

PATRIMOINE MUSICAL ET CHORÉGRAPHIQUE de MAYOTTE

Rapport de missions : février et juillet 2007

Victor RANDRIANARY



Début d'une cérémonie de mariage. Photos Olga Dominguez.©

- Ministère de la Culture et de la Communication : Direction de l'Architecture et du Patrimoine/Mission Ethnologie - Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles

- Direction des Affaires Culturelles auprès de la Préfecture de Mayotte
- Pôle Régional des Musiques Actuelles de La Réunion

SOMMAIRE

I. Avant-propos	3
II. Ethnographie musicale de Mayotte	5
II. A. Généralité.....	5
II. B. Les instruments de musique.....	7
. Les cordophones.....	7
. Les aérophones.....	10
. Les membranophones.....	12
Les idiophones.....	13
II. C. Les genres musicaux et danses.....	15
. Traditions musicales et danses islamiques.....	15
. Musiques et danses de rituels, divertissements.....	18
II.D. La période d’hiver austral : mois de juillet et août.....	22
II.E. Mutations dans les pratiques musicales mahoraises.....	23
III. Analyse et questionnement	29
IV. Missions de terrain : évaluation du matériel collecté	31
V. Conclusion et perspectives	33
VI. Références pratiques	35
Bibliographie.....	40
Discographie.....	41
Filmographie.....	42
Remerciements.....	43

I. AVANT-PROPOS

Mayotte est l'objet de différentes recherches en sciences humaines. La musique mahoraise a surtout été décrite et vue à travers des travaux d'anthropologues et de sociologues¹. Ses plus grands spécialistes sont Sophie Blanchy, Noël Guennier et Damir Ben Ali. Ce dernier a beaucoup écrit sur la musique de l'archipel comorien. Il a créé le CNDRS (Centre National de Documentation et de Recherche Scientifique) et l'Université des Comores. En revanche, peu de travaux peuvent être considérés comme de l'ethnographie musicale. Par ailleurs, depuis dix ans, Tiziana Marone et Alexis Matoir ont collecté beaucoup de musiques. Madame Marone est aussi l'auteur de documentaires concernant les musiques de cette île. Cependant, aucun ouvrage ne traite du patrimoine musical en soi, aucun n'étudie la cohérence entre la grammaire musicale et les pratiques sociales des traditions musicales mahoraises.

Ces dernières années, une nouvelle dynamique s'installe dans l'île. Les institutions culturelles ainsi que les différentes associations oeuvrent pour la promotion de la musique. Le Festival Interculturel organisé annuellement par le Conseil Général s'inscrit aussi dans ce nouvel élan. Conjointement, l'envie d'écrire l'histoire de l'île et de mener une recherche scientifique sur la culture (notamment la musique) se fait sentir. C'est dans ce sens qu'on peut comprendre les initiatives associatives pour la création de musées, la publication de différentes brochures sur la musique à la portée du grand public. On peut aussi signaler l'existence de la Maison du Patrimoine de Mayotte et de son centre de documentation sur les musiques de l'Océan Indien qui disposent de projets de recherche de bonne qualité.

Parallèlement, Mayotte Territoire d'outre-mer se prépare à acquérir le statut de Département. La modernisation de plusieurs secteurs est en cours. L'île aspire à un vrai développement et veut rattraper un retard. On remarque que les Mahorais veulent un développement en harmonie avec la recherche identitaire et la valorisation de leur culture. Dans cette démarche, le recours au patrimoine musical et chorégraphique prend une place capitale.

Au point de vue national, la musique de Mayotte, comme sa culture d'une manière générale, reste méconnue. Les spécialistes² de l'ethnomusicologie du domaine français n'ont jamais fait mention de ce patrimoine musical. Par exemple, en novembre 2006, un colloque international sur l'ethnomusicologie de la France a eu lieu à l'Université de Nice. De même, lors des différentes sessions de la journée du patrimoine organisées par la Commission Française auprès de l'UNESCO, les recherches musicologiques sur Mayotte restent absentes. Dans ces réunions, on n'a jamais parlé ni des problématiques, ni de l'histoire, ni des nouveaux enjeux de cette musique. Par ailleurs, Mayotte s'est enrichi d'une culture arabo-musulmane au cours de son histoire. La musique islamique est un domaine connu en France. Cependant les spécialistes comme Jean During, Christian Poché, Jean Lambert... semblent ignorer la richesse de cette île française en la matière. Dans l'ouvrage « Musique du monde arabe et musulman³ », par exemple, ces derniers donnent beaucoup d'informations sur la situation de différentes régions du monde. On y trouve des études sur l'Afrique de l'Est, de l'Océan Indien, de la Grande Comore, d'Anjouan...mais rien sur Mayotte.

C'est dans ce contexte que cette étude ethnomusicologique s'est inscrite. Elle a vu le jour grâce à l'initiative de la Direction des Affaires Culturelles de la Préfecture de Mayotte – dirigée par Philippe Chamoin–, et est soutenue financièrement par le Ministère de la Culture.

¹ Voir la rubrique bibliographie de ce rapport.

² Les précurseurs de cette branche sont : André-Marie Despringre, Yves Defrance, Luc Charles-Domiquique.

³ POCHE Christian et LAMBERT Jean (direction), Musiques du monde arabe et musulman, Les Geuthner, Paris, 2000

La partie logistique était dirigée par le Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) de La Réunion. Les missions ont reçu un important soutien d'associations, de groupes musicaux, et de plusieurs personnes.

Cette étude a rencontré un certain nombre de problèmes : premièrement, l'absence de documents spécialisés et d'archives, deuxièmement, le fait que les ethnomusicologues qui mènent la recherche en cours n'ont jamais mis les pieds à Mayotte avant la mission de février 2007. Il s'agit de Fanie Précourt, Guillaume Samson et Victor Randrianary. Toutefois, tous les trois sont spécialistes de la zone Océan Indien occidental.

En résumé, cette étude ethnomusicologique consiste à un ensemble de programmes avec les grands éléments suivants : collectage, étude, publications et promotion. Elle a débuté par une mission de terrain qui s'est déroulée du 02 au 17 février 2007. Cette mission a été définie doublement comme un état des lieux ainsi qu'un pré-inventaire. Elle a eu comme priorité d'établir une note ethnographique et bibliographique sur les pratiques musicales et les danses. Dans ce sens, cet écrit comporte une liste descriptive des genres musicaux et chorégraphiques. Il rend compte également de ses acteurs. Une rubrique concernant l'organologie et l'apprentissage est également présentée. À partir de la première mission, l'ensemble des acteurs a conçu un plan de collectage basé sur l'expertise de Victor Randrianary.

La deuxième mission de terrain s'est déroulée du 1^{er} au 31 juillet 2007. Cette deuxième phase a nécessité la participation de trois ethnomusicologues⁴ et d'un technicien audiovisuel. L'un des objectifs majeurs de cette mission était de collecter le patrimoine musical et chorégraphique de Mayotte. Le mois de juillet a été choisi car cette période d'hiver austral est la saison du mariage *haroussi* dans l'île, événement propice et festif occasionnant des démonstrations de diverses musiques et danses.

Ce travail de collectage a surtout aussi vocation anthropologique d'urgence, le but étant de pouvoir rassembler des documents audiovisuels sur des pratiques rares et en voie de disparition.

⁴ Victor Randrianary du 1^{er} au 31 juillet, Guillaume Samson du 1^{er} au 15 juillet et Fanie Précourt du 16 au 31 juillet. René Lefebvre et Victor Randrianary assuraient le filmage du collectage. L'équipe a reçu également l'aide d'Olga Dominguez (Photographies et logistique).

II. ETHNOGRAPHIE MUSICALE DE MAYOTTE

I. A. GÉNÉRALITÉS

Mayotte est une île qui présente des réalités complexes et possède des particularités assez rares. Au point de vue géographique elle fait partie de l'archipel comorien dont elle s'est retirée administrativement et politiquement il y a peu de temps pour garder le statut de territoire français. Aujourd'hui encore, la question sur l'appartenance aux Comores est toujours polémique. Dans quelle mesure Mayotte est-elle comorienne ? Cette interrogation touche aussi la culture et la musique en particulier.

Sa proximité voire sa complicité avec Madagascar, son rapport intime avec Marseille et ses relations anecdotiques avec La Réunion ne sont pas sans lien avec la situation de la musique actuellement. En tout cas, dans un contexte international d'islamisme croissant, Mayotte contemporaine reste ouverte au monde extérieur.

Les autres éléments spécifiques de cette île française se présentent comme suit :

1. La religion majoritaire est l'Islam (estimée à 95% de la population).
2. La population parle deux langues traditionnelles – sans aucune racine commune avec qui le français – : le *shimaore* (qui appartient à la grande famille Swahili d'Afrique de l'Est) et le *shibosi* (un dialecte malgache). Bien que le français soit la langue officielle au moins 40% de la population ne parle que le *shimaore* et le *shiboshi*.

En réalité, la culture mahoraise s'est enrichie au fil du temps des apports est-africain, malgache, arabo-musulman et français, tout en partageant beaucoup d'éléments culturels issus de l'archipel. Cette société majoritairement musulmane intègre aussi des pratiques animistes.

Tous ces aspects font que la culture mahoraise est unique en France. Dans ce contexte actuel de la départementalisation et de la modernisation qui l'accompagne, cette île a des traits uniques, spécifiques à l'archipel dont elle fait partie. Sa complexité fait qu'elle représente un cas unique dans la zone Océan Indien et Afrique de l'Est. On retrouve cette identité culturelle complexe dans les traditions musicales de Mayotte.

Les lignes qui suivent retraceront d'une manière succincte la situation de la musique venant d'ailleurs puis celle de la musique dite traditionnelle et autochtone.

Nous allons donc décrire d'une manière brève ici la situation de la chanson française, des variétés internationales et de la musique occidentale à Mayotte. Ces musiques sont bien présentes à travers la radio et la télévision. Elles sont beaucoup plus vivantes dans les restaurants grâce aux concerts et aux soirées karaoké.

D'autre part, l'enseignement de la musique écrite et académique commence à prendre une place visible. L'école de musique de Mamoudzou offre un ensemble d'enseignements « classiques » depuis une décennie maintenant. Dans une dynamique croissante, elle organise régulièrement aussi des concerts pour le public mahorais. Parallèlement, le spectre de ses activités va de la création à la résidence d'artistes en passant par la promotion d'une ouverture dans les musiques de l'Océan Indien.

Abordons maintenant les musiques « autochtones ». Elles habitent intensément le quotidien de la vie à Mayotte. Il faut noter que dans nombreux cas, musique et danse sont inséparables. Ces pratiques musicales sont présentes dans l'Islam mahorais. Les écoles coraniques, les associations, les différentes confréries et les mosquées sont des relais solides pour l'apprentissage, la diffusion et la pratique des genres arabo-musulmans comme le *dahira*, le *maoulida*, et le *tar*.

Dans un même temps, des rites animistes trouvent leurs places au cœur de la culture mahoraise à l'instar de la cérémonie de possession *rombo*. Par ailleurs, fêtes et cérémonies prennent une grande place au sein de cette société. L'une des plus importantes est le *harousi* ou mariage qui se passe pendant l'hiver austral : juillet et août. Bon nombre de Mahorais

habitant la Métropole ou des pays étrangers viennent spécialement à cette époque. Cette période est la plus grande saison pour toutes sortes de fêtes y compris les musiques et danses de divertissements.

Ainsi, pour pouvoir aller plus loin, il est indispensable de pouvoir distinguer les différents « niveaux » de ces pratiques culturelles. Autrement dit, qu'est-ce qui est traditionnel, folklorique, d'inspiration traditionnelle ? Cette réflexion a besoin d'un regard croisé entre l'avis des autochtones notamment des personnes âgées et celui des chercheurs.

Précisons que la population n'utilise pas forcément des termes techniques clairs pour expliciter les concepts musicaux. On entend habituellement les personnes âgées se plaindre en disant que les jeunes d'aujourd'hui ne connaissent plus la vraie tradition. Pour mentionner ce qui est moderne, on note par exemple les expressions suivantes : « aujourd'hui c'est la guitare », « les jeunes connaissent que ces trucs de guitare là... », « ils utilisent la guitare partout », « ce n'était pas comme ça avant », « ce n'est pas beau comme avant »,... Implicitement, ces critiques voire agacements signifient que les éléments essentiels de la musique ont été souvent changés ou oubliés. Jouer d'un instrument dans une échelle pentatonique ce n'est pas comme jouer dans un mode tempéré occidental. Voilà ce que les personnes âgées des villages ne peuvent pas exprimer. Voici un autre constat de changement : Nous avons noté plusieurs fois que les cordes des cordophones portent traditionnellement des noms vernaculaires. Pour les anciens, ces appellations correspondent à la fois à une échelle donnée mais également à un principe cognitif prédéterminé. Lorsque l'on pose la question aux jeunes de moins de 30 ans, force est de constater qu'ils ignorent ces points essentiels. On constate également que parfois, même les principes acoustiques des instruments ont complètement changé.

Nous avons dit plus haut que les musiques autochtones étaient omniprésentes à Mayotte. Conscientes d'une certaine menace de l'oubli et de la modernisation, différentes institutions et autorités font la promotion de ces musiques et celle de l'île. Des illustrations en sont la présence de la danse des *Mbiui* dans le stand mahorais au salon de l'agriculture à Paris et la contribution des *Mbiui* pour accueillir les touristes à l'aéroport. Aussi, lors des fêtes et manifestations politiques, on s'accompagne des musiques et des instruments autochtones.

C'est pourquoi, nous osons dire qu'à Mayotte, on assiste actuellement à la folklorisation progressive de la musique traditionnelle. À ce propos, Nathalie Maliki, musicologue, professeur d'éducation musicale et conseillère pédagogique écrit : « La culture mahoraise risque de perdre la valeur réelle de ses pratiques qui pourraient finir dans le meilleur des cas recyclées en folklore, en curiosité pour les touristes, vides de sens véritable ». Au point de vue étymologique, une musique folklorique désigne une musique spécifique à un pays ou un terroir. Toutefois, ce terme est principalement servi pour spécifier des musiques populaires traditionnelles qui ont subi des modifications et codifications par des mouvements de pensée, des institutions, des intellectuels etc. Ces transformations et changements ne concernent pas strictement le patrimoine musical en soi. Elles touchent « l'esprit » même de la pratique.

Par conséquent, on peut distinguer différents niveaux : musique traditionnelle, musique de variétés d'inspiration traditionnelle, musique moderne d'inspiration traditionnelle, musique folklorique...

En dernier lieu, on ne peut pas faire une description de la situation actuelle de la musique à Mayotte sans citer le lien qu'elle entretient avec la réalité politique de l'île et ce qui se passe dans l'ensemble de l'archipel. Ce point est certainement l'un des thèmes favoris de la sociologie de la musique. Bon nombre d'artistes de la génération actuelle se lancent dans la musique dite « engagée ». Les uns rapportent à travers leurs textes une description de la

situation socio-économique et politique du pays⁵. Les autres dénoncent les comportements politiques.

Après cette brève introduction sur la situation générale de la musique à Mayotte et avant d'aller dans les détails de ce patrimoine musique et danse, je voudrais indiquer aux lecteurs la raison d'être des missions de terrain effectuées ainsi que celle de cet exposé.

Ces travaux ont aussi pour objectif principal de faire un état des lieux de cette musique. Pour les raisons évoquées plus haut et aussi à cause d'un manque de moyens, l'équipe de collectage a privilégié les musiques dites traditionnelles. Cependant, je m'efforce de donner quelques informations sur la modernité musicale et la mondialisation de la musique. Sans cela, nous n'aurions qu'une vision partielle de la richesse de cette musique dans le contexte si complexe de Mayotte.

Enfin, j'espère que ce rapport pourra servir de base à des étudiants et des chercheurs et qu'il génèrera d'autres recherches. Il donnera, je le souhaite des informations pour des producteurs musicaux en quête de connaissance de Mayotte. J'espère surtout que les jeunes générations mahoraises et tout autre public pourront y découvrir un patrimoine.

II.B. LES INSTRUMENTS DE MUSIQUES

LES CORDOPHONES

1. La cithare sur caisse *ndzedze*

- Noms vernaculaires : *dzendze*, *dzendzi*

- Localisation géographique : Mayotte, Madagascar

Il s'agit d'un dérivé de la cithare tubulaire connue communément sous le nom de *valiha* dans la zone sud-ouest de l'Océan Indien.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : cithare sur caisse.

Procédé de mise en vibration : pincement des cordes.

- Conformation de l'instrument

La cithare *dzendze* se compose d'une caisse en bois ayant la forme d'un parallélépipède rectangle. Sur les 2 faces latérales sont tendues des cordes métalliques tenues par des clous à chaque extrémité. Des chevalets en bois permettent de changer la hauteur des notes.

Au milieu de l'une des faces latérales se situe une petite ouverture circulaire qu'on peut nommer cavité de résonance.



Figure 1 : M. Mwarabou et sa cithare sur caisse. Photo Victor Randrianary

⁵ En voici un exemple : « Nous avons été vendus. En ce moment notre Pamandzi est vendu. Aujourd'hui les dirigeants ne nous ont pas prévenu. Les légionnaires et Total l'ont acheté. Alors demain il y aura des conflits...c'est la tristesse...je suis triste... » Jimmy de Lathéral, Compact Disque Label MILA.

2. La cithare sur bâton *ndzedze ya shituva*

- Noms vernaculaires : ***Dzendze Ya Shituva*** en *shimaoré*, ***Dzendze foiky en shiboussi*** –

- Localisation géographique : Mayotte, Madagascar (*Jejo*), Afrique Centrale (*Enzeze* en Ouganda par exemple), Afrique orientale.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : Cithare sur bâton.

Procédé de mise en vibration : Pincement.

- Conformation de l'instrument

La cithare est composée d'une baguette rigide portant tous les éléments de l'instrument : des frettes sur sa partie supérieure, un résonateur enalebasse fixée sur l'autre extrémité. Le *dzendze ya shituva* a 3 cordes en fil de pêche. La première est étendue le long de la baguette centrale, face aux frettes. Les 2 autres sont fixées sur les faces latérales du bâton.

Facture de la cithare sur bâton : actuellement, Monsieur Velo Mwarabu est le seul qui en fabrique et qui en joue.

Jeu de l'instrument : l'extrémité contenant la partie frettes est tenue par la main gauche du musicien. Le pouce de cette main joue une corde se situant sur cette face latérale, tandis que la main droite agit sur les deux autres cordes.

Par ailleurs, l'instrument et la voix jouent en homophonie.

APPRENTISSAGE : Les joueurs de cithare sur bâton à Mayotte ont appris auprès d'un maître originaire de l'Afrique de l'Est. Le seul survivant est Velo Mwarabu. Il essaie de recruter des élèves pour pouvoir transmettre son savoir faire, mais jusqu'à présent ses tentatives échouent.



Figure 2 : M.Mwarabo et sa cithare sur bâton.
Photo Victor Randrianary

3. Le luth *gaboussi*

- Noms vernaculaires : *gaboussi* en *shimaoré* et *kaboussa* en *shiboshi*.

- Localisation géographique : Mayotte, Yémen, Madagascar

L'instrument est d'origine yéménite (*quanbus*). Il existe également à Madagascar sous plusieurs aspects. Cependant la forme la plus proche du *gaboussi* de Mayotte se trouve dans le nord de la grande île.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : luth court.

Procédé de mise en vibration : cordes grattées avec un plectre et/ou un ongles.

- Conformation de l'instrument :

L'instrument se compose d'un manche droit qui se prolonge dans la même ligne que la table d'harmonie. Des mécaniques en bois se trouvent sur la partie supérieure du luth. Le manche ne comporte ni touche ni frettes mais des petits trous qui servent de cavité de résonance.

La caisse de résonance se compose d'un coffre en bois vide avec un dos bombé, celui-ci couvert d'une table en peau de chèvre. Au milieu de cette dernière se situe une toute petite ouverture circulaire qu'on peut nommer cavité de résonance.

Les cordes sont fabriquées en fil de pêche. Leur nombre varie de 3 à 4. Elles sont étendues entre la partie supérieure, passent par le chevalet et se terminent sur la partie postérieure de l'instrument.

Actuellement, on voit d'autres formes de *gaboussi* avec de nouveaux éléments qui correspondent soit à des décorations soit à des nouveaux besoins.



Figure 3 : M.Langa et son luth *gaboussi*.
Photo : Victor Randrianary

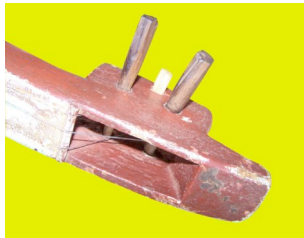


Figure 4 : *Gaboussi* avec des mécaniques en bois
Photo : Victor Randrianary



Figure 5 : *Gaboussi* avec des mécaniques métalliques
Photo : Victor Randrianary



Figure 6 : *Gaboussi* muni de microphone incorporé pour une fin de sonorisation électrique.
Photo Victor Randrianary

Facture de l'instrument : la plupart du temps, les instrumentistes fabriquent leurs *gaboussi* eux-mêmes. On rencontre également des personnes qui font fabriquer leur luth.

Jeu de l'instrument : Le *gaboussi* accompagne le chant seul ou avec d'autres instruments selon les contextes. Généralement, pendant le chant, la main gauche reste dans la première position. Entre les strophes, les musiciens les plus doués exécutent des improvisations instrumentales en utilisant les deux cordes aigues. Dans ce cas la main gauche peut se déplacer jusqu'à la cinquième position.

APPRENTISSAGE : Chez les joueurs de *gaboussi* il y a 3 modes d'apprentissage :

1. Apprentissage en autodidacte. C'est le cas du fameux Langa de Tsararano par exemple.
2. Instruction par mimétisme. La plupart des musiciens en font partie.
3. Instruction par un maître. Il s'agit d'un cas assez rare. Le jeune Adam Mouritadudia dit Petit Langa en fait partie.

4. L'arc avec résonateur *ndzedze lava*

Cet instrument est cité par 2 personnes âgées – dont le maître Velo Mwarabou – comme existant depuis longtemps. Existe-t-il encore ? Qui sait en jouer ? Depuis quand a-t-il disparu ? Nous allons tenter de trouver des réponses à ces questions.

Noms vernaculaires : *Dzendze lava*.

Localisation géographique : Mayotte, Madagascar (*Jejo lava*), Afrique Centrale, Afrique orientale, Brésil.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : arc à résonateur.

Procédé de mise en vibration : Frappement



Figure 7 : arc musical à résonateur



Figure 8 : M. Mwarabo en train de fabriquer un arc musical à résonateur. Photo Victor Randrianary

5. La Cithare tubulaire *valiha*

- Noms vernaculaires : *valiha*, *valihani kiboshi*

- Localisation géographique : Mayotte, Madagascar, Asie du Sud Est

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : Cithare tubulaire.

Procédé de mise en vibration : Pincement.

- Conformation de l'instrument

C'est un tuyau de bambou, autour duquel sont tendues des cordes métalliques surélevées par des chevalets en bois. Pour accorder les cordes, il faut déplacer les chevalets.

Notons qu'il reste encore deux anciens joueurs de *valiha* à Mayotte.

LES AÉROPHONES

1. L'aérophone à air ambiant

- Nom vernaculaire : néant

- Localisation géographique : Mayotte.

L'ensemble des aérophones à air ambiant existait dans les civilisations dites archaïques. Actuellement leur pratique demeure en Afrique noire, Amérique du sud et Océanie.

L'observation de cet instrument a été réalisée chez des enfants de la communauté dite anjouanaise.

- Conformation de l'instrument : Une ficelle est passée dans le trou d'un objet plat (ici, capsule aplatie). L'instrumentiste fait tourner la ficelle par ces deux extrémités.

2. La flûte

Noms vernaculaires : *firimbi*, *fluti*

Localisation géographique : Mayotte, Madagascar, Archipel Comores, monde Arabe

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : flûte tubulaire.

Procédé de mise en vibration : excitation de l'air par l'embouchure.

- Conformation de l'instrument

Une flûte droite à arête et embouchure terminale. Le tube est fait de bambou ou de pvc et comporte cinq à six trous.

Jeu de l'instrument : Le musicien tient la flûte légèrement oblique.

Note : Il s'agit d'un instrument en voie de disparition et presque inconnu à Mayotte.

Nous avons pu recenser trois noms de flûtistes à Mayotte. Ces « survivants » sont assez difficiles à rencontrer à cause de leurs circulations assez intenses. À vrai dire, la pratique de la flûte subsiste surtout dans une communauté anjouanaise dans laquelle un maître donne des cours.

3. Le hautbois

Noms vernaculaires : *nzomari, nzomara*

Localisation géographique : Mayotte, Madagascar, Archipel Comores, monde Arabe

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : Aérophone à hanche, hautbois.

Procédé de mise en vibration : excitation de l'air à travers la hanche.

- Conformation de l'instrument

L'instrument comporte 3 parties : La tête (*lohany*), le corps, puis le pavillon.

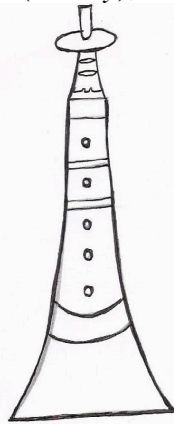


Figure 9 : hautbois *nzomari*

4. L'accordéon

Noms vernaculaires : *Kordion, akordioño*

L'accordéon est un instrument d'origine européenne, mais qui s'est intégré dans plusieurs rituels de pays du sud. Il s'agit d'un aérophone de la famille des instruments à anche libre. Il a pour spécificité de posséder un soufflet et des touches ou des boutons.

Actuellement, il n'existe plus qu'un accordéoniste à Mayotte. Selon les informateurs, l'accordéon à boutons a un statut d'instrument « traditionnel ». En effet, c'est le premier instrument étranger à être adopté dans les rituels. On rapporte que les accordéonistes sont généralement d'origine malgache. Par ailleurs, à la grande île, on utilise majoritairement les accordéons diatoniques à boutons. L'appropriation de l'instrument nécessite souvent la modification de son échelle pour le conformer au système autochtone.



Figure 10 : accordéon diatonique. Photo Victor Randrianary

LES MEMBRANOPHONES

1. Le tambour sur cadre

Noms vernaculaires : *Tari*

Localisation géographique : Mayotte et archipel comorien, Madagascar, Monde Arabe.

- Identification organologique

.Catégorie instrumentale : Tambour sur cadre.

.Procédé de mise en vibration : frappement

- Conformation de l'instrument

Une membrane est dressée sur un cadre circulaire peu profond. Il s'agit d'un tambour à une seule peau. Le cadre est fait en bois, mais on utilise souvent aussi des tuyaux de canalisation en pvc.

Facture du tari : Il est fabriqué par des facteurs d'instruments qui sont généralement musiciens.

Jeu de l'instrument : Le tari est tenu par une main. Les doigts de cette dernière exécutent des petits frappements sur la membrane. La deuxième main exerce des battements plus conséquents dans des mouvements libres.



Figure : 11. Tambour sur cadre *tari*, groupe Mawa.
Photo Victor Randrianary

2. Les tambours à deux peaux

L'ensemble *ngôma*

L'appellation *ngôma* regroupe 3 membranophones: le *misindrio*, le *dori* et le *fumba*.

Noms vernaculaires : *Ngôma*, *hazolahy*, *dori*.

Localisation géographique : Mayotte et l'archipel comorien, Madagascar.

- Identification organologique

. Catégorie instrumentale : tambours à peaux cerclées.

. Procédé de mise en vibration : frappement

- Conformation de l'instrument

Une membrane est dressée sur un cadre tubulaire. Il s'agit d'un tambour à deux peaux, attachées en forme de « N ».

Facture du *ngôma* : Il est fabriqué par des facteurs d'instruments qui sont généralement musiciens.

Jeu de l'instrument :

Selon les genres musicaux qu'il accompagne, le *ngôma* peut être joué par une ou deux mains.

Parfois le *fumba* est frappé avec une baguette et une main sur une seule face.

LES IDIOPHONES

1. *Mkaiamba*

Noms vernaculaires : *Mkaiamba*.

Localisation géographique : Mayotte, Madagascar (*Kaiamba*), La Réunion (*Kayamb*)

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : hochet en radeau.

Procédé de mise en vibration : secouement.

- Conformation de l'instrument

Il est constitué d'une boîte faite de tiges de bois (*antseho*) en forme de radeau dans laquelle sont enfermées de graines. Cette enveloppe a un cadre de bois avec 4 tiges qui dépassent.

Facture de la cithare sur bâton : elle est fabriquée par des musiciens qui en jouent également.

Les informateurs rapportent aussi que certains menuisiers en fabriquent.

Jeu de l'instrument : Le jeu le plus simple consiste à prendre l'instrument par 2 tiges et le secouer de gauche à droite. Par ailleurs, il existe des jeux plus ou moins habiles. Les plus doués alternent les secousses horizontales et les secousses verticales. Parfois même les instrumentistes frappent le hochet.

APPRENTISSAGE : Il s'agit d'un instrument très populaire à Mayotte. À l'unanimité, on rapporte que l'apprentissage se fait par observation et mimétisme.



Figure 12 : hochet *M'kaiamba*.

Photo : Victor Randrianary

2. Le *macheve*

Noms vernaculaires : *macheve*

Localisation géographique : Mayotte, Afrique orientale

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : famille d'idiophone par secouement : sonnailles.

Procédé de mise en vibration : secouement par la danse et la marche.

- Conformation de l'instrument

Il s'agit de plusieurs petites boîtes en matière végétale attachées les unes aux autres, c'est-à-dire fixées conjointement par une cordelette.

Jeu de l'instrument : Chaque système est attaché autour des chevilles du danseur. Ce dernier exécute des rythmes de base mais cherche aussi à faire des figures rythmiques différentes.

Note : Encore présent dans la mémoire collective mahoraise, le *macheve* a une réalité contradictoire. Cet instrument est présent chez certains musiciens et associations. Parallèlement, le *macheve* fait partie des instruments de musique qui se vendent bien pour les touristes. Cependant, dans la réalité son usage est quasi disparu.

3. Le *Mbiui*

Noms vernaculaires : *mbiui*

Localisation géographique : Mayotte.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : idiophone par entrechoc

Procédé de mise en vibration : Frappement.

- Conformation de l'instrument

Il s'agit de deux plaques de bambous lissées. Actuellement on trouve des plaques de différents bois divers.

Jeu de l'instrument : Chaque main a une plaque de bambou. On frappe une plaque contre une autre. Le geste de base est très simple. Cependant, les exécutants peuvent faire des jeux polyrythmiques complexes.

APPRENTISSAGE : Il s'agit certainement de l'instrument le plus populaire dans l'île. À l'unanimité, on rapporte que l'apprentissage se fait par observation et mimétisme. À ce propos, un facteur d'instrument du village de Mtsangamoudji m'a dit « Même toi, tu peux jouer cela » (« Ata anao mahay misôma »).

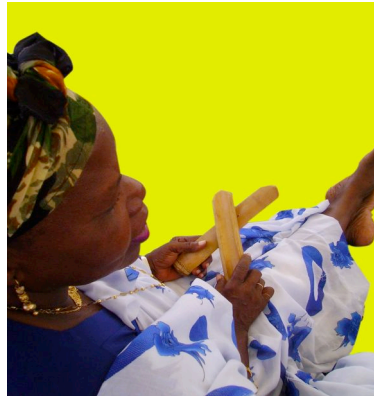


Figure : 13: Une joueuse de *Mbiui* de l'association Mouzidalifa de Labattoir.
Photo : Victor Randrianary

4. Le plateau métallique

Il s'agit d'un grand plat (outil qui peut être utilisé comme pièce de vaisselle) que l'on frappe avec les mains ou des fines baguettes. Cet instrument accompagne souvent les taris dans les danses de procession.

5. Idiophone pilonnant

C'est un instrument composé d'un pilon et d'un mortier. Il est utilisé essentiellement pour jouer dans le genre *wadaha* ou danse de pilon.

6. Le *tsakaretiky*

Noms vernaculaires : *Tsakaretiky*

Localisation géographique : Mayotte, Madagascar, La Réunion.

- Identification organologique :

Catégorie instrumentale : famille d'idiophone percuté par mailloche

Procédé de mise en vibration : frappement par des baguettes.

- Conformation de l'instrument :

C'est un ensemble de 2 éléments : un gros d'environ de 12 cm de diamètre posé sur un support de bois. Des baguettes simples faites de bois complètent le système.

Jeu de l'instrument : Le musicien frappe généralement d'une manière successive les deux mains. Les gestes et les successions des mains peuvent varier.

APPRENTISSAGE : Par observation et par mimétisme. Lors des danses un adulte peut montrer occasionnellement à une personne plus jeune comment procéder.

II.C. LES GENRES MUSICAUX ET DANSES⁶

Musique et danse font souvent corps à Mayotte. Il semble difficile, voire inutile de définir qui tient le rôle principal et qui est subordonné.

TRADITIONS MUSICALES ET DANSES ISALMIQUES

Deba :

Le *deba* est une musique et danse religieuse exclusivement féminine et musulmane. Le texte en arabe est tiré des livres sacrés. Cet art se pratique dans différents contextes. Il peut être une louange suite à un pèlerinage à la Mecque. Les danseuses viennent accueillir les pèlerins à leur arrivée sur l'île. Le *deba* se déroule alors entre l'aéroport et la maison. Cette danse constitue un rite expiatoire durant la période du ramadan ou également une gratification à Dieu dans une fête villageoise. De plus en plus, le *deba* se pratique lors de différentes célébrations. Dans ce cas, cette danse se déroule dans un lieu bien décoré : le *bandra bandra*.

Les jeunes femmes prennent le temps de s'entraîner au *deba*. Le plus souvent ces séances d'apprentissage se passent à l'école coranique *madrassi*. Parfois, elles répètent dans les cours des écoles ou tout simplement dans les lieux disponibles, sous le regard des doyennes.

Pendant que les danseuses sont debout, la plupart du temps, les percussionnistes sont assises par terre. La forme musicale est souvent responsoriale : une chanteuse principale chante une mélodie, reprise par la suite par le chœur. Un ensemble de percussions – souvent de différentes tailles – accompagne le chant : tambour sur cadre tari, tambourin à cymbalette. Ces instruments exécutent différentes figures rythmiques (pulsation, *ostinati*, variations rythmiques...) dans une espèce de concert de timbres. Actuellement, on assiste beaucoup à la sonorisation électrique de cet art.

La danse est basée sur des mouvements de bras, de mains (très minimalistes) et de la tête. Un modèle fait face aux danseuses qui imitent ses gestes...Le tout s'exécute dans un mouvement d'ensemble harmonieux. Le charme de cette danse gracieuse est appuyé par l'effet des bijoux qui ornent le corps des femmes ainsi que celui des robes colorées qu'elles portent.



Figure 14 : Une cérémonie de *deba* à Mtsamdou. Photo Olga Dominguez©

⁶ Concernant l'état des lieux des différents genres, l'équipe de collectage n'a pas tout vu durant la mission du mois de juillet. Un voyage postérieur, puis des visionnages de documents m'ont permis de combler le manque.

Mgodro

Le *M'godro* appartient à Mayotte comme le Flamenco à l'Andalousie. Cette danse est caractérisée par des piétinements minutieux dans une alternance droite-gauche. Le haut du corps est libre. Souvent il suit ce balancement dans une impulsion du bassin. Les bras restent toujours au niveau de la taille et les coudes sont repliés.

Ces piétinements prennent leur origine dans les gestes des travaux quotidiens: décorticage du paddy, mélange de la boue avec d'autres matières pour la construction d'une maison traditionnelle...

Ce pas de danse est appliqué dans les autres genres comme le *rombo*, le *wadaha*, le *souloubou*... Par ailleurs, le *mbiui* est un support instrumental de la danse *m'godro* dans laquelle les femmes dansent deux par deux. Il s'agit alors de jeux de défi. En effet, le *m'godro* se pratique dans une dynamique « chaude » qui évolue souvent jusqu'à la transe.

Moulidi

Une pratique qui met musique et danse ensemble. Le *moulidi* est considéré par certains comme la version masculine du *deba*. Effectivement, il est exclusivement masculin, les textes des chants seraient pratiquement les mêmes. La séance est généralement précédée par la lecture d'un texte sacré, puis d'une prière adressée à Allah.

Le *moulidi* se déroule dans un cercle. Au milieu et assis par terre, se trouvent le chanteur soliste et *fundi* accompagné par d'autres personnes, dont les percussionnistes (joueurs de tari). Les autres participants sont debout. La musique commence par une phase introductive : à plusieurs reprises, le soliste entonne une mélodie reprise par le chœur. Les gestes des bras et des mains démarrent très lentement. Après cette introduction, les *taris* font leur entrée. Le groupe assis par terre montre nettement les mouvements des mains et des bras, des gestes minimalistes suivant les rythmes des percussions. Progressivement la danse se développe : une partie du groupe assis danse dans une position à genoux. Ces hommes développent une série de gestuelles du buste et des bras. Parallèlement, les danseurs dans la position debout font évoluer plusieurs mouvements : balancement de gauche à droite, bras ouverts etc, le tout dans une uniformité harmonieuse. L'ensemble de chants et des danses s'intensifie en volume. On entend alors des cris et des appels.

Par rapport au *deba* des femmes, le *moulidi* développe plus grande quantité de gestuelles de danse. Au même titre que le *deba* des femmes, le *moulidi* développe des gestuelles caractéristiques. Ces deux pratiques méritent une étude chorégraphique approfondie

Le *moulidi* a souvent lieu dans la soirée et peut durer jusqu'au matin. Ses contextes traditionnels sont : mémoire d'un défunt, naissance d'un premier enfant... Toutefois, à l'heure actuelle, cette pratique se fait dans d'autres situations.

Tari

Le terme *tari* désigne à la fois un instrument de musique (tambour sur cadre à une peau – d'origine arabe) et un genre de musique que nous allons essayer de définir sur les lignes suivantes. On le nomme *tari* car on y utilise principalement des tambours sur cadre de différentes tailles.

Musicalement, le *tari* est un chœur hétérophonique et/ou polyphonique pulsé par différentes figures rythmiques. La complémentarité des différentes hauteurs de tambours y est importante. Les textes de ce chœur sont souvent consacrés à la louange du prophète Muhammad.

Sur le même lieu de la cérémonie, hommes et femmes pratiquent ensemble leurs chants tout en étant séparés par une draperie. À Mayotte, on rencontre de plus en plus des jeunes personnes réunies au sein des associations pour pratiquer le chœur de *tari*. Plusieurs rencontres inter villages se déroulent dans l'année.

Madjilisse (figure26)

Cette cérémonie regroupe toutes classes d'âges et catégories d'hommes. C'est certainement, l'une des cérémonies auxquelles les hauts responsables religieux participent le plus d'une manière très active. D'emblée la fête est frappante par le fait que ses participants sont habillés avec une grande variété de costumes traditionnels. Les jeunes musiciens y participent également. Quasiment tout le monde est muni de cannes, de différentes couleurs.

En résumé, lecture de textes sacrés, et chant et danse se succèdent. Progressivement, l'ambiance s'amplifie en volume. Pendant qu'un chanteur soliste entonne par exemple la mélodie, le groupe de musiciens joue des tambours sur cadre *taris* et du tambour *fumba*. Ensuite, commence la danse de l'assemblée. Techniquement, la danse est constituée de balancements légers du corps, qui valorisent surtout les gestuelles de bras et de mains tenant la canne. Cette dernière se situe successivement dans trois positions différentes : 1. Tenue droite et touchant le sol. 2. Au niveau de la poitrine et de l'abdomen (le haut de la canne tenue par la main gauche, la main droite tenant le bas). 3. Soulèvement de la canne : la main droite la tient par l'extrémité inférieure - elle est levée au-dessus de la tête.

On remarque une grande maîtrise de l'assemblée qui fait preuve d'une belle harmonie des gestuelles corporelles. L'ensemble des participants laisse voir d'une manière avérée deux éléments : le plaisir d'être ensemble et une grande fierté à travers les gestuelles.

Cette partie musique et danse est relayée par la lecture des textes sacrés : les paroles de louange à Dieu et au prophète Muhammad. Les *fundi* qui dirigent la cérémonie psalmodient les textes d'une manière remarquable.

Manzaraka ou manzara

Il s'agit d'une musique et danse de procession accompagnant le marié à la maison de sa femme. Cette pratique serait d'origine arabo-anjouanaise. Elle est l'équivalent de la procession profane *milelezi*. Dans cette procession, les hommes très bien habillés de costumes musulmans se mettent à l'avant. Les femmes suivent. Beaucoup d'entre elles s'accompagnent de parapluies.

Le cortège commence par un chant solo a cappella. La mélodie est reprise par le groupe d'hommes. Progressivement, les *taris* interviennent. Les dirigeants du défilé se trouvent à quelques mètres devant. De temps en temps, ils se tournent vers le groupe, en faisant des gestes qui l'incitent à être énergique.

On peut observer quelques chefs spirituels qui dansent avec leurs cannes. Les autres participants dansent en se balançant de gauche à droite, les bras ouverts....

Dahira

Le *dahira* est une pratique connue dans la région. À Mayotte, dans certains villages ce rituel se déroule au moins deux fois par semaine. La radio R.F.O annonce les lieux où le *dahira* se déroulera à la fin de la semaine.

Dahira signifie étymologiquement parlant « cercle », ou « arrondissement ». En effet, le groupe se met dans une position circulaire. Cette pratique fait partie de l'exercice spirituel *dhikr* (remémoration, souvenir) selon le dogme soufi. À Mayotte, comme dans la zone Océan Indien, le *dahira* se perpétue par les confréries soufies : chadouli, rifai et kadiryia.

Le *dahira* en tant *dikhr* consiste surtout à évoquer Allah (le centième nom de Dieu) en répétant inlassablement la lettre finale de son nom, qui devient progressivement un souffle. Selon le dogme soufi, le *dikhr* est vu comme une voie de métamorphose de l'âme. Sans contredire à ce principe fondamental du *dikhr*, certains fidèles confient que le *dahira* guérit physiquement quelques maladies.

En fait, lors de ce rituel, on répète d'une manière intense avec rapidité le nom d'Allah jusqu'à ce que l'on arrive à une extase.

Techniquement, cet exercice utilise des techniques vocales assez particulières. Les habitués arrivent à fournir des efforts physiques extraordinaires au niveau du larynx et de la respiration. On peut constater que, d'emblée l'une des techniques utilisées appartient à la famille des racles vocales.

L'observation de cette pratique a permis de constater qu'il existe plusieurs expressions et techniques différentes. Pour en avoir une connaissance plus concrète il nous faudrait réaliser des enregistrements séparés des techniques, ce qui permettrait une étude acoustique, le but étant de pouvoir établir une catégorisation.

Maoulida shengue

Le *maoulida shengue* est une pratique typique des îles Comores. Shengue serait un personnage très pieux. Souvent les fidèles faisaient la prière chez lui. Ils se disaient souvent : « on va aller chez Shengue ». À la fin, le nom du genre est devenu *maoulida shengue*.

Il s'agit d'une série de prières et de louanges accompagnées d'instruments de percussion : tambours sur cadre et tambours à deux peaux.

L'assemblée est assise et, généralement, la cérémonie débute par la lecture de poèmes psalmodiés. Après cette introduction, les participants commencent à chanter. Progressivement, les tambours accompagnent la musique vocale. La danse s'installe graduellement aussi, et petit à petit, on danse debout avec un rythme plus rapide.

Pendant un temps assez long, voire plusieurs heures, différents chants se succèdent dans cette configuration : chant lent assis puis dynamique rythmique accompagnée de danses en position debout. Hommes et femmes peuvent participer à cette cérémonie, mais ils seront séparés par un rideau ou par un mur.

MUSIQUES ET DANSES DE RITUELS, DIVERTISSEMENT

Mgodro

Le *M'godro* appartient à Mayotte comme le Flamenco à l'Andalousie. Cette danse est caractérisée par des piétinements minutieux dans une alternance droite-gauche. Le haut du corps est libre. Souvent il suit ce balancement dans une impulsion du bassin. Les bras restent toujours au niveau de la taille et les coudes sont repliés.

Ces piétinements prennent leur origine dans les gestes des travaux quotidiens: décorticage du paddy, mélange de la boue avec d'autres matières pour la construction d'une maison traditionnelle...

Ce pas de danse est appliqué dans les autres genres comme le *rombo*, le *wadaha*, le *souloubou*...Par ailleurs, le *mbiui* est un support instrumental de la danse *m'godro*.

Biyaya

C'est l'une des danses mixtes et circulaires mahoraises. Elle est cadencée par l'ensemble *ngôma*. Auparavant les sonnailles *macheves* – que portent les danseurs sur leurs pieds – faisaient partie des instruments de cette danse. À la base, cette danse se pratique dans le *Msada* ou entraide (récolte, construction de maison,...). Actuellement, elle se pratique dans d'autres circonstances : festivals, manifestations politiques etc. Dans ces contextes, on voit un

changement : sur scène, face à un public les danseurs alternent la forme en rangée et la forme circulaire. Tiziana Marone⁷ la considère comme une pratique qui est devenue rare.

Mbiui ou Mbiu (en tant que danse)

Il s'agit certainement de la danse mahoraise la plus connue. Elle est exclusivement féminine. Le nom de la danse vient de l'utilisation des lames de bois *mbiui* (idiophone par entrechoc). En effet, chaque danseuse est munie de cet instrument. Au point de vue chorégraphique, le *mbiui* appartient à la grande famille *m'godro*. La danse s'organise de la manière suivante : l'ensemble des danseuses sont assises par terre et jouent. Les femmes s'invitent librement. Plusieurs couples dansent alors debout. Il s'agit d'une espèce de compétition entre ces binômes. Pendant les moments les plus dynamiques de la musique, les polyrythmies des instruments stimulent la danse en augmentant également le volume. On remarque également, une certaine complicité entre quelques couples. Ces derniers échangent alors des gestes affectueux. Plusieurs femmes participantes dansent dans la position assise, notamment en bougeant le bassin et en se déplaçant légèrement sur le sol d'avant en arrière.

Wadaha

Le *wadaha* est un ensemble de chants et de danses exclusivement féminin. Cette pratique existe dans le nord de Madagascar et dans l'ensemble de l'archipel comorien.

« Les femmes d'un quartier ou d'une association dansaient traditionnellement le *wadaha* en l'honneur de l'une des leurs, de son mari ou d'un de ses parents rentrés de l'étranger après un séjour de plusieurs années. Elles dansaient aussi après avoir pris part à une réception offerte à l'occasion d'un événement heureux, survenu à l'une des leurs à titre personnel... »⁸, écrit Damir Ben Ali. Ces contextes sont certainement respectés encore à Mayotte où tous les événements heureux sont l'occasion d'un *wadaha*. Cette danse se pratique aussi lors des manifestations officielles et politiques.

Dans cette danse, les femmes font tomber les pilons dans un mortier avec un rythme systématique. Au cours de ce pilonnage, les danseuses interviennent à tour de rôle. Les pilons utilisés sont au nombre de 3 ou 4 : chacune leur tour, les femmes les empoignent et les lancent. Celles qui viennent derrière les récupèrent à la volée. Au même moment, le reste du groupe danse et chante dans un grand cercle autour du mortier et des pilons.

Les chants qui accompagnent ces danses sont de différentes formes. On note également la prédominance de la forme responsoriale. Le chœur est polyphonique. Pendant les moments forts de la danse, les femmes battent des mains dans une polyrythmie très dynamique.

Chigôma

C'est une danse de mariage et de cérémonie. Le *chigôma* est aussi considéré comme une chorégraphie de type cérémonial. En effet, les hommes revêtent leurs plus beaux vêtements. À l'origine, il s'agissait d'une danse d'hommes. À présent, les femmes s'y intègrent aussi. Elles s'habillent en *kishali* et *salouva*. Leurs bras et leurs cous arborent des parures d'or.

La danse est dirigée par des solistes dont le rôle peut tourner. Ces derniers réalisent des mouvements corporels qui exigent beaucoup d'endurance (alternance entre la position debout et accroupie). Le groupe exécute des pas minutieux dans le mouvement suivant : un pas en arrière, un pas en avant, un mouvement circulaire... La partie haute du corps réalise des gestes lents signifiant la fierté (port de la tête, mouvements des bras).

⁷ Tiziana Marone, Musiques et traditions musicales de l'île de Mayotte, in Études Océan Indien n°37, P.64, INALCO, Paris, 2006

⁸ Damir Ben Ali, Musiques et société aux Comores, P.61, Komedit/CNDRS, Moroni, 2004

La musique du *chigôma* est constituée de chants de forme responsoriale entre les solistes et le groupe, d'un ensemble de quatre tambours et d'un sifflet. Ce dernier harmonise les mouvements et les différentes parties.

Rombo

Il s'agit d'une cérémonie de possession très connue à Mayotte. Il existe deux types de *rombo* :

1. Le grand *rombo* qui se déroule à l'extérieur (sous une bâche ou à ciel ouvert). La plupart du temps il rassemble plusieurs dizaines voire des centaines de personnes. Ce type de rituel de possession est souvent animé par un orchestre – ensemble de guitares électriques et batterie, accordéon... – qui peut être également suivi d'une diffusion de musique par une chaîne.

2. Le « petit » *rombo* qui a lieu dans un espace restreint : une maison. L'assistance est donc limitée. Le rite est totalement animé par une chaîne *hifi* et des compacts disques.

D'un point de vue anthropologique, ces rituels présentent beaucoup d'intérêt. Son ethnographie nécessite un long moment d'observation et d'enregistrement audiovisuel. Au point de vue musique et danse, il existe différents types de *rombo*. Citons deux cérémonies différentes :

a. La première était animée par un orchestre composé de trois guitares électriques et d'une batterie. Les battements de mains occupaient un rôle très important. Ils dynamisaient les séquences fortes et les séquences clés de la cérémonie. La séance se déroulait dans une cour clôturée où il y avait une centaine de personnes en majeure partie des femmes. Le public était assis. Une partie des femmes dansait assise, une autre partie dansait debout. D'une manière cyclique, une séquence de paroxysme s'installe. Les battements de mains s'associent énergiquement avec l'orchestre. Les danses deviennent frénétiques. Certaines femmes tombent dans une espèce de tétanie. On les transporte dans la maison qui est située à 20m du lieu de la danse. Elles sont arrosées d'eau. Puis, elles retournent dans la cérémonie. Parallèlement, une foule de personnes danse autour de l'endroit clôturé par la bâche.

b. La deuxième cérémonie de *rombo* a eu lieu dans une pièce d'environ 5m de longueur sur 4m de largeur. L'espace s'organise de la manière suivante : les deux devins et la patiente ensemble dans un coin. En face se trouvent quelques membres de la famille de la patiente. Ils sont au nombre de dix, enfants compris. Vers l'entrée de la chambre se regroupent les invités, au nombre 8 environ. Toute l'assistance participe en battant les mains.

Les devins sont composés d'un homme et d'une femme. La séance est composée de plusieurs parties que nous n'allons pas développer ici. Toutefois, il faut noter que le devin possède un grand nombre de CD. Pour les moments les plus dynamiques, il met des musiques d'accordéon tout en demandant systématiquement à ce que l'assistance batte des mains. Plusieurs femmes dansent assises en bougeant énergiquement le bassin – souvent vers le haut – et en se déplaçant légèrement. Les musiques diffusées par les devins viennent exclusivement du nord de Madagascar.

Chants de travail

Biyaya

C'est l'une des danses mixtes et circulaires mahoraises. Elle est cadencée par l'ensemble de *ngôma* et les sonnailles *macheves* que portent les danseurs sur leurs pieds. Nous l'avons seulement vue et filmée chez la communauté mahoraise à La Réunion. Le *Biyaya* mérite aussi une étude approfondie tant au niveau chorégraphique qu'au niveau de ses contextes. En effet, à la base, cette danse se pratique dans le *Msada* ou entraide (récolte, construction de maison, ...). Actuellement, elle se pratique dans d'autres circonstances.

Shakasha

Cette danse a été observée à La Réunion également. Elle est proche du *Biyaya*. Accompagnée de frappements de mains et de chants à l'origine, elle peut actuellement se pratiquer aussi avec des musiques diffusées sur des sonorisations importantes.

Chants de cueillette

Les chants de cueillette ont aujourd'hui à peu près disparu. En effet, ce type de travail ne se pratique plus. Cependant, il existe encore des personnes âgées qui connaissent le répertoire. Il est donc essentiel de constituer des archives de cette pratique oubliée.

Berceuses

Nous n'avons pu enregistrer que peu de berceuses. À priori, il y a des berceuses spécifiques aux hommes et aux femmes. Cependant, ces derniers utilisent un répertoire mixte. Les berceuses nécessitent donc un travail plus fouillé.

Chants intégrés dans les contes

Les livres et les études de contes de Mayotte sont assez nombreux. Cependant, aucun travail n'est réalisé sur les parties chantées des contes. Elles sont pourtant nombreuses et importantes car elles forment des maillons importants du système éducatif traditionnel.

Pratiques enfantines

La littérature orale mahoraise comporte également des comptines et des jeux rythmiques. Naturellement, ces éléments sont des piliers de l'apprentissage dans le système éducatif traditionnel. Des comptines collectées et transcrites à Kanikeli font l'objet d'une publication en cours. Il s'agit d'une collaboration entre l'école de musique de Mamoudzou et la CMEA.



Figure : 15 Des jeux musicaux. Photo Victor Randrianary

Le Mrengue

Le *Mrengue* est un sport de combat. Pour bon nombre d'anciens à Mayotte, il s'agit avant tout d'un jeu de défi et d'une danse. Nous avons travaillé avec des musiciens qui connaissent les jeux de rythmes utilisés dans la danse de *mrengue*. Ces codes associés aux règles et à la terminologie de la danse seront étudiés.

II. D. LA PÉRIODE D'HIVER AUSTRAL : MOIS DE JUILLET ET AOÛT



Figure : 16 Un cortège de mariage du côté de Dembeni, Photo Olga Dominguez©

Il s'agit premièrement de la période du grand mariage *haroussi*. Dans le système musulman, on peut se marier tout simplement sans faire le grand mariage. Cependant plusieurs couples décident de célébrer leur union en faisant le *haroussi*.

Je vais résumer ici l'implication de la musique dans la célébration de ce rite. Premièrement, il faut noter que chaque village a sa manière de fêter un mariage. Mais, globalement, il y a un ordre pré-établi et cohérent dans cette fête : 1. Prière et demande de bénédiction (*majilisse, tari...*) 2. Fêtes populaires (*Mbiui...*). 3. Bal à l'occidental (facultatif mais devenu courant) 4. Accompagnement du marié dans la maison de sa femme (*manzaraka, milelezi*).

Dans toute l'île, durant cette période on annonce des fêtes de mariage un peu partout. Ce qui signifie que plusieurs milliers de personnes partagent des soirées ensemble à chanter et/ou danser des genres religieux ou profanes. Certaines fêtes durent jusqu'au matin, d'autres commencent assez tard pour durer aussi jusqu'au petit matin. Généralement, la succession des soirées d'un mariage se passe du jeudi au dimanche. Souvent, au mois d'août, les fêtes se déroulent sept jours sur sept.

Cette période avec cette affluence est certainement celle qui a plus d'impact économique pour certains secteurs. On voit par exemple de grands panneaux publicitaires avec le *boana haroussi* (le marié) et le camion rempli de cadeaux (frigorifère, ventilateur, différents meubles...). Les familles achètent énormément de cadeaux (maquillages, vêtements, bijoux). Au niveau alimentaire, c'est certainement aussi le moment des dépenses folles. L'exemple qui suit illustre bien ce fait : devant la boulangerie-pâtisserie de Tsararano, on voit plusieurs dizaines de femmes assises, debout et faisant le va et vient. En fait, différents groupes venant de divers villages y préparent une très grande quantité de gâteaux qui seront par la suite cuits dans le four de ce pâtissier. En tout cas, nos enquêtes nous ont permis de relever que les familles rassemblent entre 10.000 € à 70.000 € pour un mariage.

Le grand mariage à Mayotte rassemble la population d'origine mahoraise habitant la France Métropolitaine et celle de l'île de La Réunion. On remarque actuellement, la présence des invités venant de ces différents endroits dans les cérémonies. De plus en plus, des sites Internet rapportent des documents sur le *haroussi*. Concernant les rituels on entend parfois que : « dans le village untel, il y avait un retournement de mort, 2 mariages hier ».

Hormis les cérémonies de mariage, la période de l'hiver austral est aussi une gigantesque occasion de fêtes dans toute l'île : des festivals, des carnivals, des bals, des soirées dansantes, des soirées de répétitions de danses, des fêtes religieuses, des rencontres inter associations (*moulidi, deba,...*). On remarque des vendeurs de CD, DVD diffusant de la musique avec des grosses sonorisations dans différents endroits à forte affluence. Parallèlement, restaurants et cafés organisent concerts, cabarets, soirées karaoké dans un registre plutôt musique de variété internationale.

II. E. MUTATIONS DANS LES PRATIQUES MUSICALES MAHORAISES

A. Pratiques disparues ou en voie de disparition

- . Chants de travail (d'une manière générale)
- . Chants de cueillette (*antsa tsongo vary*)
- . Chants intégrés dans les contes
- . Poèmes chantés
- . Garassissi (théâtre paysan d'ordre « militaire »)

B. Instruments disparus ou en voie de perdition

- . Flûte *firimbi*
- . Hautbois *njomari*
- . Accordéon *kordioño*
- . Arc musical avec résonateur *dzendze lava*.
- . Cithare sur bâton *dzendze ya shituva* ou *dzendze foiky*
- . Conques
- . Instruments éphémères utilisés par les enfants

C. Savoir-faire oubliés ou modifiés

- . Répertoire de rythme
- . Langage tambouriné
- . Échelle musicale
- . Esthétique de l'ornementation
- . Comptines et jeux rythmiques enfantins.
- . Principes sonores des instruments de musique
- . Terminologie vernaculaire (des différentes parties d'un instrument, de l'accord, ...)

Comme évoqué plus haut, on assiste actuellement à une mutation de la société mahoraise. Cette transformation touche la musique, et est observable à travers elle, cet art étant l'une des pratiques culturelles les plus présentes sur ce territoire. Les différentes catégories de la société ne discernent pas ce phénomène avec le même niveau de conscience. Nous allons citer quelques exemples de changement évoqués par les personnes ayant en moyenne 50 ans.

- Le cas du *madjilisse*

Je ne vais pas faire une étude exhaustive de la chorégraphie ni de la musique mais quelques analyses pour dégager le constat d'une réalité. Pour commencer, il s'agit de comparer deux cérémonies de *madjilisse* qui se sont passées dans le quartier de M'Tsapere. La première a eu lieu dans un mariage au plateau de M'Tsapéré (selon l'appellation mahoraise). Ce *madjilisse* se déroulait selon la manière "traditionnelle" – voir la description dans le chapitre précédent – : instruments de musique acoustique, danses avec les cannes etc. Une semaine plus tard, un autre *madjilisse* a eu lieu dans le quartier. Cette cérémonie a intégré deux éléments « étrangers » : 1. Selon les musiciens eux-mêmes, les mélodies sont d'origine arabe et presque inconnues du public. 2. La musique a été accompagnée par un orgue dont la sonorisation a provoqué des distorsions ; chose qui n'a pas semblé perturber le public qui s'en donnait à cœur joie.

- L'exemple du *mbiui*⁹

Auparavant, les femmes dansaient le *mbiui* d'une manière acoustique (lamelle de *mbiui* faite de bambou). À vrai dire, cette pratique acoustique et dite « traditionnelle » se fait encore de nos jours quand le public n'est pas trop important. Lorsqu'on arrive par exemple à l'aéroport de Mayotte, on peut assister à une danse de *mbiui* acoustique.

Actuellement, nous sommes dans la période de ce que l'on appelle *mbiui* et *m'gdro* électriques. En effet, la danse de *mbiui* se fait avec un orchestre composé de guitares électriques (solo, accompagnement et basse), clavier électronique et batterie. Les instruments sont diffusés par une sonorisation puissante. Les femmes qui viennent danser s'accompagnent toujours de leurs instruments *mbiui*. Cependant, face à cette nouvelle configuration sonore, c'est l'orchestre qui prime. Conjointement, on aperçoit un changement au niveau des lamelles utilisées par les femmes : on trouve des plaques de différents bois, ce qui change entièrement la réalité acoustique. On constate en fait, une nouveauté cohérente au niveau sonore.

Par ailleurs, au point de vue musical, ces orchestres jouent avec une grande habileté grâce à des instrumentistes souvent virtuoses, des répertoires répondant à l'attente du public et des danseuses. Dans le cycle de la musique, les musiciens assurent d'une manière torride les moments forts de la danse. Les jeux de chaque instrumentiste et le répertoire nécessitent une étude plus approfondie, c'est ce qui constituera une partie de la publication qui suivra. En tout cas, l'oreille avisée captera tout de suite que le *mbiui* électrique est un lieu où le répertoire circule : beaucoup de morceaux venant de la zone Océan Indien y sont revisités, les pièces musicales reçoivent l'influence de différents styles.

Il arrive aussi qu'après une danse de *mbiui*, la soirée devienne un bal populaire tout simplement. Le public devient mixte (hommes et femmes). Soit la fête continue avec l'orchestre, soit elle continue en alternance avec une chaîne *hifi* amplifiée par une sonorisation ultra puissante. On est parfois surpris de voir et d'entendre que les jeunes – moins de 15 ans – dansent et chantent des musiques en anglais et en français d'une manière explosive. Oui, cette génération vit désormais dans une musique mondialisée.

-Le fameux *Chigôma*.

Ce genre est cité dans le chapitre précédent. On y utilise un instrument métallique nommé *garando*. Auparavant il était fait de récipients métalliques comme des bidons de pétrole.

⁹ Ici, je parle de *mbiui* en tant que danse

Depuis 2001, on utilise le tambour de lave-linge. Le groupe Nourou Ya Maoré, affirme être à l'origine de ce changement. Désormais, aujourd'hui pratiquement tout le monde intègre le tambour de machine à laver comme instrument du *chigôma*. Ici encore, on discerne une transformation presque radicale de l'univers sonore. En effet, les récipients métalliques d'autrefois étaient moins puissants au point de vue sonore. Le *garando* (le tambour de lave-linge) détient une grande capacité sonore au point qu'il passe au premier plan par rapport aux trois autres percussions. Des études approfondies confirment ces changements d'univers acoustiques au sein de la même pratique. On peut lire par exemple l'ouvrage d'August Schmidhofer sur les xylophones sur jambe¹⁰.

Un autre exemple dans le *chigôma*. Jusque dans les années 70, voire début 80, on utilisait le hautbois *njumari* ou *njomara* pour accompagner cette danse. De nos jours, cet instrument à vent est inconnu de la nouvelle génération. Par ailleurs, le sifflet a fait son apparition dans la même danse. Les personnes averties perçoivent la différence esthétique dans l'utilisation de ces deux instruments. Elles affirment que le hautbois *njomari* a un rôle mélodique. Or, le sifflet occupe une fonction de code - il indique quand il faut changer de mouvement - et de dynamisation rythmique. Certaines personnes évoquent même leur préférence et leur nostalgie pour les mélodies avec ces ornements infinies du *njomari*.

- Les instruments électriques

L'électrification des instruments de musique et l'utilisation des Compact Disc dans les fêtes et rituels deviennent une pratique courante depuis environ une décennie. Actuellement, la guitare électrique intègre plusieurs genres musicaux. Tous les joueurs de *gaboussi* sont par exemple amenés à jouer avec une formation d'orchestre de guitares électriques. Quand ce luth autochtone prend la place de l'instrument soliste, le plus souvent il est alors assisté par une guitare basse électrique. Il suffit d'écouter les compacts disques mahorais pour s'en rendre compte. Aussi, dans les différents rituels, les musiciens jouent en alternance avec la musique diffusée par une chaîne super amplifiée. Dans tous les cas, cette super puissance sonore est un élément important pour les rituels et les fêtes.

- Son distordu, une esthétique...

Nous venons de mentionner la présence de la sonorisation dans les différentes fêtes – religieuses ou non –, pour que la musique soit entendue le plus loin possible. Cependant, une oreille non habituée sera crispée d'entendre de gros parasites et distorsions sonores. Parfois, ces « anomalies » existent pendant de bonnes exécutions musicales. Par exemple, lors d'un *chigôma* de mariage, les meilleurs chanteurs de Nourou Ya Maoré chantaient avec un microphone et une sonorisation diffusant un son distordu. Pourtant, cela ne sembla déranger personne. Lorsqu'on assiste à plusieurs cérémonies, on remarque pourtant que le son haute-fidélité existe bel et bien. Ce « phénomène » du goût du son distordu se retrouve dans plusieurs cultures musicales.

- Échelle musicale

Il faut cependant noter que cette co-existence des instruments traditionnels avec les guitares électriques nécessite des compromis. Soit les joueurs de *gaboussi* essaient de se rapprocher du système occidental, soit ils intègrent tout simplement l'échelle tempérée. Cela nous amène à situer le « phénomène Langa ». Monsieur Langa du village de Tsararano est certainement le musicien de statut traditionnel le plus connu à Mayotte. Ce musicien a confié avoir appris à jouer du luth d'une manière autodidacte. Son apprentissage se passait de la manière suivante : il avait un voisin auquel il empruntait un *gaboussi*. Pendant l'absence de cette personne,

¹⁰ Schmidhofer August, Das Xylophonspiel der Mädchen, Vergleichende Musikwissenschaft, Peter Lang, Frankfurt, 1995

Langa jouait l'instrument en modifiant l'accordage de l'instrument. Tous les soirs quand le voisin rentrait chez lui, il remettait l'accord initial. Plus tard Langa posséda son propre luth en gardant son accord. Notre musicien affirme qu'il n'aimait pas la sonorité de l'accord du voisin. Regardons l'accord (cordes à vide) de Langa.

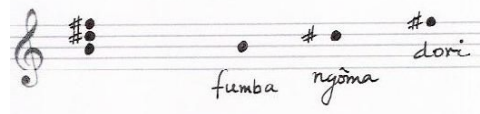


Figure 17 : accord du luth *gaboussi*

Nous sommes ici en présence d'un accord parfait majeur qui est la première famille de l'accord de trois notes. Par rapport à son histoire et à sa démarche personnelle, cet accord est révélateur d'un nouveau choix esthétique. Quelque chose qui ressemble à la nouveauté venant de l'occident. Lorsque Langa chante, parmi les accords utilisés, on trouve cet accord de si Majeur.

Ce musicien a marqué l'histoire de la musique contemporaine à Mayotte. C'est une figure emblématique. Il a inspiré plusieurs musiciens mahorais¹¹. Ce qui explique aussi la grande tendance à copier les accords et l'échelle musicale à l'occidentale. Nous voudrions par contre souligner qu'au point de vue chant, Langa puise ses textes aux sources de la tradition orale de son pays. Ce qui explique certainement l'attachement des Mahorais à sa musique.

À titre comparatif, nous allons examiner une pièce musicale de Velo Mwarabou, le doyen de la musique mahoraise. Étudions rapidement l'une de ses pièces musicales, intitulée *Tefaka*. Contrairement aux phénomènes musicaux modernes, les pièces de Velo Mwarabou ne cultivent pas le côté spectaculaire.

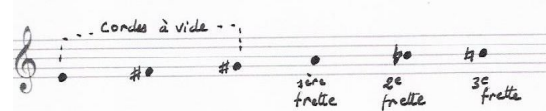


Figure 18 : Les notes de la cithare sur bâton *dzendze ya shituva*.



Figure 19 : L'échelle du chant *Tefaka*

Dans cette pièce, Velo Mwarabou utilise un procédé remarquable. Le chant et l'instrument sont dans le procédé de voix parallèles. Parfois les notes émises sont identiques (si b, sol#), de temps à autre la cithare se place à une tierce au-dessus du chant (fa et la, sol et si) et parfois les notes se frottent (mib et mi, fa# et fa). Cela résulte une belle hétérophonie. Il s'agit certainement d'une esthétique plus ancienne et qui ne cherche pas encore la concession avec les instruments électriques actuels.

Au début de ce texte, nous avons noté le phénomène de folklorisation des pratiques musicales à Mayotte. En réalité, cette folklorisation s'accompagne dans une certaine mesure, d'un phénomène d'acculturation. La structure de cette société en mutation a pour effet un oubli ou une cession de certaines valeurs traditionnelles. Avec ces exemples, nous constatons que l'acculturation touche la pratique instrumentale et les constructions du langage. L'acculturation et la folklorisation concernent le contexte de la musique et sa diffusion au sens plus large. En effet, la place du village et les *fundi* ne détiennent plus leur rôle comme dans le système éducatif traditionnel.

¹¹ Exemple, une interview d'un musicien mahorais, ALi Moindzani « Le *dzendze* est une guitare fabriquée en bois (...) c'est ce que Langa joue. Je l'ai regardé faire, puis j'ai fabriqué mon *gaboussi* de la même manière... » sur le site Internet « Langues de France en chansons ».

- Circulation de la musique

Les murs des villes mahoraises donnent suffisamment d'informations sur la circulation de la musique dans l'île. *Salegy* de Madagascar, musiques comoriennes, *maloya* de La Réunion, zouk, musiques d'Afrique de l'Est et d'Afrique de l'Ouest... jusqu'aux phénomènes récents comme le *mapoka* et le coupé-décalé sont intégrés dans le paysage socio musical de Mayotte. Parmi tant d'autres, le restaurant « Cinq cinq » et surtout la discothèque Koropa participent d'une manière très dynamique à la diffusion et à la circulation des musiques de mode internationale. Le grand succès des genres à connotations sexuelles considérées comme immorales à l'instar du *coupé-décalé* et surtout du *mapoka* est le reflet de la libre circulation des musiques à Mayotte.

Cette ouverture et circulation de la musique s'expriment également à travers de nombreux festivals qui existent sur tout le territoire mahorais. On a vu pendant la période de l'hiver austral, des petits festivals qui font venir des groupes de Majunga (Madagascar). En effet, plusieurs associations musicales et festivals échangent avec le nord de la grande île et Majunga en particulier. À ce propos, le récent festival *milatsika* de Chiconi s'inscrit bien dans cet échange et cette influence mutuelle.

Le festival interculturel de Mayotte (FIM) fait partie des plus grandes manifestations musicales de l'île. Il présente un panorama d'artistes mahorais et régionaux. Le FIM invite assez souvent également de grands noms de la musique. Une occasion d'échanges et d'ouverture pour le public et les musiciens mahorais.



Figures 20, 21, 22 : Les murs de Mayotte informent sur la circulation de la musique

III. ANALYSES ET QUESTIONNEMENTS

Ces différents constats et descriptions nous informent sur la société mahoraise. Platon affirmait que lorsque l'on touche à la structure de la musique, on touche également à la structure de la société. D'une manière ou d'une autre, plusieurs penseurs au cours de l'histoire s'alignent sur cette optique. L'anthropologue, Claude Lévi-Straus, dit en substance que si on ne connaît pas la musique d'une société, la connaissance que nous avons de cette société n'est que partielle.

Le chapitre concernant les mutations dans les pratiques musicales nous a permis de comprendre que parfois on assiste à une imitation facile, à une standardisation de la musique à l'occidentale et à l'africaine. C'est la preuve flagrante que certaines classes de la population ont perdu ce qui appartient à la tradition sans pour autant avoir compris, dans le bon sens, ce qu'apporte la modernité.

Contrairement à ce phénomène, il existe de bonnes musiques de variété qui s'inspirent de certains éléments de la tradition orale à Mayotte. Ainsi, la création contemporaine est riche car elle a su approfondir des éléments autochtones en intégrant des éléments venant d'ailleurs. Les groupes comme celui de Mikidache participent à cet élan, tout en cherchant une virtuosité incontestable. À l'époque de la mondialisation économique, ces artistes mahorais vivent intelligemment un échange de cultures et adoptent une démarche d'ouverture.

Cette multitude de genres musicaux qui inventent des nouvelles règles, constitue aussi une pratique de résistance à la réalité socio-économique. En effet, la mutation que l'île est en train de vivre est un choc pour certains car, pour le moment, une bonne partie de la population ne maîtrise pas la nouvelle situation. Ainsi, paradoxalement, l'accroissement de la fréquence des fêtes et rituels constitue une véritable pratique de résistance aux difficultés économiques.

Quant aux traditions musicales islamiques, elles constituent une clé de compréhension de la société mahoraise en général. La connaissance de ces éléments – la pratique du *dahira* par exemple – confirme qu'il s'agit d'un islam populaire, un islam présent dans tout l'espace. La célébration du 30^{ème} anniversaire du Conseil Général en juillet 2007 était surtout constituée de prières musulmanes. Cet islam présente la tolérance et l'ouverture à la cohabitation avec d'autres cultures. La célébration du grand mariage *haroussi* est un bel exemple de cette harmonie entre le religieux et le profane. La diversité des genres musicaux participant à ce rite important va dans ce sens. Après une cérémonie de *madjilisse* – par exemple, les mêmes personnes vont danser la danse profane *mbiui*.

Enfin, nous sommes en train d'observer comment un peuple change et construit sa tradition musicale, une tradition vivante et en évolution perpétuelle. Certes, cette régénération s'accomplit tout en conservant des éléments jugés importants de chaque pratique. Aujourd'hui par exemple, la sonorisation électrique et le son distordu sont intégrés dans les nouvelles habitudes. Dorénavant, l'étude de l'univers musical à Mayotte doit donc intégrer cette nouvelle donne pour comprendre l'évolution de la société qui les façonne : une société en mutation.

Mayotte et les Comores

Avant le scrutin du 22 décembre 1974, les 4 îles formaient une assemblée administrative et culturelle. Avant cette date, on parlait de la « population comorienne » et non « des populations comoriennes ». À cette époque, les autres Comoriens qui vivaient et travaillaient

sur Mayotte sont devenus Mahorais. À ce propos, Ali Saïd Attoumani affirme : « Quelqu'un qui était Anjouanais il y a trois ou quatre générations, est Mahorais aujourd'hui. ¹²»

Avant 1974, il y avait des points communs entre les pratiques musicales. Les témoignages collectés lors de cette mission sont assez abondants à ce propos. Concernant le *njomara* par exemple, les témoins confient que cet instrument a toujours été pratiqué par des gens venus des autres îles. Les derniers joueurs de cette trompe étaient M'Jouba d'Anjouan et Emadi Jouhar de Mohéli. Tous deux sont morts à Mayotte.

Cela signifie que certains éléments de la tradition musicale mahoraise venaient des autres îles sœurs et surtout d'Anjouan et c'était certainement vrai dans l'autre sens. Aujourd'hui, la nouvelle configuration politique change cette « coutume » et ne permet plus qu'elle se déroule d'une manière « naturelle ». C'est une obligation de la législation. Cela a pour conséquence directe de mettre en perdition certaines pratiques musicales à Mayotte. Cependant, force est de constater qu'avec la clandestinité, les Comoriens continuent toujours d'une manière ou d'une autre à apporter leurs apports à la musique mahoraise. Le *Kanja*, le *Misidriu*,... sont par exemple des danses venant d'Anjouan. La tradition du violon et de la flûte est perpétuée par les Comoriens à Mayotte.

Des décades, voire des siècles d'identité partagée sont donc remis en cause. Dans cette période de crise économique, on se pose alors la question : « comment faire pour que les lois sur la circulation des personnes trouvent la juste mesure au bénéfice de la culture commune ? »



Figure 25 : Betsa de Kangani, Photo Olga Dominguez©

¹² Interview sur le site Internet « Langues de France en chansons ».

IV. MISSIONS DE TERRAIN : ÉVALUATION DU MATÉRIEL COLLECTÉ

L'équipe a collecté du matériel audiovisuel. À ce jour, l'estimation provisoire de ce matériel collecté permet d'envisager :

1. La publication d'un coffret de 2 films DV. Le premier sera centré sur les genres festifs. Le deuxième concernera les maîtres de musique et les genres plus intimistes.
2. La publication d'un disque sur les musiques mahoraises.
3. La réalisation d'une exposition tournante d'organologie. Cette exposition peut être constituée de photographies et d'instruments de musique.

L'équipe a pu faire des enregistrements audio numériques et audiovisuels de plusieurs rituels et pratiques musicales mahoraises. Toutefois, ce manuscrit n'a pas vocation à décrire entièrement ces travaux de collectage.

Les maîtres de musique

Mayotte possède des personnages musicaux de grande qualité et cependant, souvent ignorés par les siens. En voici quelques uns : Komeni, Betsa (Figure 25) , Velo Mwarabou (Figures 1,2,8)... Prenons l'exemple de Betsa – une appellation qui signifie « enivrement ». À dire vrai, il s'agit du surnom d'un grand maître de musique disparu, aimé et connu du peuple mahorais de son époque. À la mort de ce dernier, son nom – Betsa – a été donné au plus fidèle et meilleur « élève » âgé actuellement de 67 ans et habitant le village de Kangani. Parmi ces qualités, l'actuel Betsa a une vigueur vocale surprenante et connaît un grand nombre d'éléments du répertoire musical.

Betsa de Kangani est surtout estimé par ceux qui le connaissent comme fabricant d'instruments et percussionniste. Il maîtrise les différents rôles des différents tambours mahorais et surtout il a une grande capacité d'improvisation. De son ancien maître, il conserve une connaissance du langage tambouriné dont il est certainement l'unique détenteur à Mayotte.

Avec Betsa de Kangani, nous avons procédé aux enregistrements audio numériques de différents chants dans lesquels, premièrement, il accompagnait le luth *kabossi*, puis, il jouait la cithare sur caisse en solo. La caméra a pu enregistrer deux séances dans lesquelles Betsa joue des instruments de percussion, puis de sa cithare sur caisse.

L'homme de Kangani jouait de l'accordéon. Il confie avoir reçu cet art de sa mère. Après la mort de celle-ci, il a cessé de jouer de cet instrument. Selon Betsa : c'est « tabou » maintenant de continuer car sa mère n'est plus de ce monde. Récemment, ce maître a confié qu'il savait encore jouer la cithare sur caisse *ndzedze*. L'équipe du collectage a pu lui offrir cet instrument emblématique et devenu rare dans l'île. La cithare en question est une fabrication d'un autre maître plus âgé : Velo Mwarabou.

Monsieur Mwarabou a plus de 80 ans maintenant. Musicien et facteur d'instrument, il est plus connu que Betsa dans son île, principalement grâce à un film de Tiziana Marone. Néanmoins ce documentaire est loin de divulguer tout son savoir-faire et le patrimoine caché en lui. Il sait fabriquer le hochet *mkaiamba*, le tambour sur cadre *tari*, le luth *gaboussi*, la cithare sur bâton *ndzedze ya situva*, la cithare sur caisse *ndzedze*, ... En d'autres termes ce vieil homme fabrique plusieurs instruments de musique mahorais. Au point de vue chant, Velo connaît un répertoire ancien et méconnu. Ce doyen de la musique est un vrai témoin et une mémoire vivante de l'histoire de la musique mahoraise. Au point de vue des techniques musicales, ce maître de Bandrelé est certainement un personnage unique.

L'équipe a pu filmer la matière première des instruments de musique, les techniques de fabrication ainsi que les différentes étapes du travail. Le tournage a été fait chez lui à Bandrelé, mais également dans sa case située dans son champ. Les instruments filmés sont : la

cithare sur bâton, le hochet *m'kaiamba*. Nous avons pu filmer d'une manière partielle la fabrication de luth *gabossi*, cithare sur caisse et arc avec résonateur. Ce travail avec le maître nous a permis de faire des enregistrements audionumériques de voix et cithare sur bâton. Des photos montrant les différentes phases de fabrication ont aussi été prises. Les enregistrements vidéo montrent les techniques du jeu des instruments, le répertoire de la cithare sur bâton et les accords. Dans ces interviews, Monsieur Mwarabou confie aussi l'historique de son parcours et donne plusieurs informations sur l'histoire et la réalité de sa musique.

Par ailleurs, nous avons consacré du temps à filmer et photographier les différentes étapes de fabrication du tambour sur cadre chez un Komeni. Ce dernier est luthier et instrumentiste. Ce luthier a réalisé une démonstration de quelques figures rythmiques peu connues pour le *tari*. Dans l'ensemble, ces travaux ont intégré aussi plusieurs possibilités de scénarii pour le documentaire audiovisuel.

Hormis ces maîtres âgés, dans le cadre des musiques intimistes, nous avons aussi travaillé avec un violoniste, un flûtiste et un accordéoniste. Ces musiciens sont tous, à l'origine, étrangers. Depuis plusieurs années, ils vivent à Mayotte et travaillent d'une manière dynamique et constante au service de la vie culturelle et religieuse de l'île. Grâce au travail effectué avec eux, nous avons pu compléter les maillons de la chaîne. Avec le flûtiste, nous avons pu filmer les différentes étapes de la fabrication de la flûte. Ce travail montre également une certaine évolution de la pratique instrumentale. Avec ce dernier, l'équipe a réalisé des enregistrements de belles pièces de flûte et de chant.

Avec le violoniste, nous avons travaillé essentiellement sur son répertoire en enregistrant en audionumérique. La seconde partie du travail permet d'envisager un scénario audiovisuel.

L'accordéoniste a d'abord été filmé dans le vrai contexte de cérémonie de possession *rombo*. Par la suite, l'opération consistait à un travail sur l'art de l'accordéoniste et de son répertoire. Quelques jolies pièces ont été enregistrées en audio suivi d'un filmage des techniques du jeu de l'instrument.

Musiques, danses et festivités

D'abord, l'équipe a tenu à réaliser des photographies et des images vidéo sur les endroits et scènes caractéristiques de l'île. Plusieurs genres musicaux et danses ont été filmés dans leurs vrais contextes : cortège de mariage, *chigôma*, *madjilisse*, *deba*, *tari*, *dahira*, *maoulida shengue*, cérémonies de possession *rombo*, *mbiui*, bals, festivals, carnivals, ... Des enregistrements audio et vidéo d'autres pratiques ont aussi été faits hors contexte : contes, comptines, danse *wadaha*, chants et danses religieux d'origine anjouanaise, série de danses traditionnelles exécutées par des troupes, chants a cappella ...

En résumé, l'ensemble du matériel collecté représente un patrimoine musical et chorégraphique très riche. Au point de vue chorégraphique comme au point de vue forme et technique musicale les images constituent une grande diversité.

Rencontres, interviews

Cette ethnographie tenait également à enregistrer (audio et vidéo) des interviews, des rencontres, des témoignages et des séances d'explications techniques avec des personnes de différentes catégories socioprofessionnelles.

Dans ces rencontres parfois singulières et riches en dimensions humaines, plusieurs captations qui favorisent des possibilités de scénarii audiovisuels ont été réalisées.

V. CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Les différents chapitres de cette étude permettent un état des lieux des musiques et des danses existantes à Mayotte. Cet exposé constate une richesse exceptionnelle en terme de nombre de genres et en quantité de pratique. Toutefois, il est nécessaire de signaler que les deux missions ont permis de constater une certaine dérive, notamment dans la pratique de la musique dite traditionnelle ou ancienne c'est-à-dire une tendance à la folklorisation de la musique. En effet, il arrive souvent que la musique et la danse soient pratiquées en ajoutant des pièces complètement rapportées dans le but de créer un aspect spectaculaire et événementiel. A ce propos, quelques formations de danse confient qu'elles font tout : animations et musiques traditionnelles. Mais, force est de constater que désormais pour ces formations, le répertoire et la forme artistique sont exactement les mêmes dans l'animation et dans les musiques traditionnelles. Dans ce cas, la grammaire musicale même est simplifiée et vidée de son sens profond.

De même, dans le domaine de musiques de variétés, on assiste à une tendance à produire des œuvres sans recherche de qualité aucune. Dans le contexte actuel de grande ouverture, plusieurs nouveautés musicales arrivent massivement à Mayotte. Certains artistes locaux ne sont pas assez armés pour produire des œuvres de qualité. Parfois, ils se contentent de copier sans pouvoir construire une authenticité musicale.

Ce rapport se doit aussi de proposer une perspective en vue de créer un équilibre entre les différentes pratiques : musiques traditionnelles ou anciennes, musiques de variétés et autres.

I. Premièrement, la question se pose de la sauvegarde des savoir-faire traditionnels que les maîtres âgés détiennent. Il est nécessaire de concevoir une méthode d'apprentissage de ces musiques afin de pouvoir assurer la transmission. Ce manuel constituera donc une réponse concrète à l'anthropologie d'urgence dans lequel s'inscrit ce programme. Il sera composé d'un écrit accompagné d'un DVD. Cette méthode sera trilingue : français, *shimaore* et *shiboshi*.

Le livre contiendra les éléments suivants :

1. Pour les instruments de musique :

- techniques du jeu
- transcriptions des rythmes accompagnées des codes et appellations vernaculaires de ces formules rythmiques.
- constitution d'un répertoire précisant les contextes socioculturels.
- annotation sur les accords et les échelles.

2. Pour les musiques vocales

- constitution d'un répertoire précisant les contextes socioculturels.
- annotation sur les techniques vocales et les échelles.

3. Pour les danses

- constitution d'un répertoire précisant les contextes socioculturels.
- transcriptions de la chorégraphie accompagnées des codes et appellations vernaculaires

Le DVD montrera des précisions sur les détails et sur les techniques du jeu. Exemple : le rôle des mains et des doigts dans l'esthétique du timbre.

Ce manuel pourra être utilisé en présence des maîtres de musique dans les différentes associations, les MJC, les ateliers musicaux des établissements scolaires, les écoles de musique.

II. Deuxièmement, comment donner un nouvel élan aux musiques de variétés ? Désormais, il s'agit du type de musique le plus écouté par la population. Cette question représente un vaste chantier dans lequel les différents acteurs culturels doivent s'impliquer. C'est pourquoi, je

suggère une proposition de rencontre et résidence d'artistes en vue d'une création. Ce volet pourrait comprendre une formation sur les outils contemporains : musique et informatique, utilisation des *samples* etc. Il peut aussi inclure une formation et une professionnalisation de la voix. Par ailleurs, la modernité dans l'art et dans la musique en particulier s'inspire souvent des traditions. Il est certainement temps que cette démarche soit intégrée dans la construction des musiques modernes à Mayotte.

III. Troisièmement, cette recherche d'équilibre nécessite une nouvelle politique culturelle qui transgressera les « tabous ». Je parle plus particulièrement ici des traditions arabo-musulmanes qui prennent une place très importante à Mayotte. Certains éléments de ce genre musical sont en voie de disparition. Pourtant, bien que cela soit très rare, une partie de la population dite immigrée détient ces savoir-faire. À notre époque où l'on parle de l'immigration choisie, pourquoi ne pas intégrer et engager ces personnes pour qu'elles contribuent à la transmission des pratiques artistiques menacées ? Je pense en particulier à la flûte traditionnelle de la famille de *nay* et du violon. À vrai dire, il ne reste que trois ou quatre personnes qui conservent cette connaissance, et elles font parties des personnes qui luttent pour obtenir une situation légale. Ces musiciens participent activement aux différentes manifestations socioculturelles et religieuses de leurs villages. Ils ont la capacité et la volonté de transmettre leur connaissance. Ne serait-il pas urgent que l'Etat intègre et engage ces rares personnes dans ce programme de transmission du patrimoine ?

Dans cette perspective de sauvegarde et de transmission, il est une chose remarquable à Mayotte : la majorité des grands musiciens parlent le *shiboshi* même si ce n'est pas leur langue maternelle. C'est le cas de : Langa, Velo Mwarabo, Betsa, Komeni,...les différents percussionnistes et chanteurs. Dans le passé, cette langue était certainement un moyen de transmission de la connaissance. Le maître Velo et le célèbre Langa confient l'avoir apprise. La question légitime qui se pose est : l'actuelle perte de la pratique du *shiboshi* à Mayotte n'est-elle pas l'une des causes de la disparition de certaines pratiques musicales ?

Dans cette optique d'équilibre entre les différents genres musicaux, ce programme de transmission du patrimoine doit s'accompagner d'une recherche approfondie des musiques urbaines modernes. Cela permettra une compréhension complète de la société sachant que la musique est un fait social total.

Enfin, ces deux périodes de collectage ainsi que les voyages de recherche antérieurs ont pu assembler un grand nombre de documents sur la musique et la danse. Pour la première fois, des descriptions et repérages scientifiques ont vu le jour. Cependant, cette dynamique de recherche en cours permet aussi de constater que plusieurs genres souvent liés à des contextes particuliers ne sont pas encore enregistrés. Mayotte est un territoire riche en patrimoine musical. Depuis plusieurs siècles, elle a reçu l'héritage du monde arabo-musulman, de l'Irak en passant par le Yémen et l'Arabie Saoudite. Plusieurs danses et pratiques musicales viennent directement d'Afrique de l'Est. La proximité et le lien historique avec Madagascar et l'ensemble de l'Archipel Comorien ont nourri et continuent à enrichir la musique mahoraise. L'ensemble de ce bien comportant plusieurs éléments menacés constitue un vrai patrimoine immatériel qui mérite une préservation à la hauteur de sa qualité.

VI. RÉFÉRENCES PRATIQUES

A. Lieux de concerts, de rencontres et de documentations

- . Les MJC
- . L'école de Musique de Mamdzou, gérée par l'association musique à Mayotte dirigée par Cécile Pelourdeau.
- . Le restaurant café : Cinq cinq, Mamdzou
- . Kinga Folk, Labatoire, Petite Terre
- . Discothèque Koropa : organisation de rencontres, concerts
- . Caribou restaurant et son cabaret : Mamdzou
- . Musical Plage
- . Archives Départementales. Service Archives Orales
- . Maison du livre, Place Mariage, Mamdzou
- . Marché de Mamdzou : vendeurs de CD, VCD, DVD à la sauvette
- . Magasin de musique traditionnelle, Bandrélé.

B. Institutions et Maisons de production

- . Direction des Affaires Culturelles - Préfecture
- . Archives Départementales. Service Archives Orales
- . Direction Départementale des Affaires Culturelles – Conseil Général

et la Maison du Patrimoine (MAPAT)

- . Service Culturelle – Conseil Général
- . Trumba Records, Chiroungui
- . Label MILA, Mamoudzou
- . N'Goma-Dis Productions et distributions musicales

C. Des personnages incontournables

- . Chamsdine Kordjee
- . Mohammed Zaki, de l'association Nourou Ya Maoré
- . Ibrahima Ahamada
- . Jeff Ridjali
- . Nathalie Maliki-Vallade
- . Erwan Larzul
- . Velo Mwarabou
- . Tiziana Marone
- . Denis Château
- . Chantal Françon
- . Alfa Dini
- . Zouber Adinani
- . Fatima Abassi
- . Alafa Dini
- . Younoussa
- . Halima M'zimba (Mawa)
- . Youssouf Houmadi

D. Acteurs musicaux et associations dans différents villages

- Labattoir

1. Mouzdalfa
2. Groupe Mawa
3. Chababi musique

- Passamaïnty

1. Soadiky Rassidi, musicien polyvalent.
2. Ali Daoud né à Passamaïnty Président de l'association Shababi musique.
Genres pratiqués par Shababi musique : *wadaha*, *mgodro* électrique, *mrengué* dans son vrai contexte, *mbiui* électrique et en bambou, *souloubou*.
3. Kambi : Danseur, chorégraphe, percussionniste
4. Shama Ya Mbiui

- Koungou.

1. Association Floria de Karoboina : Organisation des manifestations culturelles et danses traditionnelles.

- Mtsapere et Cavani

1. Nourou Ya Maoré : Association et groupe de *chigôma* traditionnel, danse de *mgodro* et *mbiui*, berceuses, répertoire de rythmes
2. Association Nouroul Anchikina (Cavani M'Tsapere)
 - Poème *kasuida* et musique (utilisation de la flûte *firimbi* ?)
 - Orchestre de *tari* et différentes musiques islamiques.
3. Cavani : Bob Dailou

- Chiconi

1. Clan Demba : Association et groupe musical.
2. Le groupe musical Rañao Jôby : musique moderne et traditionnelle.
3. Mesdames Moizara Halidi et Hamiati Halidi : Conteuses (chants intégrés dans les contes), connaisseuses de danses et de chants de travail.
4. Les descendants d'Amirany, ancien joueur de *dzendze*
5. Les descendants de Mamoudi, ancien joueur d'accordéon à boutons.

- Trevani

1. Mr Gôena, facteur d'instruments et joueur de *ngôma*
 - * Facteur d'instrument
2. Mr Irashi : animateur musical

- Tsararano

1. Monsieur Tombo SOMAILA connu sous l'appellation LANGA, chanteur, joueur de *gaboussi* et de *mkaïamba*
 - *Facteur de *gaboussi*
2. Association de *Mbiui*

- Longoni

1. Association *Mawa* culture : association de *M'biui*. Responsable : madame Amina Wadi.
2. Association *Niamanza* : musique traditionnelle. Responsable : Njari Assan.
3. Association *Manganza* : danse traditionnelle. Responsable : Madame Siti Hafsoi

4. Adam Mouritadudua dit Petit Langa: joueur de *gabussi*, compositeur et chanteur. Accompagné de Diame Arshidine dit Petit Mandela au *mkaiamba*.

* Facteur d'instrument

- Kangani

1. Une association de joueuses de *mbiui* et de danseuses.

- Koungou : Pas de nom d'artistes relevés, ni de noms d'associations. Les villageois pratiquent différentes danses populaires. Les femmes jouent régulièrement le *mbiui*.

- Tsingoni

1. Le Ballet de Mayotte : Compagnie professionnelle de danse contemporaine, création et composition d'œuvres chorégraphiques destinées à la diffusion locale et internationale

- Acoua

1. Le village a pour caractéristique par le fait de posséder des grands fondateurs de musiques religieuses. On y pratique beaucoup le *maoulidi* et le *dahira*.

2. Groupes de reggae : DREADRE,...

3. Groupe LATHERAL

4. Groupe Bobkira : *mogodro-mrengue*, style entre le *mgodro* et le reggae.

L'association *Bobkira* promotion du *maoulidi*, des traditions et des manifestations culturo-religieuses.

5. Azaly

* Facteur d'instruments

6. Confréries et musiques islamiques

- Bandrélé

1. Groupe de Wadaha

2. Velo Mwarabou, multi instrumentiste

* Facteur d'instruments : cithare tubulaire *valiha*, cithare sur bâton, cithare sur caisse, tambours sur cadre, hochet en radeau...

- Mtsamoudou

1. Groupes de *deba*

2. L'un des meilleurs groupes de *chigôma*.

- Tsoundzou1

1. Des danseuses de *mbiui*.

2. Association YASMINE JUNIOR.

- Tsoundzou 2

1. Des danseuses de *mbiui*, de *Mgodro* animatrices de *haroussi*.

2. Un groupe de femmes joueuses de *maoulidi*.

- Combani

1. Ali M'Bechezi, violoniste et chanteur

2. Danseurs de Byaya

3. Joueurs de Twarab

4. Foyer des jeunes et ASSIMIMO : promotion des danses traditionnelles à Mayotte.

- Chirogui

1. Des joueurs et facteurs de luth *kabossa*.
 2. Association Madrassati Lieinlimiya : Musiques islamiques
- *Facteurs d'instruments

- Bandramboua

Djanatia, troupe de *deba*

- Mtsangandoua

Groupe Allaoui

Troupe de *deba* de la Madrassat Toyaria

- Hamjago

Association de *deba* : Madrassat Nidhoimia

- Mtsahara

Association de *deba* : Madrassat Imania

- Handrema

Noara Nya (groupe de *deba*)

- M'Gombani

Souafi Bako et sa troupe de *deba*

- Chembeyouba

Nourou Antoya, troupe de *deba*

- Mitsangamouji

1. Moussa Assani: facteur de *hazolahy* et de *tar*.

*Facteurs d'instruments

2. Raja

*Facteurs d'instruments

3. Foyer de jeunes de Mitsangamouji

Genres pratiqués : rap, reggae.

ANFANI dit Yannick : animateur du foyer.

Madi JINAÏDE, joueur de *kaboussa* et de *mkaiamba*, chanteur, animateur bénévole

4. Mr Bôtza : joueur de *ngôma*.

5. Mr Patoshy : joueur de *ngôma*.

6. Mr Kassim Simôd : joueur de *ngôma*.

7. Mr Forfort : joueur de *mkaiamba* et de *gaboussi*.

*Facteurs d'instruments (*kaboussi*)

8. Association Tsimatsaha promotion et préservation des danses traditionnelles.

9. Mr Akoutsi

* Facteur d'instruments: Mr Akoutsi

10. Villageois : pratiques de : *mkaimba*, *chigôma*, *kaboussi*, guitares acoustiques, guitares électriques, *mbiui*

Musiques et danses religieuses : *Dahira* (jeudi et dimanche soir à partir de 19h), *Maoulidi*...

- Chembenyouba

1. Dzomahavita Shimbimiomba : joueur de *ngôma*

- Ouangani

1. Association Betsiressi : amélioration des animations culturelles et danses traditionnelles de femmes

- Kanikeli

1. Groupe Gros folk

utilisait la flûte auparavant.

2. Groupe Mabawa et Mr MIZU

Genres pratiqués par Gros Folk et Mabawa: *Rombo*, chigôma, *misigôrou*, *mbiui*, *magandja*, *biyaya*, *sitete*

3. Les villageois pratiquent :

Parties chantées des contes (*angano misy antsa*)

Berceuse, *byaya*, *sitete*, *dahira*, *maoulidi*, *déba* et *mgodro* dans ses différents contextes.

*Facteurs d'instruments : Lamini et Lilô

- Kanibe

1. Association de *Chigôma*

2. Association de danses : *deba*, *milelezi*, *wadaha*

3. Association : Zaza Matchatchari de Chirongui.

4. Association pour la Maison des jeunes et de la culture.

- Tsimkoura

Association de *deba* : Madrassat Nourania

- Bambou

Association de *deba* : Madrassat Salamia

- Boueni

Association de *deba* : Madrassat Madania

BIBLIOGRAPHIE

- Acaya Nathalie, Marone Tiziana, *Instruments traditionnels à Mayotte* (8 pages), Zangoma/ Conseil Général, Mayotte, 2004
- Achiraf Bacar, La vie sexuelle à travers la chanson mahoraise (PP 86- 97), in *Les mœurs sexuelles à Mayotte*, L'Harmattan, Paris, 2005
- Ahmed-Chamanga, Mohamed. *Chansons comoriennes modernes*. Ambario 1(2-3):189-199, Antananarivo, 1978.
- Ali Damir Ben, *Musiques et sociétés aux Comores*, Komedit, Moroni, 2006
- Ali Damir Ben et Masseur Chami-Allaoui, *Mbaye trambwe: Poèmes, pensées et fragments*, CNDRS, Moroni, 1990
- Allibert, Claude. *Contes mahorais*, Centre Universitaire Méditerranéen et Académie des Sciences d'Outre-Mer, Paris, 1980.
- Attoumani Ali Saïd, Pelourdeau Cécile, *Les instruments de musique* (PP18 – 21), in Matshatshari Ya Maore Artisanat traditionnel de Mayotte, Conseil Général, Mamoudzou, 2005.
- Blanchy Sophie, *Éléments pour une étude anthropologique des pratiques thérapeutiques à Mayotte (Comores)*. Revue l'Espoir Transculturel 2:32-41, Paris, 1989.
- Blanchy Sophie, *Le tambour, conte comorien de Mayotte*. Revue l'Espoir Transculturel 2:20-32, Paris, 1989
- BRILLANT Maurice, *Problèmes de la danse*, Aramand Colin, Paris, 1953
- CHALET-HAAS, Cinetographie Laban, ESEC/CNEM, Paris, 1981
- Collectif d'auteurs, *La tradition musicale arabe*, Ministère de l'Éducation Nationale, Paris,
- DUCOUT Marcel Stanislas, *La danse sonore*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940
- Gueunier Noël Jacques. *La belle ne se marie point: contes comoriens en dialecte malgache de l'île de Mayotte*. Peeters-SELAF, Paris, 1990.
- Gueunier Noël Jacques, Sibertin Jean Luc. *Le monstre dévorant: un conte malgache en dialecte sakalava et un conte comorien en dialecte shimaore*. Études Océan Indien 8:21-56, INALCO, Paris, 1987
- JADE Marie-Annick, *Le Patrimoine immatériel*, L'Harmattan, Paris, 2006
- Marone Tiziana, *Musiques et traditions musicales de l'île de Mayotte* (PP 59-68), in Études Océan Indien N°37, INALCO, Paris, 2006

POCHE Christian et LAMBERT Jean (direction), Musiques du monde arabe et musulman, Les Geuthner, Paris, 2000

Randrianary Victor, *Musiques urbaines comoriennes à Madagascar* (PP 175 – 191), in Études Océan Indien N°37, INALCO, Paris, 2006

RANDRIANARY Victor, Rapport de Mission, DAF Préfecture Mayotte/Min Culture, Paris, 2007

TOUMA Habib Hassan, La musique arabe, Buchet / Chatel, Paris, 2002

Maliki Nathalie, *Mzinyo Wa Shimaore* (19 pages), Centre de Documentation pédagogique, Mayotte, 2006

NATTIEZ Jean-Jacques (direction), Musiques une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Actes Sud/Cité de la musique, Arles/Paris, 2003

DISCOGRAPHIE

Ali Moindzani, *Ami*, Schansza Hari Production

Ali Moindzani, *Salam Lirémoi*, Schandza Hari Production

Alpha Joe, *La dignité*, CMAC, Mamoudzou

Babadi, Baco, Chakies, Bob Dahilou, Mobyssa, Baco, *Freedom*, Autoproduction)

Baco, *Mashaka*, Autoproduction

Bob Dahilou et les enfants des autres, *Yahandra*, Numbawani Production

Bouhoury, *TFM*, Ngouv

Boura Mahiya, *Carrefour Chirongui*, Label MILA, Mamoudzou

Chamsi na Mwezi et Boina Riziki, Gabusi an Ndzendze from Moheli, Dizim Records, Todtnaueberg (Allemagne)

Djoe Fils, *In Man*, Autoproduction

Langa, *Gaboussi Na M'Kayamba*, CMAC, Mamoudzou

Langa, *Zama indra lalé*, Ami Production

Langa, *Matchatchari*, Ami Production

Lathéral et Jimmy, *Riylewa*, Label MILA, Mamoudzou

Leda, *Karibu Maoré*, CMAC, Mamoudzou

Mikidache, *Kauli/Word*, Long Distance

Mikidashe, *Nindriko*, Ngouv

Mikidashe, *Hima*, Local Studio

Latheral & Melrose Plage, *Malahélou*, Cavani production

Karibu, *Ngoma za zamani*, K production

Kassinda, *Jean Raymond Cuza*, CMAC, Mamoudzou

Kilimandjaro, *Statut Ya Maoré*, Autoproduction

Patrick et Frank, *Hima*, Autoproduction

Ragnao Djoby, *Tsiressy*, Studio M'vangate

Rity Baco, *Oussayidiya*, Autoproduction

Tama Music, *NyaMoja*, Autoproduction

Viking de Labattoir, *Vani zapara wa maoré*, Autoproduction
Zein l'Abdin, *The Swahili song book*, dizim records, Todtnauberg (Allemagne)
Zemp Hugo (présentation des exemples musicaux et de textes et illustrations), *Les danses du monde*, Collection CNRS Musée de l'Homme, Le chant du monde, Harmonia Mundi, Paris, 1998

FILMOGRAPHIE

Anne Bonneau, *Mayotte*, Beta Prod, Bourges
Aude Henry et Tiziana Marone, *Mayotte la possédée*, RFO Mayotte
Victor Randrianary, *Danses mahoraises à La Réunion*, Autoproduction, Paris, 2007
Victor Randrianary, *Valiha au présent*, Sana et Lamako productions, SFRS/CERIMES distribution, Vanves
Zouk Clip Comorien, Studio gnerere fils Salamani, Fomboni (Moheli)

REMERCIEMENTS

Je remercie infiniment Philippe Chamoin initiateur de ce projet, qui a suivi avec une attention particulière la mission.

Je suis très reconnaissant envers Christian Hottin et la Mission Ethnologie du Ministère de la Culture qui ont porté une attention particulière à ce projet et ont soutenu financièrement ce programme.

Je tiens à remercier Jean-Pierre Estival, ethnomusicologue et inspecteur auprès de la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture.

Je tiens à remercier aussi le Pôle Régional des Musiques Actuelles pour avoir appuyé et dirigé l'organisation matérielle du travail.

J'exprime une grande reconnaissance à Thierry et Cécile Pelourdeau qui soutenaient – notamment sur le plan matériel – cette mission.

Merci à :

- Mohamed Zaki et Nourou Ya Maoré
- Abdou
- Miriama Halifa
- Chamsidine Bin Ali Kordjee
- Tiziana Marone
- Velo Mwarabou
- Jeff Ridjali
- Isamël Kordjee
- Olga Dominguez
- Fatima Abassi
- Ibrahima Ahamada
- L'association Musique à Mayotte
- Le groupe Mawa
- Kinga Folk et Younoussa
- René Lefebvre



Figure 26 : L'association Nourou Lanshikina – une danse de *madjilisse*. Photo Olga Dominguez