe, directeur musical et premier violoniste au CMC.

Idi Farhan, connu à Zanzibar comme encyclopédie du *taarab*, célèbre compositeur et joueur d'Udi avec *Akhwani Safaa*, employé par la direction de la Culture.