

MUSIQUE ET GENRE AUX COMORES LE CAS DU DEBE DANS L'ÎLE DE NGAZIDJA

DAMIR Ben Ali

La dernière génération des femmes qui a dansé le *débé* authentique est, en cette année 2001, celle des mères de nos quinquagénaires. Le *débé* est une danse créée, peut-être, à la fin du XIXe 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. Nous ignorons l'origine du *débé*, son lieu et sa date de naissance. Personne ne peut citer un seul nom d'auteur de ses chants. Certains textes portent cependant, pour les traditionalistes, des informations qui permettraient de les dater et même d'identifier la localité où ils sont composés. Le *débé* répond exactement à cette définition de B. N. Kotchy (1975), il donne à la musique : « *l'art de l'harmonie, de la mélodie et du rythme en même temps qu'elle se révèle de la parole* ».

Nous voulons présenter, dans les limites de cet article, le contexte économique, politique et social qui a fait la vogue de ce genre musical et a permis sa montée en puissance avant de servir de véhicule à un mouvement d'idées très subversives pour la société comorienne de l'époque et de générer les nombreuses œuvres de littérature orale qui lui ont survécu. Nous étudierons 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 ce genre musical. Enfin, nous essaierons de montrer les raisons de son déclin et de sa disparition.

LE STATUT DE LA FEMME ET CELUI DE L'HOMME DANS LA SOCIÉTÉ

À la fin du XIXe siècle, la population comorienne était rurale à plus de 90 %. La femme, à l'instar de son mari, exerçait un métier hors de son foyer. Seuls quelques riches commerçants liés à des réseaux de parenté de Zanzibar, de Mombasa, et d'autres villes du Yémen et de l'Oman, parvenaient à obtenir que leurs épouses installassent leurs ateliers de couture, de broderie, de vannerie, etc. dans l'arrière-cour de leur maison et louassent les services des journaliers pour assurer la livraison de leur production chez leur client ou la vente au marché.

À la campagne, l'homme défrichait, plantait les cultures de rente et les arbres fruitiers, récoltait et transportait des produits chez l'exportateur. 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 et terrestre étaient des activités de l'homme. La poésie chantée ou déclamée à sa gloire en racontait ses luttes contre

les gros poissons pélagiques, contre les éléments déchainés en haute mer et en forêt, et sa bravoure quand il y conduisait le bétail ou abattait les grands arbres pour les besoins de la navigation et de l'habitat urbain.

La femme semait les cultures vivrières, les entretenait, récoltait, transportait les produits, les transformait et les commercialisait. Elle trayait les vaches, vendait le lait, et, à l'époque où on mangeait comorien, elle fabriquait le beurre. La poterie, la tapisserie, la vannerie, la broderie étaient, parmi beaucoup d'autres, des métiers de la femme. Elle utilisait différentes techniques et créait dans différents matériaux, des objets qui, en plus de leurs fonctions utilitaires, exprimaient leurs aspirations esthétiques et leurs talents artistiques. Autrefois, dans les villes, notamment à Ndzuani, les femmes décoraient les plafonds de beaux motifs géométriques avec des peintures, rouge, blanche et noire, qu'elles fabriquaient elles-mêmes à partir des matières végétales.

À l'homme, les tâches qui demandaient de la force physique ou des techniques qui utilisaient un outillage lourd, fabriqués dans des matières qui n'existaient pas dans le pays et qu'il fallait aller chercher au-delà des mers. A la femme, les activités qui demandaient des mains habiles, du cœur et de l'intelligence. Sa place, dans l'économie familiale et dans le développement du pays, était primordiale. Avant, l'arrivée des Comoriennes « nées zanatane », rapatriés de Diego (les simsim) en 1973 et de Majunga en 1976 (les sabena), le commerce sur les marchés des Comores était le domaine exclusif des femmes.

Le droit coutumier a interféré, pendant quatorze siècles, au droit écrit musulman par une sorte d'osmose et en un lent travail qui est l'œuvre d'une élite sociale formée d'hommes à la fois, autorités religieuses et chefs coutumiers, autrement dit, de la jurisprudence réalisée dans les tribunaux des places publiques. L'Islam a imprégné toutes les institutions de la société. Ses grandes fêtes et ses rites quotidiens ont structuré le temps social et sacralisé la division sexuelle des rôles et des statuts. Les espaces cérémoniels, places publiques et mosquées sont fréquentés exclusivement par les hommes. Situées dans les renforcements des maisons et les croisements des rues, les placettes des quartiers, peuvent accueillir, des danses et des cérémonies qui rassemblent exclusivement des femmes. Le plan de l'habitat reflète la dichotomie conceptuelle et spatiale entre ce qui est à l'extérieur, public et masculin, et ce qui est à l'intérieur, privé et féminin. L'habitat familial traditionnel est pourvu de deux cours. L'une donne sur la rue par un portail parfois en bois sculpté. Par elle, on accède à la salle de séjour du rez-de-chaussée et éventuellement celle de l'étage 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 on y trouve souvent un lit pour l'ami de passage. Les portes

d'entrée dans la cour extérieure 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*¹ ». L'autre 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 entre deux maisons. La cour intérieure permet, sans passer par la salle de 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 les quartiers. Cette circulation peut également se faire par les terrasses ou par les murs mitoyens. La non-existence d'une porte secondaire est encore de nos jours considérée comme une erreur architecturale.

La conversion de la population à l'Islam fut donc perçue, non pas comme une rupture avec les traditions et les coutumes africaines, mais comme une adhésion à un idéal universel, un enrichissement culturel, une sacralisation et une contribution à la stabilisation d'un milieu familial et social qui a conservé ses structures, ses hiérarchies et sa discipline. Elle a donné aux activités socioculturelles et économiques une discipline collective, a développé le sens de la communauté et préservé le goût du cérémonial. Il s'en est suivi la coexistence dans la cité comme dans la société en général, deux sociabilités parallèles et complémentaires : celle des hommes et celle des femmes. Chacune d'elle assurait par ses propres cadres socioculturels, religieux et professionnels, la cohésion et la permanence de ses groupes hiérarchisés de matrilignages, de groupes d'âge et des statuts coutumiers, le fonctionnement de ses communautés de quartiers, de ses sociétés d'entraide et de loisirs, etc. De plus, à une époque où la possession de la terre était le plus important signe de richesse, la femme étant la première propriétaire foncière du pays assumait rôle de décideur.

CONVERGENCE DES OBJECTIFS DES COLONS ET DE L'IDEOLOGIE DES INTEGRISTES RELIGIEUX

La colonisation avait brutalement dépouillé la femme de ses droits économiques et lui avait fermé, par ses lois individualistes et misogynes, l'accès aux activités génératrices de revenus dans le secteur formel. Elle s'était emparée de la terre en substituant le droit français au droit coutumier qui garantissait l'existence sociale et juridique des matrilignages et de leurs patrimoines. Elle avait privé de terre l'agriculture vivrière l'avait dévalorisé et fait quasiment disparaître l'artisanat

¹ M. S. Issilam et Sophie Blanchy 1989, Rapport de recherche sur le statut et la situation de la femme aux Comores, PNUD Moroni, Projet COI/86/007

local par une politique agressive de développement de cultures de rente par l'importation massive et à prix très bas de denrées alimentaires et des marchandises industrielles de substitution aux productions locales. La femme avait perdu son rôle dans l'activité économique et dépendait de l'homme, du père, de l'oncle maternel, du frère ou du mari pour sa survie. Seul l'homme payait l'impôt de capitation et jouissait de droits civiques reconnus aux indigènes.

La nouvelle élite religieuse qui, au contact des Arabes, avait reçu par imprégnation la culture des sociétés patrilinéaires avait apporté un soutien majeur aux intérêts économiques des colons et de l'administration coloniale en prêchant l'exclusion de la femme de tous les centres de décision dans la vie économique et sociale. Tout en condamnant la civilisation occidentale, les nouveaux théologiens « Je viens de Zanzibar » sacralisaient la nouvelle division du travail introduite par le droit colonial en se référant aux traditions ancestrales des sociétés patrilinéaires.

Quant à l'homme, il s'était, peu à peu, adapté au nouvel ordre social et économique. Dans les entreprises des planteurs français métropolitains et des créoles venus des îles Mascareignes, seuls les hommes trouvaient des emplois. Ils étaient ouvriers agricoles, manutentionnaires, chauffeurs. Ils étaient employés aux écritures sur les domaines des plantations, dans les ateliers de conditionnement des produits d'exportation, les magasins de ventes des produits importés. Les fils des chefs étaient scolarisés et occupaient des fonctions subalternes dans l'administration et les forces de l'ordre. Quelques femmes rurales étaient enrôlées sur les plantations et dans les villas des colons comme domestiques. Les hommes étaient pratiquement les seuls indigènes en contacts quotidiens avec les nouvelles autorités et apprenaient par imprégnation les nouvelles règles du jeu social. Ils s'inséraient progressivement dans le secteur formel et exerçaient des métiers ayant un statut reconnu et valorisant. Les femmes étaient attachées aux travaux domestiques dans la famille, aux activités du secteur informel et aux relations sociales circonscrites dans l'espace villageois pour rester proches des foyers et des enfants.

LE *DEBE* UN GENRE MUSICAL FEMININ DE PROTESTATION ET D'ACCUSATION

La danse et le chant sont pour la femme, le seul recours pour exprimer son désarroi et sa colère. Elle utilisait le *debe*, un genre musical qui mettait en exergue sa parole par la poésie chantée au clair de lune, son corps par la simplicité et l'harmonie de la chorégraphie et du costume et crée un mystère par l'anonymat des participants, pour attirer les hommes et les obliger à l'écouter. Le *debe* était « *le phénomène social par excellence, puisqu'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 trouvaient réunies et formaient un cercle, entouré d'une masse compacte d'hommes et des femmes de tout âge. Aucun spectateur ne pouvait identifier une danseuse sauf par la voix. Aussi les femmes de bonne famille se mêlaient-elles aux femmes de la rue, les jeunes filles aux femmes mariées et osaient 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. Les chants du *debe* accordaient une place importante à la sexualité. Il était un moyen de défoulement collectif.

Dans cette société musulmane très stricte où les personnes de sexes opposés, même vivant sous le même toit, n'avaient pas le droit de s'asseoir côte à côte, de manger ensemble, de parler sur un ton familier ou de mentionner un sujet immodeste, les chants érotiques du *debe* apparaissaient comme une contre-culture. Les thèmes tournaient autour des amours comblés ou sans espoir, de divers problèmes de la vie quotidienne de jeunes filles et jeunes femmes. Elles dénonçaient les abus criants et les injustices. Les maris viciés, les autorités coutumières et religieuses, les commerçants indiens et les colons français étaient des cibles préférées. Les chanteuses anonymes nommaient leurs victimes par des sobriquets sous lesquels le public présent n'avait pas beaucoup de peine à les reconnaître.

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

À l'époque des Résidents français (un administrateur, chef de subdivision dans chaque île), les femmes de mœurs légères bravaient l'autorité des chefs traditionnels en utilisant leurs relations avec les fonctionnaires européens. Dans les morceaux qui suivent, la chanteuse se moque de l'autorité locale et la qualifie de « commandant-animateur-de *debe* ».

Debe lifungwa
Ruhusa kapvu
Komanda mrema debe
Halala dongo
Hende turune ya mwisu

Le *debe* est interdit
Il n'est plus autorisé
Le commandant-animateur-de-*debe*
Est mis en terre
Il est parti à sa dernière tournée

Karimlindi

Nous ne l'attendons plus

Risa rilaha
Wangora swayi
Tsilaha Mshe Baumer
Na Bernico
Ngamwendo na reme debe
Yapvo nadzao
Na mwambe hata na mwambe
Mwende mwafungwa

Nous avons informé
Les hommes au casques de liège²
J'ai informé Monsieur Baumer
Et Bernio³
Je vais danser le *debe*
Là où il me plait
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
Nedja ingwa
Ne dja rengwa tsipvehwa
Homvuhurani

Que Dieu me donne
Une voix de cuivre
Une voix qui porte très loin
Comme celui d'un clairon
Afin de chanter pour la Safina⁴
Avant de disparaître
Avant d'être conduit
Dans la terre chaude

Mgu nanipve uso
Wewu dja bwara
Yanipve mindu yohima
Dja tomobili
Yanipve maswa dja meli
Pvo ilawawo

Que Dieu m'accorde un visage
Blanc comme la pièce en argent
Qu'il m'accorde des pieds mobiles
Comme ceux de l'automobile
Qu'il m'accorde la prestance
D'un bateau qui appareille du port

Mwandzani wangu
Hufanya nayi
Pvo wtsulala hunu
Hata pvotrasi
O usinde wa huwona
Pvo ulawao

Mon amant à moi
Tu as mal agi
Tu aurais dû passer la nuit ici
Jusqu'au lever du jour
Pour que la clique te voit
Sortir d'ici le matin

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

² Littéralement « casque de corail », il est appelé aussi casque colonial

³ Chefs de l'administration coloniale de l'île de Ngazidja

⁴ Nom d'une association des femmes, safina signifie vaisseau

Mwanahangu
Nihulelao
Fwahamu tsikaye mwidzi
Tsike Mgala
Tsoka sepvendje
Unle mafa
Susu kafungwa
Karemwa hamba

Ma chère enfant
Qui reçoit mon éducation
Attention ne sois pas voleuse
Ne sois pas escroc
Contente toi d'être putain
Et suivre ma voie
La putain n'est ni emprisonnée
Ni ligotée

Les anciennes danseuses de *debe* sélectionnaient les textes de chants qu'elles acceptaient d'enregistrer. Elles choisissaient les paroles les moins crues. Elles changeaient sur-le-champ des mots et les remplaçaient par des termes et des expressions qui masquent le sens pour les personnes non averties. Quand la chanteuse parlait du « *jour où je suis privé d'acclamations* » cela signifie, du « *jour qu'elle n'a pas connu une intense activité sexuelle* ». Quand elle disait « *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 privé d'acclamations
Ne lala mitsi siwuha	Dans mon lit, je n'arrive à dormir
Dzitso kademe naruku	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
Tsno madji nazima nyora	La boisson n'étanche pas soif
Komo mwambiwa hadjuwa	Tant que le destinataire n'ait répondu au message
Izo na hamba zirendeha	Et que mes vœux soient réalisés

Les adultes de la bonne société étaient là en spectateurs ou spectatrices. Ils savaient que leurs filles, leurs nièces, leurs jeunes sœurs, leurs épouses étaient dans la foule, pire encore parmi les danseuses ; ils éprouvaient un sentiment de révolte. Ils craignaient le moment où ils reconnaîtront la voie de l'une de leurs. La principale pomme de discorde entre les générations au sein des familles était le mariage arrangé et le plus souvent précoce. Les adolescentes étaient souvent mariées à des hommes du troisième âge. Plusieurs raisons expliquaient cette situation. Les exclues de toutes les activités sociales étaient maintenues dans l'oisiveté à la fois par l'ordre économique colonial et par l'ordre socioreligieux de jeunes théologiens qui imitaient les Arabes des Zanzibar. Les familles s'empressaient de marier leurs filles pour éviter des situations que l'islam et la

société condamnaient. L'exclusion de la femme des circuits économiques avait accru le pouvoir social de l'homme, mais aussi ses charges envers ses deux familles, celle de sa mère, ses sœurs et celle de son épouse et ses enfants.

L'homme travaillait chez les colons ou à l'étranger. Avant de songer à son propre mariage coutumier, pour devenir majeur social, *mdrumdzima* (homme accompli). Il devait d'abord faire face aux obligations de sa famille maternelle. Il devait aider ses oncles maternels, sa mère et ses sœurs à offrir les prestations exigées par la coutume et conforter le statut social de la famille. Il devait aider son beau-frère sinon prendre totalement en charge la construction de la maison et les frais du mariage coutumier de ses nièces. Il participait aux frais d'éducation et de formation des enfants de ses sœurs. Enfin, son tour arrivait à un âge avancé pour réaliser son propre mariage coutumier pour accéder au statut de *mdrumdzima* (l'homme accompli). Or, pour les personnes impliquées dans le choix du conjoint d'une fille promise à un mariage coutumier, l'objectif primordial est la reproduction biologique et sociale du matrilignage. 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 n'étaient pas pris en considération compte tenu de l'importance des problèmes à résoudre.

Ces jeunes femmes, mariées et à marier, se trouvaient réunies dans le cercle de danseuses de *debe*. La lumière blafarde de la lune, le visage caché sous le drap blanc, la foule compacte près à écouter celles que la bienséance partout ailleurs commandait de se taire créaient un espace particulier qui semblait propice pour crier sa colère et sa haine à *Idari-sha-nvi*. Cette expression signifie, tête de coton à cause des cheveux blancs des vieux maris, mais aussi de leurs manières et de leur comportement qui ne sont pas en phase avec la mode des jeunes hommes qui attirent les regards jeunes épouses et des fiancées.

Tsihundru pamba	J'ai trouvé du coton
Pvo dziwadjuu	Sur le bocal de lait
Tsirenge na fanye uzi	je l'ai pris pour filer
Hawu nifanye pondzi la taya	Ou fabriquer une mèche pour la lampe
Ntso hundra yila ndevu	Je me suis aperçu que c'est une barbe
Ya Idari-sha-nvi	De Tête-de-coton
Idari-sha-nvi kushindiha	O Tête-de-coton accepte ta défaite
Ba hushindwa	Puisque tu as perdu

Mdru mbaba
Wa sandahe
Wa nkandu mbili za hami
Zidudusawo
Kofia mbili za matso
Zirapvisawo
Tsi mlimi tsi mtsasi
Tsi mtrengweni
Woyi rihudru
Sha kardjandza

Un vieux papi
Au vêtements démodés
Deux boubou de toile écrue
Répugnants
Deux bonnets ajourés
Qui font vomir
Ni cultivateur ni autre emploi
Ni mondain
Il est arrivé chez nous
Nous n'avons pas eu le choix

Les jeunes femmes déçues ne se contentaient pas de pleurer sur leur sort, elles se vengeaient en faisant étalage d'une infidélité réelle ou imaginaire. Les proches de leurs maris qui arrivaient les reconnaître par la voix étaient profondément blessées. Et ces chanteuses étaient attendues chez elles par des parents en courroux. Elles se réfugiaient dans la solidarité de classe d'âge et les sanctions éventuelles des familles entraînaient des réactions encore plus virulentes au prochain *debe*.

Koko bo koko
Nyila upvamba
Koko kurantsi fitina
Na ndrongoo mbi
Wa rantsi wanazidjana
Waki Chariles
Ba mdrukoko
Kara urandzi

Vieille grand-mère oh vieille grand-mère
Aux cheveux de coton
Grand-mère abandonne enfin tes intrigues
Et tes manœuvres perfides
Laisse en paix les jeunes
Mener leur vie à la Charles⁵
Car une grand-mère digne
Ne pose pas des pièges

Dans le morceau suivant, la femme souhaite le divorce ou le décès de son mari. Elle l'imagine ce qu'elle fera. Elle n'attendra pas la fin de la période de viduité pour entamer des démarches en vue d'épouser son amant. Elle imagine l'opposition du *cadi* et se promet de l'acheter par l'argent.

Tsira urandzi
Djuwo wahara
Tsika harumwa ida
Tsira urandzi
Karatsi zirowoha
Zitsahe Tosha

J'ai posé un piège
Et suivi ton exemple
J'ai été en période de viduité
J'ai posé un piège
Des lettres sont expédiées
A l'attention de Tosha

⁵ Vivre librement comme à la française comme Charles

Tsikaza dema	J'ai posé une nasse
Tsidjuha naye	J'ai remonté avec lui
Tsi mwendo mwiyi	Ce n'est pas une mauvaise course
Tsi mwendo mwiyi	Ce n'est pas une mauvaise course
O mwendo nawenda djana	La course que j'ai faite hier
Tsi mwendo mwiyi	Ce n'est pas une mauvaise course
Tsihundru mana idjana	J'ai rencontré un jeune
Wa bea langu	De ma génération
Tsandza mdru yanimbize	J'ai voulu conclure le mariage
Ndja mhundra	Je n'ai pas trouvé une autorité compétente
Tsi kaza riali sita	J'ai posé six réaux
Pvo mezadjuu	Sur la table
Kadhwi hamba kaza ndraru	Le Cadi a dit ajoute trois réaux
Rifanye shenda	Pour faire neuf

Le *debe* était l'occasion pour les jeunes filles fiancées à des hommes du troisième âge d'adresser des avertissements à leurs propres familles et aux futurs maris et leurs familles. Les parents espéraient toujours que les filles seraient éblouies par le faste des cérémonies, la richesse des cadeaux reçus, et qu'un mari intelligent et responsable parviendra à séduire sa jeune épouse qui sera enfermée avec lui durant neuf jours entourés des soins et des louanges non seulement par la famille, mais par toute la communauté sociale.

Dans le morceau suivant, l'auteur rappelle qu'elle n'ignorait pas son rang social. Quand elle parlait des chats, des éperviers et des rats, il s'agit d'individus à qui elle attribue peu de valeurs, mais à qui de guerre lasse, elle préférera offrir sa jeunesse plutôt qu'à Tête-de-coton.

Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu
Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu
Owundrwamarau wahangu	S'il s'agit de ma virginité
Raha ndjoza	Le marché n'est pas conclu
Yeka ipasa nuze	Si le marché est celui
Na Idari-sha-nvi	Tête-de-coton
Ngamdjo pva mapvaha	Je l'offrirai aux chats
Nipve ye mawundi	Je l'offrirai aux éperviers
Nikomeye ye mapvuhu	Je caresserai les rats
Ya madjomani	D'égouts

No ntsuze na kafude
Idari-sha-nvi

Plutôt que me livrer à ce malheureux
Tête-de-coton

Avant la deuxième moitié du XXe siècle, les filles non mariées devaient porter un pagne de toile écrue (hami). L'auteur du morceau suivant déclarait qu'elle n'était pas prête à abandonner sa toile écrue c'est-à-dire le célibat, tant qu'elle n'aura pas rencontré l'homme qui répondait à ses vœux.

Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas
Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas
Ye mna hami wahangu	Mon morceau de toile écrue
Kadja nshinda	Je ne m'en lasse pas
Ne mfuwa tsi mwaniha	Quand le lave et l'étend
Ho mtsangani	Sur les sable de la plage
Tsi mpasi tsimvaya	Je le repasse et me drape
Tsi usu pwapvwi	Dans ses plis harmonieux
Uniwono kanyamiza	Celui qui me croise en chemin ne baisse pas les yeux
Ngudjuso ndazi	Il cligne les yeux
Mitsi mlevi wa ulatsa	Je ne suis pas inconsciente pour perdre
Ye haki yahangu	Mes intérêts

Le *debe* a lieu les nuits de pleine lune dans un décor naturel, sur une placette de quartier. Aucun n'instrument de musique ni lumière artificielle n'était admis. Toutes les danseuses étaient vêtues de drap blancs immaculés qui les couvraient et les dissimulaient entièrement de la tête aux pieds tout en étant attaché à la taille par un cordon de manière à faire apparaître les formes du corps et à laisser aux bras toute liberté des mouvements qui accompagnent la cadence des pas qui résonnent sur le sol.

Une meneuse de jeu lance un refrain connu ; brusquement la foule se tait, écoute puis reprend en cœur le refrain et simultanément un mur humain s'ébranle. La foule recule devant les premières danseuses et découpe sur le sol un 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 balance le long du corps qui ondule gracieusement. « *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* ignorait la musique amplifiée, mais le chant du chœur formé par les danseuses et une bonne partie des spectateurs portait très loin. La foule, curieuse, vient surtout pour écouter les paroles des solistes. Au fur et à mesure que l'année avance, nombreuses sont les femmes qui, spontanément, éprouvaient le besoin de dire ce qu'elles avaient sur le cœur ou qui avaient tout simplement le besoin de danser ; elles s'inséraient dans le rang et la foule reculait pour permettre au cercle de s'élargir. Généralement, le spectacle se terminait lorsque les rayons de la lune cessaient d'éclairer la place.

LE DECLIN ET LA DISPARITION DU DEBE

À partir de 1946, l'archipel des Comores n'était plus la circonscription excentrée, isolée et oubliée de Madagascar. Il fut érigé en territoire français d'outre-mer jouissant de l'autonomie administrative et financière. Une élite politique autochtone émergeait et participait à la gestion des affaires publiques. Les parlementaires comoriens avaient fait voter par le parlement français une réforme agraire qui avait rétrocédé aux communautés villageoises une partie de terres accaparées, au siècle précédent, par les colons. Ils avaient obtenu de la France des crédits FIDES (Fonds d'Investissement et de Développement Économique et Social) pour construire quelques infrastructures publiques. Les chantiers ouverts de 1952 à 1956 avaient distribué une masse de salaires qui stimula l'activité économique.

À l'approche de l'indépendance, les planteurs se mirent à vendre leurs terres à leurs employés et aux fonctionnaires autochtones. La propriété de ces terres allait repasser à la génération suivante aux filles, aux nièces et aux sœurs des hommes qui les avaient achetées. Le retour de la terre au régime du droit coutumier s'amorça vers le milieu des années 1960. En 1989, les femmes propriétaires de leur maison représentaient 74 % à Mwali, 87 % à Ndzuwani et 88 % à Ngazidja (PNUD 1989). Ces terres étaient épuisées par les cultures des rentes et avaient moins de valeurs, mais l'équilibre psychologique entre la société des femmes et celle des hommes était rétabli.

Les mutations sociales et politiques, les changements des habitudes de consommation notamment dans les modes vestimentaires allaient conduire inéluctablement, à l'abandon du *debe*. Jusqu'à la création de l'école officielle, les enfants, garçons et filles, possédaient un ou plusieurs pagnes qu'ils portaient le jour et se couvraient la nuit pour dormir. Le pagne des filles était obligatoirement en toile écrue tenue dans une propreté irréprochable ; le *debe* y était pour quelque chose. Elles l'enroulaient sous les aisselles, couvraient la poitrine ; le pagne descendait aux pieds en formant des plis à partir de la taille. Le pagne des garçons qui était de différentes couleurs était enroulé au-dessus de la taille. Ceux qui

entraient à l'école officielle abandonnaient le pagne pour la culotte et la chemise. À leur tour les maîtres coraniques demandaient à leurs élèves de porter le boubou. Le pagne fut totalement abandonné par les garçons. Seules les jeunes filles de certains villages du littoral portaient le pagne de toile écrue. Dès que quelques filles furent inscrites à l'école officielle, le *hami* fut partout abandonné pour la robe et donc le *debe* pour d'autres genres musicaux notamment le *nyamandzia* et le *wadaha* que les jeunes filles pouvaient pratiquer vêtues de vêtements occidentaux.

Dans les zones urbaines, les femmes préféraient le *lelemaman*. C'est une version de Zanzibar d'une danse comorienne appelée *mbiu*. Elle demandait un décor qui n'avait rien avoir avec le dépouillement de l'aire de danse du *debe*. Les danseuses faisaient étalage de leurs riches et beaux vêtements et de leurs bijoux. Pour cette génération des femmes, le *debe* paraissait fruste. Elle prenait goût aux belles robes, aux bijoux, aux instruments de musique et à la forte lumière des lampes à pétrole (pétromax). En 1960, l'électricité publique était encore inconnue aux Comores.

Les relations commerciales et culturelles avec Zanzibar s'intensifièrent. Trois associations féminines comoriennes rivales qui dansaient le *lelemaman* à Zanzibar exerçaient une forte influence sur les femmes des zones urbaines de l'île de Ngazidja. Elles lançaient la mode aux Comores dans les domaines du vêtement et de la musique. Les commerçants qui voyageaient chaque année entre le sultanat et Moroni apportaient aux différentes associations féminines locales, les nouvelles créations musicales et les tissus qui servaient à confectionner les uniformes des artistes du Nur el Uyun, du Royal Navy et du Royal Air Force, tout issues de la communauté comorienne de Zanzibar. À Moroni dans certains quartiers, le souvenir d'une association féminine appelée La Marine existe toujours et porte la marque de cette époque ; c'est le Royal Navy comorien.

Le *lelemaman* était dansé dans les salles de séjour (*bandani*) vidées de leurs meubles. On y installait le long de deux murs qui se font face, des bancs en bois. Les danseuses, debout sur les bancs, formaient deux rangées qui se font face. Entre les deux, étaient assis sur des chaises, le groupe des musiciens composés de deux tambours et une paire de cymbales. Le *lelemaman* de grandes occasions a lieu dans la cour extérieure (*harimwadaho*), le portail (*goba*) qui donne sur la rue était clos. À l'époque, les foyers culturels des villages et de quartiers n'existaient pas. À l'exception des musiciens, aucune présence masculine n'était tolérée. Toutes les danseuses d'une même association portaient pour l'occasion de robes confectionnées par les meilleurs couturiers et couturières de la ville, mais dans un même tissu spécialement choisi et commandé par les dirigeantes de l'association

fortement conseillées par leurs correspondants de Zanzibar. Les femmes devaient porter le maximum des bijoux en or. Elles en empruntaient aux parentes, aux amies et à toutes les connaissances.

L'organisation des femmes en association accordait beaucoup d'importance aux relations de parenté, au regroupement de personne de même génération et de même statut social. Les idées et les sentiments de désespoir et de colères d'individus même représentatifs de l'ensemble du genre féminin dans la société n'y trouvaient pas leur place pour s'exprimer. L'association exprimait les désirs et les aspirations d'un groupe d'intérêt, d'une communauté restreinte et dominante. Les changements économiques et politiques de la première décennie de l'après-guerre avaient créé un contexte social et culturel nouveau qui a été fatal au *debe*

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRAILOU Constances (1996) « Réflexion sur la création musicale collective » in Diogène n° 25 janvier – Mars

DAMIR Ben Ali (1996) « Aperçu des rôles et fonctions de la musique dans la société comorienne » in Travaux et documents n° 8 Juin, p. 137-163 Université de la Réunion.

DAMIR Ben Ali (1997) Étude sociologique de la famille comorienne. Rapport de recherche. Inédit.

ENGLEBERT MVENG P (1964) 'L'ART AFRICAIN II, Le rythme' In Présence africaine New Série. 52 : p. 104-127

KOTCHY B. N. (1975) « Fonction sociale de la musique traditionnelle » in Présence africaine. New Série 93 p. 80-91.