OBSERVATOIRE
PHAROS
Pluralisme culturel
et religieux

DOSSIER THÉMATIQUE

LA MUSIQUE AU CŒUR DU PLURALISME CULTUREL ET RELIGIEUX

Observatoire Pharos
6, rue Lhomond, 75005 Paris
contact@observatoirepharos.com
www.observatoirepharos.com

Cette publication a été réalisée par l'Observatoire Pharos à l'occasion de la Fête de la musique, le 21 juin 2022. Le contenu des articles ne reflète pas nécessairement le point de vue de l'organisation mais celui des auteurs respectifs.

Les documents qui se trouvent sur le site internet de l'Observatoire Pharos peuvent être reproduits ou affichés, distribués ou utilisés publiquement à des fins non commerciales, mais seulement avec la mention de l'Observatoire Pharos et, le cas échéant, de l'auteur comme en étant la source.

© Observatoire Pharos, juin 2022.

Crédits photos

Maloya dancer in Mauritius, Lonelyplanet on the German Wikipedia, CC-BY-SA-3.0.
Guimbri player, Ahron de Leeuw, 2009, CC BY 2.0.
A music group in Naser al-din shah ara, Kamal-ol-molk, PD-Art.

OBSERVATOIRE
PHAROS
Pluralisme culturel
et religieux

Qui sommes-nous ?

L'Observatoire Pharos, fondé en 2011, est présidé par Anne-Sophie de Quercize et dirigé par Catherine Bossard. Cette association indépendante vise à promouvoir le pluralisme culturel et religieux afin d'apaiser les tensions identitaires dans le monde.

L'Observatoire Pharos agit par :

- Des actions de terrain, en soutien aux acteurs de la cohésion sociale dans les pays en conflit
- Des activités de recherches dédiées à l'analyse et à la compréhension du pluralisme
- Une veille fiable et décryptée sur l'actualité du pluralisme religieux, culturel et identitaire via notre réseau d'Observateur Juniors.

L'Observatoire Pharos promeut des valeurs telles que le respect basé sur la connaissance réciproque, la liberté de religion et de conviction, et une citoyenneté inclusive qui conjugue unité et diversité.

Pour vous abonner aux veilles hebdomadaires de l'Observatoire Pharos (Cameroun, Centrafrique, Turquie, Liban, France, Sénégal-Guinée, Tchad, Niger, Nigeria, Burkina Faso, Mali, RDC) : cliquez ici

OBSERVATOIRE
PHAROS
Pluralisme culturel
et religieux

Remerciements

L'observatoire Pharos adresse ses remerciements à l'ensemble des personnes qui ont contribué à la réalisation de ce dossier à la thématique originale.

Tout d'abord, nous remercions nos observateurs juniors pour leur engagement et leur disponibilité à l'égard de l'Observatoire Pharos, ainsi que pour l'originalité de leur sujet et la qualité de leur recherche : Jeanic Lubanza, Kariman Labib, Émilie Gastrin, Zohra Aziadé Zemirli, Ludmilla Moulin, Amandine Barra, Thibaut Vandriessche, et Dana Jomaa.

Pour continuer, nous remercions *Afrique XXI* d'avoir accepté de publier l'article de Thibaut Vandriessch « *Les tambours au Burundi : outil de l'héritage royal précolonial et instruments de sacralisation du pouvoir politique* ». Nous remercions également *Volume ! La revue des musiques populaires*, le Réseau des étudiants du monde arabe (REMA), et *Al-Wissal* – L'association des étudiants du département Études arabes de l'INALCO, pour avoir contribué à la diffusion de ce dossier.

Ensuite, nous remercions Camille Lebrun, service civique chargée de missions au pôle information, pour l'encadrement du projet.

Enfin, nous remercions, Julia Bouard, service civique chargée de communication, Nadège Saintandré, service civique chargée de mission au pôle action, et Jonas Razanadrakoto, coordinateur de projets au pôle information., pour leur travail de relecture des différents articles.

pour leur travail de relecture des différents articles,

Introduction

En cette journée de la Fête de la musique, quel plaisir de découvrir le nouveau dossier thématique de l'Observatoire Pharos, *Musique et Pluralisme* !

C'est une manière inédite d'approcher le pluralisme, en voyageant à travers de multiples expressions musicales, qui se sont développées dans le temps et dans l'espace, de la Turquie au Burundi, de l'île de la Réunion à l'Algérie, en passant par l'Égypte, l'Iran ou les Comores….

Les Observateurs Juniors de Pharos, pour chacune de ces régions du monde, nous rendent vivantes ces diverses traditions musicales, issues de cultures particulières, au sein de groupes parfois minoritaires, et qui plus que des mots, ont le pouvoir de nous rejoindre, de faire vibrer en nous la corde de notre commune humanité.

Au fil des textes nous découvrons comment la musique peut être un moyen de résistance en Iran, de revendication en Turquie, d'expression du sacré au Burundi… Les traditions musicales évoluent, se mêlent, se métissent et témoignent de la diversité et de la complexité des groupes humains, à l'exemple de la musique *gnawa* en Algérie.

Tout en rendant compte de la pluralité des cultures en présence, « *la musique célèbre également l'unité des peuples sur un territoire* » comme nous le rappelle Thibaut Vandriessche pour le Burundi.

Célébrons la musique, les musiques, porteuses à la fois de particularismes et de cohésion, vecteurs actifs du pluralisme !

ANNE-SOPHIE DE QUERCIZE
Présidente de l'Observatoire Pharos

Table des matières

..... 1
Qui sommes-nous ? 3
Introduction 5
Oum Kalthoum : spiritualité, charisme, et identité arabe 7
Chronique d'une histoire d'amour entre le *twarab* et les Comores 13
De la *taqtuqa* au *mahragan* : Retour sur la musique populaire en Égypte 18
La construction identitaire de l'île de La Réunion au rythme de la musique 22
La musique *gnawa*, le témoin d'une diversité de culture et de langues 26
La musique : outil de transgression et de résistance en République islamique d'Iran 30
Le rap turc, marqueur d'un pluralisme générationnel entre jeunesse désenchantée et élites conservatrices 36
Les tambours au Burundi : outil de l'héritage royal précolonial et instruments de sacralisation du pouvoir politique 41

Oum Kalthoum : spiritualité, charisme, et identité arabe

Surnommée « *l'Astre de l'Orient* », « *La Dame* », « *La Quatrième pyramide d'Égypte* » ou « *La voix des Arabes* », la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum a marqué l'histoire musicale, artistique, culturelle et politique de l'Égypte et des pays arabes. Dans une région empreinte de diversité culturelle et religieuse, Oum Kalthoum est parvenue à incarner un élément culturel unificateur, dans le contexte de l'apogée de l'idéologie nationaliste arabe.

En 2021, l'*Institut du Monde Arabe* à Paris inaugure une exposition mettant en avant les grandes figures féminines du patrimoine musical arabe : « *Les Divas du monde arabe, d'Oum Kalthoum à Dalida* ». Oum Kalthoum (v.19–4 - 1975) y est érigée au rang de première diva du monde arabe. Symbole d'un féminisme arabe, pilier du registre *tarab*, figure culturelle du courant panarabiste en pleine expansion sous la présidence égyptienne de Gamal Abdel Nasser, la diva a marqué de ses cinquante ans de carrière (v.1920 – 1975) l'histoire du monde arabe sur plusieurs plans. L'empreinte durable qu'elle a laissée dans les milieux culturels et artistiques des pays arabes s'explique, en partie, par sa capacité à s'imposer comme une figure de l'arabité, un référent commun dans un patrimoine et un héritage culturel arabe qui transcende les frontières. Cet article se propose d'étudier deux éléments importants dans la construction de cette figure culturellement unificatrice : l'incarnation par Oum Kalthoum d'une spiritualité profonde, et la popularité de son aura très charismatique, dont un des exemples les plus révélateurs culmine lors de son passage en 1967 à l'Olympia.

La diva égyptienne Oum Kalthoum en concert ' l'Olympia de Paris, 1967 (STRINGER/AFP)

La matérialisation d'une profonde spiritualité

L'aura religieuse d'Oum Kalthoum

La musique d'Oum Kalthoum est caractérisée par l'importance de la religion musulmane, et plus généralement d'une spiritualité, qui est étroitement liée à la définition de l'arabité selon le panarabisme[1]. Tout d'abord, sa personne elle-même apparaît comme étant profondément liée à la religion. Fille d'un imam, elle porte le prénom de la troisième fille du prophète de l'islam et serait née un 27 du mois de Ramadan[2], ce qui lui accorde une forte aura symbolique. Dans sa jeunesse, elle fréquente le *kouttab* (école coranique). Faisant le tour des villages alentour à l'occasion de célébrations religieuses, son père enseigne à son fils et son neveu les chants religieux, qu'Oum Kalthoum apprend en cachette. Découvrant les talents vocaux et musicaux de sa fille, son père décide de l'intégrer à sa troupe. Elle commence donc sa carrière musicale dans son enfance par un registre religieux et se forme par la récitation du Coran, ce qui affecte durablement sa technicité vocale et musicale où l'on retrouve les tonalités de la psalmodie. Tout en sortant des codes conservateurs, Oum Kalthoum reste perçue comme une femme pieuse, très attachée à la tradition et à la pudeur, à une époque où les femmes artistes sont plutôt associées à des vies dissolues.

Le registre tarab*, ou l'extase spirituelle*

Cette aura doit être mise en parallèle avec son registre musical, le *tarab*. La notion de *tarab* vient de la racine Ṭ R B (« *être ému, agité* ») et désigne une forme de transe qu'atteint l'auditeur. C'est un équivalent profane d'une extase religieuse, l'expression sacrée d'une exaltation musicale[3]. Exemple typique du registre *tarab*, la musique d'Oum Kalthoum est empreinte d'une tonalité profondément spirituelle, notamment grâce à son expérience de la récitation du Coran. Par ailleurs, la rythmique et les nombreuses répétitions instaurent une atmosphère solennelle, presque mystique, qui rappelle une spiritualité qui dépasse les frontières des religions. Ses concerts sont décrits par les observateurs comme des cérémonies quasi-religieuses, des moments de communions, avec une forme de dévotion totale du public[4]. D'ailleurs, les mouvements vocaux de la chanteuse sont ponctués par des exclamations du public : « *Allah* !», une façon de saluer la prouesse et d'assimiler cette musique à un acte d'adoration divine.

Tout au long de sa carrière, Oum Kalthoum refuse de faire l'objet d'une sexualisation. En effet, elle commence sa carrière habillée comme un homme, et à partir de 1926 elle adopte

---

[1]La spiritualité et le prophétisme arborent par exemple une importance fondamentale dans les écrits de Michel Aflaq, un des principaux théoriciens du nationalisme arabe.

[2]La nuit du destin, le 27 de Ramadan, est dans l'islam la nuit où le Coran a été révélé au prophète Mohamed.

[3]Le musicien Ibrahim Maalouf fait un parallèle entre le *tarab* et le registre du *blues*, assimilant la *blue note* au quart de ton qu'on trouve dans la musique arabe mais qui ne figure pas dans les gammes occidentales. Voir son interview par la philharmonie de Paris en 2015.

[4]Voir article TAZDAÏT Fawzia, « Oum Kalthoum, une voix qui porte », *Topique, L'esprit du temps*, 2019/1 n° 145.

un style considéré plus féminin mais toujours pudique, en rupture avec les icônes féminines de son temps : robes longues, lunettes de soleil, cheveux relevés en chignon… Même dans les comédies musicales dans lesquelles elle joue un rôle au cinéma, elle impose dès la négociation de son contrat que son personnage ne soit pas dénudé ni mis en scène dans des situations transgressant la pudeur religieuse. Par le registre *tarab*, elle opère un transfert de la sexualisation, qui ne s'exprime pas dans sa féminité mais par sa musique. C'est également dans ce sens qu'on peut comprendre la notion de *tarab*, une transe spirituelle qui a une dimension fortement sexuelle, celle de l'extase. D'ailleurs, l'émotion exprimée dans ses chansons va jusqu'à la faire soupirer d'un « *Ahhhhh* », expression d'une intensité émotionnelle telle que, selon certains, il pourrait être assimilé à une jouissance[1].

Chanter l'amour et le divin

On trouve également la spiritualité d'Oum Kalthoum dans les thèmes de son répertoire. Au début de sa carrière, il est presque exclusivement religieux. Sur sa première carte de visite, on peut lire « *Madame Oum Kalthoum, récitante de l'histoire du prophète* ». Par la suite, il se diversifie, en particulier autour des thèmes liés à l'amour : joie, souffrance, désespoir... Oum Kalthoum chante les œuvres de poètes très connus de l'époque (Ahmad Shawqi, Ahmad Rami, Bayram al-Tunisi…), écrites spécialement pour elle, et mises en musique par de grands compositeurs (Mohamad al-Qasabji, Zakarya Ahmad, Riyad al-Sunbati…). Même si de nombreuses chansons sont ouvertement écrites par Ahmad Rami comme des déclarations d'amour à la chanteuse, auxquelles elle ne donnera jamais suite, Oum Kalthoum chante un amour qui est dé-personnifié, comme si elle chantait l'amour dans son essence divine, et donc l'amour de Dieu. Dans beaucoup de ses textes on a donc deux échelles de compréhension : l'amour amoureux et l'amour spirituel de Dieu et de la foi. L'exemple de son titre *Enta Omri,« Tu es ma vie »,* illustre bien cette double lecture :

> « *Tout ce que j'ai vu avant que mes yeux ne te voient n'était qu'une vie gâchée. Comment pourrait-on prendre en considération cette part de ma vie ? Avec ta lumière, l'aube de ma vie a commencé. Combien de ma vie, avant toi, a été perdu ? Mon cœur, avant toi, n'avait jamais connu de joie. Mon cœur n'avait jamais connu de la vie que le goût de la douleur et la souffrance. J'ai commencé seulement maintenant à aimer ma vie, et commencé à craindre qu'elle ne m'échappe*[2] ».

L'incarnation d'une figure charismatique

Oum Kalthoum et nouvelle image de la femme arabe

La carrière d'Oum Kalthoum a rapidement dépassé les frontières de l'Égypte et s'est imposée dans tout le monde arabe. Lors de ses tournées, l'accueil qui lui est réservé

[1]ZIADE Lamia, Ô nuit ô mes yeux, éditions POL, 2015
[2]Enta Omri, « Tu es ma vie », 1964.

dépasse celui d'un chef d'État. L'aura charismatique que lui attache le public vient d'abord de la figure qu'elle incarne en tant que femme dans une société patriarcale et un milieu artistique masculin. Le symbole visuel est fort : lors de ses concerts, elle est debout parmi des hommes assis. Elle collabore étroitement avec les plus grands poètes et compositeurs contemporains, dont certains lui portent un amour éperdu (comme Rami ou Qasabji). Elle incarne une figure féministe profondément ancrée dans la culture de l'arabité, en rupture avec le rôle traditionnel de la femme, tout en refusant l'adoption des codes occidentaux ou la sexualisation de son image. Elle rompt ainsi avec les représentations orientalistes d'une grande partie des femmes célèbres de l'époque[1]. Surnommée *El Sett, « la Dame* », elle inspire un respect qui vient du contrôle scrupuleux de son image. Elle négocie elle-même toutes les clauses de ses contrats et son rôle dépasse celui d'une interprète, elle donne son avis sur la moindre note ou le moindre mot. « *Très discrète sur sa vie privée à l'heure des premiers tabloïds, elle montre à ses contemporains que l'on peut être une femme publique qui vit de son art sans être une courtisane* [2] ».

Figure politique et proximité avec le peuple

La figure d'Oum Kalthoum est aussi très importante dans la vie politique égyptienne. Proche du roi Farouk, elle est également écoutée dans les milieux nationalistes républicains. En 1952, lors de la Révolution des Officiers Libres, on craint que ses chansons ne soient interdites à cause de sa proximité avec l'ancien régime. Cependant, son extrême popularité et sa sympathie affichée pour la Révolution poussent Nasser à la présenter comme une figure de proue de son nouveau régime. Rapidement, elle forme un tandem avec le président égyptien jusqu'à être considérée comme la « première dame ». Elle devient un élément très important du *softpower* égyptien dans le monde arabe et une ambassadrice de la politique panarabiste de Nasser.

Parallèlement à sa proximité avec le pouvoir, la chanteuse présente l'image d'une femme proche du peuple par son origine paysanne, son attachement à la tradition et le fait qu'elle chante dans une langue compréhensible par toutes les classes[3]. La proximité est favorisée par le développement de médias de masse comme la radio[4]. Une des particularités d'Oum Kalthoum, selon l'auteur égyptien célèbre Naguib Mahfouz, est sa capacité à atteindre toutes les classes sociales dans le monde arabe, des classes dirigeantes aux classes populaires[5].

Enfin, sa popularité provient de son engagement pour les grandes causes arabes de l'époque, en particulier la cause palestinienne et l'anti-impérialisme, très unificateurs dans le contexte des indépendantismes et de l'apogée du panarabisme. Dans les années 1930, elle donne un concert à Haïfa en Palestine et reverse intégralement les dons à la

---

[1]La notion d'orientalisme fait référence aux travaux d'Edward Said, qui inclut une représentation artistique des femmes arabes dénudées, dans des poses lascives et associées à un symbole de luxure.

[2]HOUSSAIS Coline, Musiques du Monde Arabe, une anthologie en 100 artistes, Le mot et le reste, 2020.

[3]Voir sur ce point l'interview de R. Solé dans le documentaire Oum *Kalthoum la voix du Caire (*2017)

[4]Elle est la première à inaugurer Radio Misr en 1934 à la demande du roi Farouk, et la radion La Voix des Arabes en 1954 à la demande de Nasser.

[5]Voir l'interview de Naguib Mahfouz dans le documentaire par Simon Bitton (1991)

caisse contre l'occupation britannique et l'immigration sioniste. Après la nationalisation du canal de Suez en 1956 par Nasser, elle célèbre l'événement dans une chanson patriotique[1] qui restera l'hymne national égyptien jusqu'en 1973.

Des représentations qui électrisent les foules : Oum Kathoum à l'Olympia

La chanson Al-Atlal : les ruines de la défaite.

En 1966, Oum Kalthoum interprète une chanson qui devient par la suite extrêmement symbolique dans le monde arabe : *Al-Atlal*, « Les Ruines ». Ce poème chanté évoque les ruines d'un amour passé et le désespoir qui s'ensuit. En 1967, cette chanson mythique prend un tournant symbolique. Les armées arabes sont défaites pendant la guerre des Six Jours et l'armée égyptienne est anéantie. Comme l'explique le journaliste Robert Solé : « *Elle chante les ruines d'un amour, mais on va vite l'associer aux ruines de la guerre après la défaite cuisante des Arabes. Elle incarne un symbole de frustration par l'amour qui n'aboutit pas. Elle incarne un espoir, une célébration de l'identité arabe : on écoute et on comprend les textes d'Oum Kalthoum parce qu'on est Arabes*[2] ». L'interprétation des paroles au regard du contexte de l'année 1967 semble alors évidente : « Rends-moi *ma liberté, libère mes mains. [..]. Tes chaînes ont ensanglanté mes poignets. [...] Nous avons construit tellement d'espoir autour de nous, nous avons marché au clair de lune et ensemble nous avons ri comme deux enfants, nous avons couru et dépassé notre ombre. Mais nous avons pris conscience après l'euphorie et nous nous sommes réveillés. Si seulement nous ne nous étions pas réveillés. L'éveil a ruiné les rêves du sommeil*[3] ».

Le concert à l'Olympia : la voix des Arabes

Après la grande défaite, Oum Kalthoum s'engage pour la reconstruction de l'armée égyptienne. Elle fait don de ses bijoux pour renflouer les caisses de l'État et entame une grande tournée dont les bénéfices sont entièrement reversés à l'effort de guerre. En plus des capitales arabes, elle choisit d'interpréter son titre Al-Atlal à l'Olympia. C'est son seul passage dans une capitale occidentale, en contexte de guerre froide, et la première fois que cette scène mythique reçoit une artiste arabe. Les 12 et 13 novembre 1967, ses concerts affichent complet, les spectateurs viennent de toute l'Europe, de la diaspora arabe de France et la communauté juive exilée d'Égypte. Bruno Coquatrix, directeur de l'Olympia, témoigne d'une liesse sans précédent. « *La folie de ma vie, c'était celle-là. J'avais eu du mal à trouver une équipe de télévision pour l'accueillir. Personne ne connaissait son nom. Pendant ce temps-là, des milliers de personnes, faisaient la queue, prêtes à payer n'importe quel prix. Elle soulevait la salle, elle les domptait, elle les mettait en haleine, ils étaient à quatre pattes, implorant Dieu. Jamais je n'ai vu cela. Le concert s'est terminé à 3*

[1] *Wallah Zaman Ya Silahi,* « Ô mon arme, cela fait longtemps », 1956
[2] Interview de R. Solé dans le documentaire Oum *Kalthoum la voix du Caire (*2017)
[3] *Al-Atlal*, « Les Ruines », 1966.

heures du matin. Ça ne s'était jamais produit avant et ça n'arrivera plus jamais après[1] ». Selon le journaliste R.Solé, le passage d'Oum Kalthoum à Paris a constitué un tournant important pour les communautés issues de la diaspora, un moment unificateur qui a transcendé les classes sociales et les différences communautaires autour de l'appartenance à l'arabité.

*

En 1975, Oum Kalthoum décède des suites d'une maladie. On lui accorde des funérailles nationales lors desquelles 4 millions de personnes envahissent les rues du Caire. Finalement, il reste de la légende construite autour d'Oum Kalthoum un patrimoine musical colossal, un héritage culturel sans cesse réapproprié, et surtout l'image d'une femme qui a apporté un élément unificateur à travers le monde arabe et incarné, à travers sa musique, une certaine arabité. L'auteur égyptien Naguib Mahfouz, prix Nobel de littérature, dit que « *Les Arabes ne s'entendent sur rien, à part sur Oum Kalthoum* » soulignant sa capacité à transcender les divisions. En réalité, ce qu'il faut retenir de ces propos c'est, justement, que la postérité lui attribue ce rôle d'élément unificateur et de patrimoine commun dans la construction d'une identité arabe.

DANA JOMAA

OBSERVATRICE JUNIOR « LIBAN »

[1]Interview de Bruno Coquatrix par Simone Bitton, 1991, citée par ZIADE Lamia, *op. Cit*.

Chronique d'une histoire d'amour entre le *twarab* et les Comores

Dans sa définition la plus répandue, le « *twarab* » signifierait la « *joie par la musique*[1] » en arabe. Nous ne sommes pas parvenus à déterminer ses origines exactes, mais ce style musical viendrait du Moyen-Orient et aurait une base solide en Égypte, depuis le siècle dernier. Le *twarab* apparaît aux Comores dans les années 1960. L'orchestre *twarab* devient alors l'élément phare des mariages. Actuellement, la musique *twarab* a perdu de son intérêt auprès de la jeunesse comorienne. Certains en regrettent la disparition progressive, d'autres estiment qu'elle subit les affres du temps. Cette évolution s'explique par plusieurs facteurs tels que les crises économiques et politiques et le manque de transmission. À ce stade, il est important de comprendre comment la société comorienne, en particulier à Grande Comore, se sert des cérémonies *twarab* pour mettre en avant certaines pratiques sociales. À travers le regard d'artistes de référence, nous pourrons observer à quel point le sens de la musique *twarab* lie l'orchestre à son public. Ces éléments nous permettront de mieux appréhender la nécessité de transmettre cette musique aux jeunes artistes comoriens.

Extrait d'un twarab comorien de Abdoumhadji.

Aux origines

Le *twarab* a traversé le continent au gré des voyageurs swahiliphones, des influences arabes et indopacifiques de la corne de l'Afrique. Il connaît son apogée en Tanzanie, durant les années 1960-1970 où une relation intense se crée entre cette musique et les idéologies politiques tanzaniennes. Le *twarab* n'est plus une cérémonie cantonnée aux fêtes religieuses, mais relaie des messages, tant politiques que sociaux et culturels.

La musique finit par achever sa course aux Comores et entame son « *Grand Mariage* »[2]. L'Universitaire Ahmed Ouledi rappelle « *qu'au départ, le twarab était chanté en arabe. Il se jouait dans les salons de la mariée, puis devant la maison des futurs grands mariés et*

[1] RIZK Mohamed El-Mohammady, *Women in Taarab : The Performing Art in East Afrika*, Peter Lang, 2007.
[2] L'archipel des Comores mêle plusieurs cultures par le biais des communautés malgaches, bantoues, arabes (en particulier avec le Yémen et le sultanat d'Oman) et françaises qui y résident.

finalement sur la place. Cette forte influence était liée à l'aura du nationalisme incarné par Gamal-Abdel Nasser et les icônes égyptiennes de la musique comme Farid El Atrach, Mohamed Abdel Wahab et Oumou Koulthoum[1] ».

À l'image des pratiques en Égypte, les musiciens comoriens formés sur les instruments (accordéon, mandoline et oudi) ainsi que sur les gammes arabes en Tanzanie, jouent essentiellement pour la transmission d'émotions fortes. En ce sens, les *majilis* (les mariages) constituent un des meilleurs moyens pour favoriser le partage d'émotions. Il fut un temps où l'une des fiertés d'un quartier se déterminait par la présence d'un orchestre de *twarab.*

« Le *twarab* est un outil de la société comorienne »

Le *twarab* est joué par un orchestre composé d'un ou plusieurs chanteurs et de musiciens. L'oud, le violon, la mandoline et l'accordéon sont les instruments de référence. À l'origine, la gestion de l'orchestre *twarab* était à la charge du village, par le biais du notable tandis que l'achat des instruments était financé par les habitants. L'orchestre jouait pendant les cérémonies et récoltait des dons pour développer les infrastructures de la localité[2].

Parmi les nombreuses fonctions de l'orchestre, ce dernier fait figure de lieu d'apprentissage. Le musicien Salim Ali Amir nous raconte comment sa carrière a commencé dans les orchestres de *majilis* : « *Mon intérêt pour la musique a commencé vers l'âge de 5-6 ans à l'École coranique […]. Pour continuer à jouer, je me rendais à l'association du quartier et je pratiquais avec un groupe de musiciens spécialisés dans les majilis. Comme il n'y avait pas d'école officielle de musique, jouer avec ces musiciens m'a permis de m'initier à divers instruments*. » La « *saison* » des Grands-Mariages, qui dure de juin à septembre, est effectivement une belle occasion pour promouvoir la musique *twarab*[3]. Paradoxalement, alors que cette musique est à présent préservée comme patrimoine culturel, elle connaît simultanément un déclin.

En effet, de nos jours, le tournant conservateur a déclenché plusieurs mutations sociales et économiques. Un témoin, raconte, à grands regrets, ce qu'il s'est passé dans son village : « *les femmes n'osaient plus venir au twarab avec leurs robes et ne pouvaient plus danser… Autrefois, les chansons d'amour étaient chantées devant les épouses et les femmes venaient avec leurs maris, maintenant pendant le madjilis*[4]*, les femmes restent assises, derrière leurs maris…* ». À cela, s'ajoute le départ de plusieurs musiciens *twarab* vers l'Europe, notamment la France. Enfin, les crises économiques ont forcé la population à faire des

[1] OULEDI Ahmed, « Le Twarab aux Comores : Un point d'Histoire », *Al-Watwan*, 24 mai 2022, p.7.
[2] Sous Ahmed Abdallah, un orchestre twarab a contribué à la construction du 1er foyer des femmes à Moroni, un second foyer a vu le jour dans le quartier de hadoudja grâce à un autre orchestre. Ce qui a créé, au passage, une rivalité entre famille et une guerre de quartiers entre les deux orchestres pendant des décennies.
[3] À Grande-Comore, le *twarab* est l'une des quelques cérémonies qui composent le Grand-Mariage.
[4] Le *Madjilis* est l'une des cérémonies du Grand-Mariage consacrée aux hommes

choix… économiques. Les villages ne pouvaient plus se permettre de financer un orchestre.

« Mener le menuisier comme le chercheur vers l'extase »

À Moroni, nos recherches nous ont guidés vers une jeune égyptienne. Celle-ci nous apporte un éclairage pertinent sur l'importance du sens de la musique *twarab* en Égypte : « *Le twarab est issu de la langue arabe […] connue pour l'utilisation de métaphores et des périphrases. Au temps des sultans, les meilleurs artistes excellaient dans l'art de la flatterie. Nous retrouvons ces mêmes traits concernant le twarab. À travers sa voix et son chant, l'artiste doit user de métaphores poétiques et saisissantes pour conquérir son public. En Égypte, la musique twarab était un classique. D'ailleurs, Oum Kalthoum a contribué à rendre ce style musical très populaire. Sa voix puissante […] hypnotisait l'assistance. Ses textes très engagés, en particulier, pendant la période de Nasser, ajoutaient une touche supplémentaire aux chants et le public en sortait souvent, comme ébahi. Je n'ai pas connu Oum Kalthoum, elle était de la génération de mes parents… Pourtant, aujourd'hui encore, la population égyptienne, jeunesse comprise, écoute cette artiste. La musique twarab est à l'Égypte ce que la musique classique est à la France. Aujourd'hui, vous pouvez assister à des représentations twarab à l'Opéra du Caire et de jeunes artistes s'approprient ce style à leur convenance.* »

Mchebli Msaidie observe ce même sens de la musicalité *twarab* ainsi qu'un effet similaire sur le public aux Comores. L'auteur nous rappelle que le rôle d'un orchestre est clair : « *mener le menuisier comme le chercheur vers l'extase* ». La beauté de la musique *twarab* réside dans un simple fait : l'assistance demeure en transe par les paroles du chanteur et la mélodie. Le chanteur se rappelle la façon dont cette musique était jouée lors du mariage de ses parents : « *Mon père avait composé plusieurs chansons d'amour pour ma mère. Lors de leur mariage, il s'est levé et les a chantées pour ma mère. En tant qu'enfant, c'était magnifique […] d'écouter comment mon père montrait son amour pour ma mère, en face de leurs familles et amis. C'était un échange de sentiment puissant par le biais de la voix et la musique. Malheureusement, c'est quelque chose auquel nous n'assistons plus actuellement.* »

Le *twarab* permet également de questionner certaines pratiques, comme la polygamie. Salim Ali Amir revient, sur ce sujet, qu'il a décidé d'interpréter en *twarab* : « *Pendant très longtemps, vous pouviez observer des hommes quittant leur village pour travailler à Moroni. Au bout de plusieurs années, […] ils finissaient par se marier avec une femme qui vivait également à Moroni. Or, ces hommes ont bâti un petit capital financier et au lieu de le partager avec leur épouse en ville, ils l'utilisaient pour faire le grand mariage avec une femme de leur village natal. Ainsi, nous avons composé un chant évoquant ce phénomène : Que chacun se marie chez lui ! – Nous avons composé ce chant au début des années 2000, depuis cette musique est devenue un classique pendant les mariages. Si elle n'est pas interprétée, c'est qu'il y a un problème !* »

Pour l'artiste Cheikh MC, les chants *twarab* sont une source précieuse de l'histoire comorienne. « *Le twarab est arrivé aux Comores grâce à un sultan omanais réfugié à Zanzibar. Il a engagé des jeunes de Zanzibar pour leur faire apprendre le twarab d'Égypte. Cet orchestre devait uniquement jouer pour le roi, mais très vite, les Tanzaniens ont récupéré cette musique pour la jouer de façon populaire. Étant donné que l'apprentissage est difficile, les musiciens ont littéralement réadapté un instrument, le kidombac*[1]*, afin de jouer le twarab plus facilement.* »

À l'image de la rumba au Congo ou encore du tango en Argentine, le *twarab* a toute sa place au panthéon culturel des Comores. Cependant, l'absence de promotion et de transmission de cet art contribue davantage à le considérer comme une relique.

Transmission de la musique *twarab* aux Comores : un parcours semé d'embûches

Au cours d'une discussion avec Mchebli Msaidie, artiste et auteur de l'ouvrage *Sur le chemin du twarab*, nous avons conclu que la perte d'intérêt à l'égard du *twarab* était inhérente à la musique elle-même. Les générations apportent leur lot de changement et l'évolution d'un style musical n'est pas un problème fondamental. En revanche, la perte du sens profond des chants et de la musicalité *twarab* reste le cœur du sujet.

Il y a tout de même des artistes qui parviennent à se servir des chants *twarab* pour les intégrer habilement à leur style musical, à l'image de Cheikh MC. L'artiste est connu pour lier le rap au *twarab* dans ses compositions : « *Le twarab tel qu'on l'a connu, n'est pas le même que celui que nos parents. Si nous voulons que ça existe encore, il faut la convertir et la mélanger avec la musique des jeunes et ne pas la jouer avec des gens de 70 ans. En fait, il faudrait faire du twarab pour les enfants et les jeunes* » explique-t-il.

Au téléphone, il nous expose le cas de Dadiposlim, chanteur comorien très populaire sur l'archipel. « *J'ai produit Dadiposlim. Lorsqu'il est passé sur The Voice – Afrique, il a chanté des chansons RNB et soul, mais les débuts étaient difficiles. Puis, il a travaillé sur le twarab et la musique tanzanienne avec des gammes orientales. À partir de cet instant, tout a changé pour lui, il est devenu le chouchou du public. Dadiposlim a fait un retour aux sources* ».

En revanche, les artistes interviewés déplorent le manque de promotion du *twarab* envers la jeunesse. À l'exception des *majilis* et du *Festival International des Musiques d'influences twarab* organisé par l'*Alliance Française* de Moroni fin mai 2022, très peu d'événements sont planifiés. D'autre part, l'accès aux instruments du *twarab* reste un parcours du combattant et n'est pas à la portée financière de tous.

Les acteurs du *twarab,* eux-mêmes, n'auraient pas l'expérience suffisante pour permettre de transmettre le savoir. Pour Cheikh MC, « *Il y a tellement peu de renouvellement de la*

[1] Cet instrument à corde ressemble à une basse ou une 808. Elle est composée d'une caisse avec un bâton et une corde en plastique.

musique twarab que l'on peut prendre des chansons qui ont 30 - 40 ans d'existence, pour des musiques nouvelles. Au Congo, tu as des artistes comme Damso, Youssoupha, Gims ou Dadju qui ont quelque chose que les autres n'ont pas : leurs parents ont été des musiciens professionnels et leur ont transmis la pratique de la rumba. À partir de ce moment, ces artistes seront toujours au-dessus de tout le monde. ». La musique *twarab* reste pourtant très diverse en fonction du pays d'origine. Par exemple, les chants *twarab* du Kenya, de Zanzibar, de Dar Es Salam et des Comores n'ont rien à voir entre eux, bien qu'il s'agisse de la même mélodie. Le public campe sur la musique de son pays sans écouter ce qui est produit chez l'autre.

Pas de désespoir pour autant du côté des artistes comoriens qui s'organisent autrement pour renouveler le *twarab.* Cheikh MC salue des initiatives telles que celle de l'Alliance Française et l'organisation du festival international des musiques d'influences *twarab* : *« La seule chose manquante du festival était un atelier entre musiciens tanzaniens et comoriens. Les artistes tanzaniens ont fait du twarab-jazz (saxon, oudi, mandoline, piano-jazz), une chose qui n'a jamais été imaginée auparavant. Imagine l'échange que cela aurait pu être.* »

Salim Ali Amir, également présent lors du Festival, revient sur la création de son studio musical qui a permis d'aider de jeunes artistes : « *Avec la bande, nous avons créé le Studio 1, où nous encourageons les jeunes artistes à la création de leurs albums. Ici, du matériel instrumental et sonore de bonne qualité est mis à disposition, afin que les conditions de production soient à leur maximum*. ». En effet, ces artistes-monuments de l'archipel ont la crédibilité suffisante pour demander le soutien de l'État.

*

Ainsi, les dynamiques s'opèrent en dehors des structures culturelles habituelles, mais une chose est sûre, le *twarab* continue d'évoluer par le biais d'artistes comme Mchebli Msaidie, Salim Ali Amir ou Cheikh MC. Ce dernier conclut notre échange sur un plaidoyer et une touche d' humour : « *Il ne faut pas attendre que d'autres organisations fassent la promotion de la musique comorienne. Il est temps qu'on le fasse. On va concurrencer les Congolais !* »

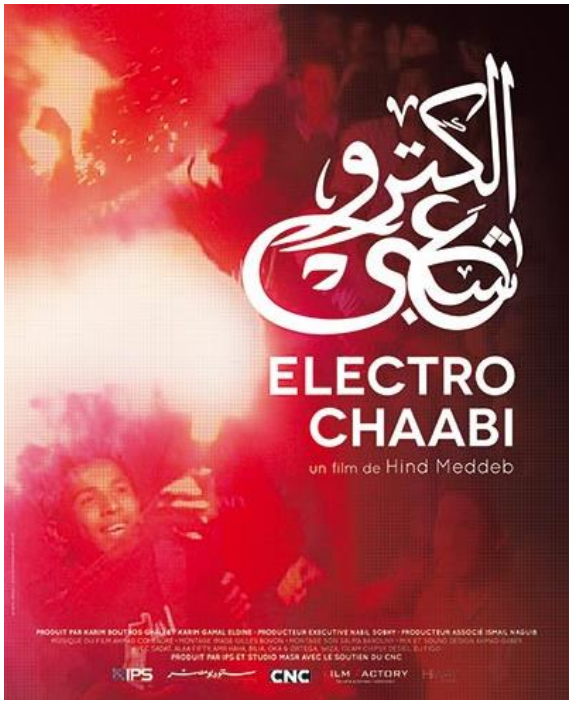
JEANNIC LUBANZA
OBSERVATRICE JUNIOR « COMORES »

BIBLIOGRAPHIE

- ASKEW Kelly, Performing the nation, *Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania,* University of Chicago Press, 2002.
- BEN AMAD Nassuf, « Des soirées purement « Twarab », *LGDC,* 24 mai 2022.
- MSAIDIE, *Chebli, Sur le chemin du twarab*, Michel Lafon, 2017.
- OULEDI Ahmed, « Le Twarab aux Comores : Un point d'Histoire », *Al-Watwan*, 24 mai 2022 ?
- RIZK Mohamed El-Mohammady, *Women in Taarab : The Performing Art in East Afrika*, Peter Lang, 2007.

De la *taqtuqa* au *mahragan* : Retour sur la musique populaire en Égypte

En mars 2022, la Cour économique d'Alexandrie a condamné deux chanteurs populaires, Hamo Bika et Omar Kamal, à un an de prison pour la diffusion d'une vidéo où ils chantent en compagnie d'une danseuse. Le clip est accusé de porter atteinte à la pudeur et aux valeurs de la famille. Le courant de musique électro auquel appartiennent ces deux chanteurs est la cible d'une série de sanctions et d'attaques visant à le dévaloriser. Les *mahraganat* (nom donné à cette musique) ne peuvent être intégrés à la culture dominante sans perdre en substance.



Affiche du reportage de Hind Meddeb sur l'Electro Chaabi (2013)

Le succès populaire du *mahragana*

Le classement Spotify de 2021, à l'instar de celui de 2020, place le rappeur Wegz au premier rang des chanteurs égyptiens les plus écoutés. Le rap s'est imposé récemment et se popularise en s'imprégnant d'un type musical plus connu en Égypte, appelé *mahragan* (mot arabe signifiant littéralement festival). Des rappeurs comme Wegz, Abuyusif, Marwan Pablo et des chanteurs de *mahraganat* comme Hassan Shakoush ou Hamo Bika figurent parmi les musiciens les plus célèbres.

Le *mahragan*, également nommé l'électro *chaabi*, représente le genre musical populaire le plus moderne. Apparu dans le courant des années 2000, ce style allie techno et musique

orientale en associant différents rythmes à percussion. Les paroles de ces chansons s'inspirent du langage courant et peuvent être vulgaires ou inclure des insultes. Elles font écho au quotidien des populations, notamment des classes ouvrières les plus modestes, et abordent les thèmes de la drogue, de l'alcool, de la sexualité, de l'immigration, de la violence, de la virilité.

Cette musique a un caractère politique et revendicatif puisqu'elle incite à reconnaître une sous-culture marginalisée par les autorités publiques. Elle émerge dans les milieux périurbains et se développe grâce à une économie festive souterraine. Les musiciens et chanteurs sont issus des quartiers pauvres ou des bidonvilles et s'y produisent lors de célébrations urbaines ou de mariages. Le duo Oka et Ortega ainsi que Sadat font partie de la première génération d'interprètes de *mahraganat*. En dehors des espaces de fêtes populaires, les commerces, les cafés, et les transports, notamment les *tok tok*[1] et minibus, participent à la diffusion locale et informelle des *mahraganat*. Les logiciels et les espaces d'enregistrement des premières chansons à succès étaient précaires, alors qu'aujourd'hui, ces chanteurs sont invités à se produire à des concerts, au cinéma, dans des hôtels ou à l'étranger.

Les compositeurs et musiciens des *mahraganat* ont réussi à élargir leur public par le biais d'internet et sans dépendre des médias conventionnels qui tentent toutefois de canaliser ces nouvelles formes de musique. Le syndicat égyptien des musiciens a d'ailleurs interdit les concerts de nombreux chanteurs de *mahraganat* en prétextant qu'ils ne possédaient pas de permis d'exercice et en rappelant leur atteinte aux mœurs et au bon goût artistique. Le décloisonnement de l'électro *chaabi* et sa diffusion au-delà des classes les plus défavorisées ne suffisent pas à son institutionnalisation et à sa reconnaissance par l'establishment musical.

La censure est tant politique que culturelle. Elle s'inscrit dans la continuité de la stigmatisation qui avait visé une génération précédente de chansons populaires répandues entre les années 1970 et 1990. Les chansons de Shaaban Abd El-Rehim sont emblématiques d'un courant de musique à forte sonorité qui introduit l'usage des instruments de musique électrique et dont les paroles sont provocatrices. L'amplification des sons, l'électrisation des rythmes sont portées à un plus haut niveau dans les *mahraganat*, grâce à l'usage de logiciels électroniques de même que l'harmonie et le sens des paroles perdent de leur importance au profit d'un contenu dense en propos.

Éclectisme et origines du *chaabi*

La musique populaire égyptienne (*chaabi*) se caractérise par la continuité et la perméabilité de ses styles. Sadat a souvent chanté en duo avec des rappeurs. Le mélange des genres est commun et le mixage entre rap, hip-hop et musique *mahragan* participe à la promotion des uns et des autres en réduisant la segmentation du marché de la chanson

[1] Petit véhicule motorisé à trois roues

populaire. Les *mahraganat* ne sont pas non plus étanches à l'influence encore actuelle des générations précédentes de *chaabi*. Tarek El-Sheikh, chanteur populaire connu depuis les années 1990, interprète certains titres en commun avec des chanteurs de *mahraganat* ou des groupes de rock populaire comme Cairokee.

Les compositeurs et chanteurs *chaabi* des années 1970 – 1980 s'approprient et modernisent un type de chant plus traditionnel et répandu dans les milieux ruraux, appelé le *mawal* de telle sorte que ce mouvement musical pourrait être qualifié de *néo-mawal.*

Le *mawal* est une forme de composition poétique mélodieuse dont les paroles s'inspirent des valeurs locales, des métaphores et des dictons populaires. Les notes musicales du *mawal* ne sont pas fixes et laissent une liberté d'interprétation au chanteur, favorisant ainsi l'improvisation et l'interaction avec le public. La répétition des vers par des modulations de la voix procure au chant son expressivité. Bien que les enregistrements audios tendent à fixer les rythmes et les refrains, les chanteurs populaires des années 1980 comme Ahmad Al-Adawya se réapproprient la technique de la variation mélodique et de l'improvisation de même qu'ils inscrivent leur répertoire dans l'imaginaire populaire. Ce type de construction musicale se prête bien à l'économie de la célébration et de la fête. Fatma Aid se spécialise dans la production de chansons pour mariages, dont les paroles renvoient de manière plaisante à l'imaginaire local, notamment rural.

Bien que non savant, le *mawal* est devenu un classique de l'art populaire. Sa folklorisation participe à une politique de construction de l'authenticité culturelle en opposition aux styles musicaux occidentaux et exogènes. Néanmoins, la musique égyptienne moderne, dont l'origine remonte au XIXe siècle, hérite de certains modes rythmiques ottomans qui participent à la construction d'un style oriental ornementé. La musique arabe, tant dans son acception classique que populaire, est traversée d'influences culturelles à la fois locales et cosmopolites.

Le *mawal*, segment de la chanson populaire en Égypte, se rapproche de la tradition du chant soufi par sa structure, son contexte et son récit. Durant les *mouleds* (mot arabe signifiant littéralement « naissance »), les fêtes dédiées au prophète et aux saints ou les commémorations en mémoire des défunts, est organisé un rituel dénommé *dhikr* (littéralement « souvenir » ou « mémoire »), qui se caractérise par la récitation du nom de Dieu et par des danses de transe. Les *mawawil,* religieux ou profanes, peuvent accompagner le *dhikr*[1] durant les célébrations, témoignant de la porosité entre les deux types de chants. Le rôle des écoles confrériques dans la transmission orale de la récitation coranique et de la musique traditionnelle explique la continuité rythmique et instrumentale entre les deux genres de *mawal*.

Le chant religieux populaire ne se limite pas au *mawal*. Au milieu du XXe siècle, Mohamed El-Kehlawi popularise les *madayeh* ou les louanges du prophète en développant une

[1] Rituel islamique effectué après chacune des cinq Salats (prières) obligatoires et consiste à répéter le nom d'Allah en guise de souvenir

forme orchestrale et plus contemporaine de ce registre religieux. Il est également connu pour ses chansons populaires d'inspiration bédouine.

La musique populaire : le vecteur d'une communauté de valeur

Entre le début du XXe siècle et les années 1950, marquées par la montée au pouvoir des officiers libres, le souci de conservation du répertoire et des instruments de la tradition se conjugue à la volonté d'accéder à l'universalité et à l'hégémonie culturelle régionale. Le champ musical évolue et se diversifie sur fond de luttes nationalistes, de développement urbain, d'innovations techniques et d'apparition du disque, de la radio, du cinéma. Des compositeurs et chanteurs à l'instar de Sayyid Darwich entreprennent dès le début du siècle dernier de moderniser le système tonal en adoptant les instruments de musique européens. La construction de chansons relativement courtes qui expriment la vie, le labeur et les aspirations du peuple constituent la notoriété de Sayyid Darwich. Elles contribuent également à la vulgarisation de ses compositions devenues aujourd'hui des classiques de la musique égyptienne. Sayyid Darwich a retravaillé la forme simple et ancienne de la *taqtuqa*[1] pour l'investir d'un sens social.

La réinvention de la tradition est un processus non linéaire et l'occidentalisation de la musique n'élimine pas l'usage du ney[2], du luth ou de la cithare. Cheikh Imam, luthiste, est une figure de la chanson contestataire entre les années 1960 et 1990. À l'instar d'Ahmad Fouad Negm dont il met en musique les poèmes, Cheikh Imam est emprisonné pour sa musique à caractère politique qui dénonce les inégalités sociales et l'autoritarisme des dirigeants.

*

La délimitation de la musique populaire est un enjeu de légitimité culturelle qui fluctue en fonction du contexte social et politique. La valeur de proximité est cependant une constante. Le langage, le dialecte, la voix, le rythme, les paroles, les jeux de mots et l'interaction avec l'assistance composent un système sensoriel qui communique un sens au public et dans lequel il doit se reconnaître. Les *mahraganat* répondent à la quête de saturation sensorielle et acoustique qui s'observe dans les mariages de rue et que représente un segment du marché dans les années 2000. La musique rap *mahragana* se font écho sans se confondre. En tant que marqueur identitaire, la musique électro exprime le défoulement d'une jeunesse réprimée au-delà des clivages sociaux et culturels.

KARIMAN LABIB

OBSERVATRICE JUNIOR « EGYPTE »

[1] Genre de musique arabe vocale légère chanté en arabe dialectal

[2] Flûte de roseau arabo-persane, à embouchure terminale et ouverte aux deux extrémités

La construction identitaire de l'île de La Réunion au rythme de la musique

À La Réunion, la musique est au cœur du pluralisme identitaire de l'île. Malgaches, Africains de l'Est, Indiens, Chinois, Européens, chaque peuple a amené sa culture dans ce département français de l'océan Indien. La musique est au cœur de ses richesses de cette ancienne colonie. S'y déroulent régulièrement des festivals parmi lesquels figurent *Les Électropicales*, le *Sakifo*, ou encore les *Francofolies*. Pour l'année 2022, la fête de la musique en est à sa 41e édition. Qu'elle trouve à s'exprimer par la danse, le chant, ou en *fonkézèr*[1], la musique raconte l'histoire et les idéologies qui ont traversé l'île depuis sa découverte jusqu'à aujourd'hui. Elle permet de prendre le pouls d'une société îlienne où le pluralisme des idées et des cultures contribue au vivre-ensemble. À travers elle, les Réunionnais expriment librement leurs convictions, qu'elles soient culturelles, politiques ou religieuses.

Danseuse de Maloya

La musique comme journal de bord d'une identité culturelle plurielle

L'origine des genres musicaux en vogue dans l'île constitue un puissant indicateur de la pluralité des cultures à La Réunion. Pour preuve, le *maloya* est né d'un métissage entre les descendants d'esclaves africains dits « *cafres* » et d'Indiens nommés « *malbars* » ayant servi de main-d'œuvre après l'abolition de l'esclavage. Comme à l'île Maurice, le séga réunionnais résulte d'un mélange culturel. Il reflète l'appartenance de l'île de La Réunion à la France par une rencontre entre la musique festive de l'océan Indien et le quadrille parisien dansé par les propriétaires de plantations. Cette fusion des cultures a conféré à l'île une ossature « arc-en-ciel ». Cet état de fait, le groupe *Mélanz Nasyons* l'exprime dans

[1] Poésie exprimant des états d'âme.

son titre *Ici La Réunion* : « *Ici la Rényon, Té monmon néna toutes nasyons, Oh languaz la mayé mon lémé, La fé Réyonés*[1] ».

Outre son origine, la musique réunionnaise dévoile l'histoire de l'île, ses codes et sa culture à travers les époques. Elle célèbre l'unité des peuples qui composent initialement ce territoire. Véritable outil éducatif, elle assure la sauvegarde de la langue réunionnaise, dite « créole réunionnais ». Mémorielle, elle évoque une culture d'antan. Dans la chanson *Grand-mère,* Frédéric Joron évoque avec nostalgie, en plus d'une enfance marquée de traditionnelles réunions familiales, le mode de vie des anciennes générations. En tant que monument historique, elle tend à faire revivre des personnages et des lieux propres à l'île. Le nom de scène du groupe *Simangavol* fait d'ailleurs référence à la première femme esclave arrivée à La Réunion qui préféra s'enfuir vers la montagne pour retrouver la liberté.

La musique réunionnaise comme porte-voix d'un pluralisme politique

Dès les premiers temps de la colonisation de La Réunion, la musique fut porteuse d'un message politique. Le *maloya* qui se dansait et se chantait en cachette des maîtres servait à exprimer une opposition avec la politique esclavagiste qui y était menée. Il n'est donc pas surprenant que le *maloya* résonne dans toute l'île, lors de chaque anniversaire de l'abolition de l'esclavage prononcée le 20 décembre 1848.

Au moment de la départementalisation de La Réunion le 19 mars 1946, le *maloya* devint à nouveau le symbole du parti communiste réunionnais qui réclamait l'autonomie de l'île[2]. Plusieurs musiciens, parmi lesquels figuraient *Lo Rwa Kaf*, *Granmoun Lélé*, *Firmin Viry*, *Danyèl Waro* ou encore *Gilbert Pounia*, ont milité pour que soient préservées les racines culturelles de La Réunion, en dépit des aspects positifs d'une départementalisation. Dans *Batarsité,* Danyèl Waro revient sur cette période de l'histoire, regrettant la déconsidération portée à celui qui n'entrait pas dans la norme du catholique, du blanc. Il explique la fierté que doit ressentir le Réunionnais d'être un « *fran batar* », c'est-à-dire le fruit d'un mélange de cultures. À cette époque, le *maloya* fut prohibé de l'espace public par l'administration française avant d'être réhabilité en 1981, sous la présidence de François Mitterrand en tant que tradition réunionnaise.

Aujourd'hui, le rôle que joue la musique dans la société réunionnaise n'a pas changé. Le séga est l'étendard musical des « voitures sono » lors des campagnes politiques. Par ailleurs, la musique réunionnaise soulève des problématiques sociales. La mixité sociale en est une, particulièrement éprouvée. L'inégalité des droits entre les citoyens de l'Hexagone et ultramarins est un sujet souvent dénoncé. Dans *Fler maler,* l'artiste *Frédéric Joron* raconte l'asservissement du Réunionnais face aux institutions commandées d'une main de maître par des individus venus de l'Hexagone. La condition de la femme y est également traitée. Des voix féminines s'élèvent aujourd'hui sur la scène musicale

[1] Traduction en français : « *Ici à la Réunion, Eh maman il y a toutes les nationalités, Oh toutes les langues se sont mélangé mon amour, Ce qui a fait (créé) la langue réunionnaise* ».

[2] B. DESROSIERS, Le discours sur la musique, le discours sur l'identité à La Réunion, Travaux & documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1996, pp.29–47. p. 33.

réunionnaise qui fut, pendant longtemps, dominée par les hommes. Elles chantent l'indépendance de la femme. Fille du leader du groupe *Kiskakan*, *Maya Kamaty* cible dans *Tyinbo* les violences faites aux femmes, tandis que dans ses ségas, *Tine Poppy* exalte la femme plurielle et métisse, dont la liberté fut chèrement conquise dans une société qui n'a pas toujours été favorable à l'émancipation de la Réunionnaise. Comme le rapporte le séga *Kafrine* de *Vollard Combo*, il fut une époque où la femme créole « *I sar pa lékol, I okipe son ménaz, Et li pass balé* »[1].

La musique comme signe ostentatoire du pluralisme religieux

La musique est un mode d'expression du pluralisme religieux qui contribue au vivre-ensemble réunionnais. En effet, la cohabitation des cultes fait l'intense originalité de l'île. Alors que la simple expression des croyances est souvent l'objet de dénonciations sur le sol métropolitain, la manifestation des croyances religieuses dans l'espace public réunionnais constitue le charme de l'île. Ainsi, autels en bordure des routes et cérémonies processuelles sont observables sans heurts de la liberté de conscience. La musique réunionnaise est, quant à elle, fortement imprégnée de cette exposition religieuse[2].

Dès le début, la musique fait office d'une relation spirituelle verticale. Par le chant, les esclaves invoquaient leurs dieux et livraient un culte aux ancêtres. Chanté par le groupe *Baster*, le *Servis kabaré* (culte rendu aux morts) est une coutume toujours vivace chez les locaux qui côtoient les cultures malgache, hindoue, comorienne et chinoise.

Plusieurs chants célèbrent la diversité des dieux adorés sur l'île. Dans *Bondié*, la jeune artiste Kenaelle chante l'existence d'un dieu que certains appellent Allah, que d'autres nomment Shiva ou encore Bouddha[3]. La musique réunionnaise se veut également respectueuse de la liberté de conscience de l'athée. En guise d'illustration, le tube du groupe Ousannousava *Na dé milyon d'années* questionne des sujets existentiels[4]. Si l'interprète émet l'hypothèse d'un dieu à l'origine de la création, il évoque l'éventualité d'un big bang : « *Dé troi y dit microbes la transformé, Na dotre y dit Adam et Eve envoyé par bondié*[5]».

Cette cohabitation des consciences, rythmant la musique réunionnaise, est assurément représentative de la tolérance à l'égard des diverses croyances qui composent son paysage.

*

Aujourd'hui, le patrimoine musical réunionnais est garanti. Il doit sa survie à une transmission intergénérationnelle. De plus, son incorporation dans un *continuum* de déclinaisons musicales (le *maloya* cabossé de Davy Sicard, le seggae du groupe *Aim'a Nou*,

[1] Traduit par : « *une bonne femme créole, ne part pas à l'école, elle fait son ménage et passe le balai* ».
[2] P. MARTIN, « Le modèle réunionnais : diversité exemplaire ou spécificité non exportable ? », *Après-demain*, vol. 18, nf, no. 2, 2011, pp. 20-23.
[3] Extrait des paroles de la chanson : *« apèl a li koman ou vé, apèl a li Allah, apèl a li shiva (…) Bouddha, mèm si nou pri pa li parey »*.
[4] Au refrain de la chanson : « *Kan nou mort ousa nou sava ? Koment nou l'arivé? Sa nou koné pa* ».
[5] Traduit par « *deux ou trois disent que des microbes se sont transformés, d'autres que Adam et Eve ont été envoyé par Dieu* ».

le jazz créole, *etc.*) contribue à sa pérennité. Promue dans des festivals à travers le monde, la musique est mise en lumière dans divers domaines artistiques. Depuis 2021, par exemple, la compagnie de théâtre *Sakidi* revisite la tragédie grecque *Antigone* aux côtés du chœur Danyèl Waro. Par ailleurs, des lieux portant le nom de musiciens réunionnais émergent de l'espace public. Mais, de toutes, la plus belle victoire de la musique réunionnaise est l'inscription du *maloya* au patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO depuis le 1er octobre 2009 en tant que bien d'une valeur universelle exceptionnelle[1]. Cette gratification oblige l'État français à prendre les mesures adéquates afin d'assurer la protection et la transmission du *maloya.* Malgré cela, la musique réunionnaise est loin d'avoir achevé son épopée. Présent dans l'Inventaire du patrimoine culturel immatériel français, il reste encore au séga de tamponner d'une nouvelle encre l'identité pluraliste de La Réunion par une inscription au patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO.

EMILIE GASTRIN

OBSERVATRICE JUNIOR « LA REUNION »

[1] M. PRIEUR, Les conséquences juridiques de l'inscription d'un site sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, *RJE*, n° spécial, 2007.

La musique *gnawa*, le témoin d'une diversité de culture et de langues

Lorsque l'Observatoire Pharos a lancé l'appel à contributions du dossier « *musique et pluralisme* », j'ai tout de suite voulu écrire sur la musique algérienne ou plus largement nord-africaine. S'il est vrai qu'elle résonne en moi depuis mes premiers instants et a rythmé de nombreux moments de ma vie, c'est aussi pour sa pluralité que j'ai voulu m'y intéresser. Mais laquelle choisir ? Le *raï* qui s'est attiré les foudres des islamistes qui ont assassiné Cheb Hasni ? Le *chaabi*[1], sa mélodie et ses paroles de lutte anticoloniale ? Le *hawzi*[2] ? Le *malouf*[3] ? La musique judéo-andalouse ? La musique soufie et ses *dikr* (louanges rythmées à Allah) montrant que la musique a toujours été une partie intégrante de la pratique religieuse ? J'aurais voulu vous faire voyager à travers les époques et les lieux passant par l'Oranie pour arriver dans le Constantinois, la pluralité d'influences, d'emprunts, de rythmes et de sonorités aurait été saisissante. Toutefois, le format de cet article ne me le permet pas. J'ai donc choisi de partir d'un instrument qui me fascine : le *gumbri* et ses trois cordes que je déroulerai pour montrer comment la musique *gnawa*[4], dont il est l'instrument phare, est porteuse de pluralité.

En effet, historiquement, la musique *gnawa* témoigne des luttes contre l'esclavagisme à travers ses premiers chanteurs, des descendants d'esclaves noirs. Aujourd'hui, elle atteste d'une société plurielle issue d'un métissage entre ces derniers et la population autochtone. Elle est également le témoin des diverses influences culturelles survenues dans l'histoire à travers la diversité linguistique de ses poésies. Et la dernière corde du *gumbri* fait résonner le syncrétisme qui s'est opéré entre les croyances préislamiques, l'invocation des esprits et les louanges aux saints et au prophète de l'islam, Mohamed. Internationalement connues grâce au *festival d'Essaouira* qui se tient au Maroc depuis plus d'une vingtaine d'années, la musique *gnawa* et sa tradition ont été inscrites au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO depuis 2019. Afin d'en saisir la portée actuelle, il nous faut revenir à ses origines.

Joueur de guembri

[1] Genre musical algérien, signifiant « populaire », né à Alger au début du XXe siècle
[2] Genre musical citadin populaire de l'Algérie. Il dérive du Gharnati qui est le répertoire de musique arabo-andalouse
[3] Répertoire de musique savante arabo-andalouse
[4] Peut également s'écrire *gnaoua*, *gnaua*, *guenaua*, *aganaw*.

Aux origines : des esclaves venus d'Afrique subsaharienne au VIIe siècle

Ce genre musical existe au Maghreb depuis les premiers contacts entre l'Afrique subsaharienne, notamment le Niger, le Mali, le Sénégal et l'Afrique du Nord depuis le VIIe siècle. Lorsque l'empereur du Ghana y aurait envoyé des dizaines de milliers d'hommes pour assister Oqba Ibn Nafaa, chef religieux et commandant de l'armée musulmane, dans la guerre sainte à la conquête de l'Afrique du Nord. Le terme *gnawa* viendrait d'ailleurs de Guinéen ou Ghanéen. En Algérie, on parle plutôt de *diwan* [1]. En Tunisie, on parle de musique *stambali*. Ainsi, la musique gnawa est celle des premiers esclaves déplacés du Sahel vers l'Afrique du Nord et de leurs descendants. Avec l'avènement de la dynastie alaouite, les esclaves vont constituer la garde du sultan Moulay Ismaïl vers le milieu du XVIIe siècle. De nombreuses déportations auront lieu entre Tombouctou et Marrakech jusqu'à la fin du XVIIIe siècle mais également dans tout le reste du Maghreb. On aurait d'ailleurs retrouvé en Éthiopie des gravures représentant des personnages qui jouaient au gumbri. Mais il existe aussi toute une mythologie qui fait remonter la lignée des Gnawa à Sidi Bilal, esclave affranchi, né en Abyssinie, actuelle Éthiopie, devenu premier *muezzin* (fonctionnaire religieux chargé de l'appel à la prière) de l'islam. Ainsi, comme les esclaves noirs américains ont créé le blues, les esclaves noirs soudanais (du Soudan occidental) ont créé le gnawa en arrivant en Afrique du Nord.

On retrouve également les traces de cette histoire dans la pluralité linguistique de ces chants. Par exemple, le terme « *yurba* » souvent utilisé serait un renvoi à la tribu Yoruba du Congo. En effet, si les chants *gnawa* sont principalement en arabe maghrébin dialectal, ils mêlent des mots de langues africaines comme le bambara, principalement parlé au Niger ou le haoussa, parlé notamment au Niger et au Nigéria.

Des vertus thérapeutiques préislamiques à l'intégration aux fêtes musulmanes

La musique *gnawa* a, originellement, une visée thérapeutique. La mélodie et les chants rythmés au son des *karkabou* (crotales de fer plus larges que des castagnettes espagnoles), du *gumbri* et des percussions sont délivrés par un maître musicien, appelé *Maalem* dans un espace clos, à l'abri des regards, généralement dans des maisons communes appartenant à la tribu ou à la communauté ou dans un mausolée dit « zaouïa ». Les musiciens parés de vêtements amples, multicolores, verts, noirs, rouges, jaunes ou bleus, coiffés de *chachia*[2] rouges ou noirs ornés de coquillages blancs, accompagnent les rituels de possession. Il s'agit d'une sorte de thérapie, de transe où l'on accepte de se faire posséder par un esprit dans le but d'éliminer le mauvais œil, la sorcellerie, la démence ou tout type de mal-être. Cet état de transe permet de purifier l'esprit. Lors de ces cérémonies de nuit, appelés *Lilla* (la nuit) ou *Derdeba*, parfumées d'encens, les personnes entrant en

[1] Littéralement, le *diwan* signifie recueil de poésie ou de prose.
[2] Couvre-chef.

transe manient des bougies, des braises ou herbes enflammées, des fers rougis au feu, des couteaux ou encore des aiguilles sans se blesser ou se brûler. Au rythme de la musique et des tapements de mains de l'assistance, elles dansent de plus en plus frénétiquement jusqu'à tomber au sol au moment où la musique s'arrête.

Pendant ces rituels, si les esprits, les *jnouns*, sont invoqués rappelant ainsi les cultes animistes païens subsahariens préexistants à l'islam, la protection des saints locaux d'Afrique du Nord l'est également, de Sidi Abderrahmane, Sidi Bilal, Sidi Abdelkader à Abdelkader Djillali… Ils louent les saints ou marabouts qui ont affranchi leurs ancêtres esclaves mais également le prophète Mohamed.

Si pour survivre, la culture gnawa a dû s'adapter à l'islam, cette métamorphose a perduré puisque la musique a survécu et est jouée, jusqu'à aujourd'hui, en dehors des rituels de transe, lors de fêtes religieuses musulmanes, de mariage, de naissance ou à la saison des récoltes. Elle l'est également par de petits groupes dans les rues du Maroc et d'Algérie et est accompagnée de danse acrobatique mimant le combat, la chasse ou encore la pêche, activités qui étaient interdites d'apprentissage aux esclaves.

En Algérie, plusieurs groupes phares ont résisté à l'extrémisme religieux et ont perpétué la musique *gnawa*. Pour ne citer qu'eux, *Gaada dîwân Bechar*, *Hasna el Becharia*, première femme à jouer du gumbri[1], *Souad Asla* qui a permis à des femmes du Sud algérien de former un groupe et de jouer à l'international, *el Ferda* ou encore le légendaire groupe *Gnawa Diffusion*. Il n'est pas rare de voir pendant leurs concerts quelques danseurs entrer en transe, soutenus par des amis à l'aide d'un chèche (voile porté dans les zones désertiques d'Afrique du Nord) qui leur tient la taille.

Extrait musical du groupe Gnawa Diffusion

[1] Les femmes n'ont, en principe, pas le droit d'en jouer.

*

À l'international, des musiciens contemporains non africains ont joué du *gnawa* en la fusionnant avec du reggae ou du jazz. À titre d'exemple, déjà à partir des années 90, Jimmy Page et Robert Plant du groupe *Led Zeppelin* ont joué de la *Gnawa Fusion*. Bill Laswell ainsi que Maalem Mokhtar Gania ont composé un album appelé *Holy Black Gnawa Trance*. Enfin, le prestigieux groupe *Snarky Puppy* a sorti en 2019 un album complet *Immigrance* s'inspirant fortement de la musique *gnawa.* Ceci montre comment le *gnawa* continue à réunir de nouvelles formes de musique et de textes permettant de perpétuer cette tradition d'une universalité certaine.

Zohra Aziadé ZEMIRLI

OBSERVATRICE JUNIOR « ALGERIE »

La musique : outil de transgression et de résistance en République islamique d'Iran

En Iran, la production musicale est sévèrement encadrée depuis la Révolution islamique. Considérée comme frivole, et détournant de la pratique religieuse, la musique non religieuse est strictement contrôlée par le *ministère de la Culture et de l'Orientation islamique*. Certaines interdictions concernent l'expression musicale des femmes dans l'espace public. Par ailleurs, l'analyse de l'environnement de la production musicale en Iran soulève de nombreuses binarités, entre espace public et privé, masculinité et féminité, musiciens autorisés et non autorisés, identité nationale et étrangère. Finalement, des changements s'opèrent dans le domaine culturel, selon le degré de religiosité et l'orientation politique – modérée ou conservatrice – des dirigeants.

Groupe de musiciens persans en 1886, tableau de Kamal-ol-molk

Contrôle et répression des activités musicales en Iran : le cas de Medhi Rajabian

Le compositeur Medhi Rajabian – condamné et emprisonné à plusieurs reprises – a diffusé en septembre 2021 son dernier album, *Coup of Gods*, incluant des collaborations avec des artistes internationaux. Cet album inclut des titres tels que « *Whip on a Lifeless Body* » ou « *An Epitaph on the Tomb of Companions* ».

Plus précisément, l'offense de Mehdi Rajabian était la composition d'un album incluant des chanteuses, quand bien même ces dernières n'étaient pas iraniennes. En effet, deux chanteuses américaines ont contribué à cet album. Medhi Rajabian explique que ce choix d'artistes étrangères n'est pas volontaire : ses emprisonnements précédents, et les lois sévères encadrant la production musicale ont largement dissuadé des artistes iraniennes

d'y participer. Cependant, Rajabian considère la production musicale comme un devoir moral dans sa bataille pour la liberté, ce qui le motive d'autant plus à braver les interdits. C'est d'ailleurs l'emprisonnement de Rajabian qui l'a poussé à continuer son activité, malgré des conséquences majeures de cette période sur sa santé. Ce dernier explique ainsi : « *Quand vous êtes libre mais que votre liberté s'apparente à une prison, retourner en prison n'a pas d'importance. Rester silencieux face à l'oppresseur, c'est être complice. Je ne peux être silencieux, la musique est une résistance*. ».

L'espace musical déchiré entre de nombreux paradoxes

Une législation sévère basée sur les textes religieux

Ainsi, en Iran, la législation musicale provient de règles édictées par le *ministère de la Culture et de l'Orientation islamique*, selon une interprétation stricte des textes religieux. Si la Constitution de la République islamique promet une égalité de droits culturels, les interprétations des religieux y contreviennent largement. En effet, la production en public des femmes est jugée comme contraire aux principes religieux : *« Cela n'est pas permis car cela suscite la convoitise et doit être évité car il – l'auditeur – y est généralement (souvent) exposé. »* (Ayatollah Bahjat, 2011, Université al-Zahra de Qom)[1]

Les voix féminines sont accusées de contrevenir à la morale islamique. Ce n'est donc pas la performance vocale en elle-même qui est interdite, mais la réalisation d'actes interdits par la religion, en public. (Article 638 du Code pénal islamique).

Un espace musical traversé par diverses binarités

L'auteure Leila Rafei souligne les binarités omniprésentes dans la question musicale en Iran, entre les constructions de genre, l'espace public et privé, entre les musiciens autorisés et les musiciens « *underground* » (sans autorisation) et l'identité nationale entre « *nous* » et « *eux* » [2] – particulièrement en opposition avec l'Occident, ou avec les musiques traditionnelles des minorités culturelles et religieuses.

À ce propos, le musicologue Jean During expliquait en 1991 que la musique des minorités n'a jamais été considérée comme « *traditionnelle* » mais plutôt comme « *locale et paysanne* ». Les sonorités baloutches et turkmènes étaient ainsi perçues comme « *exotiques* », tandis que les musiques du Khorasan, du Lorestan et du Kurdistan se rapprochent plus de la musique dite traditionnelle[3]. Ainsi, l'emprunt de sonorités non traditionnelles ferait ressortir des divergences culturelles et contreviendrait à l'idée d'unité de la culture persane.

Cette binarité permanente permet d'affirmer les principes religieux de l'État, et son opposition par rapport aux minorités qui nuiraient à la cohésion nationale et à l'identité

[1] Tebyan, « تک خوانی خانم ها در مقابل آقایان » 22 novembre 2011. https://www.tebyan.net
[2] Leila Rafei, « Playing against the rhythm: the intersection of gender and performative space in Iran, » *American University Of Cairo*, Thèse, 2021 : 61.
[3]Jean During, Jean-François Bayart, Fariba Adelkhah, « Epuration et essor de la musique sous la République islamique d'Iran, » CEMOTI no. 11, 1991 : 19.

persane, mais également contre les influences provenant de l'étranger. Dans le contexte musical, cela se traduit notamment par un respect absolu de la religion. La musique doit ainsi être considérée comme pure et morale, autrement dit respecter la religion et ne pas inciter au péché.

Chronologie de la législation dans la production musicale depuis la révolution de 1979

Combat religieux et nationaliste contre l'influence occidentale

La musique dite « occidentale » (pop) a été interdite après la Révolution islamique. Ainsi, toute influence occidentale a été diabolisée par l'Ayatollah Khomeini. Ce dernier visait à renforcer l'identité nationale face à une identité occidentale « *impérialiste et démunie de sens moral*[1] ». D'une manière générale, la population rejetait la « Westoxification » de la culture iranienne, par les importations culturelles.

L'aspect consumériste de la musique pop était également critiqué. Cependant, c'est également sa capacité à transcender les frontières et à se diffuser par de nombreux vecteurs qui a mené à son interdiction formelle[2]. Ainsi, dans l'immédiat post-Révolution, seuls les chants patriotiques et militaires étaient autorisés. Toute œuvre ne prônant pas la grandeur de la nation était jugée comme irrespectueuse quant aux soldats sur le front durant la guerre Iran-Irak (1980-1988). Par la suite, les restrictions se sont finalement adoucies.

Instauration de régulations strictes et mécanismes aléatoires

Pour le guide suprême, Ayatollah Khomeini, le contrôle de la production culturelle a été un défi majeur de la jeune République islamique. Ce dernier déclarait en 1979 que « *La musique est comme une drogue, qui en prend l'habitude ne peut plus se concentrer aux activités importantes. Nous devons l'éliminer complètement*. »

Le *ministère de la Culture et de l'Orientation islamique* a instauré la délivrance de permis, régulant l'enregistrement, la diffusion et la performance publique. Toutefois, les règles ne sont pas nécessairement inscrites dans des textes de loi. Elles sont donc à la charge des bureaucrates, qui accordent des permis à leur guise[3].

Fin des années 1990 : présidence Khatami et adoucissement des restrictions culturelles

C'est notamment lors de la présidence de Khatami (1997-2005) que l'atmosphère culturelle s'est détendue. La nomination de l'Ayatollah Mohajerani, passionné de littérature, comme ministre de la Culture et de l'Orientation islamique a permis l'épanouissement de l'espace culturel. La musique « pop » a été légalisée, et le premier

[1] *Idem.*
[2] Shabnam Goli, 39.
[3] Shabnam Goli, 78-79 et 82.

festival féminin de musique a été organisé[1]. Au début des années 2000, la société iranienne participe à l'essor des cassettes et des CD, indiquant une transformation radicale du paysage musical en Iran. On constate également la diffusion de musiques étrangères sur les stations radio qui cherchent à varier leur offre[2]. Cependant, malgré des évolutions flagrantes dans le domaine musical, de nombreux interdits – et notamment la performance solo des femmes – sont restés en place[3].

L'ère des réseaux sociaux : un apaisement progressif et inévitable de la législation

Après des décennies d'interdictions et de lutte, la musique occidentale s'est finalement imposée en Iran, notamment du fait de l'omniprésence des réseaux sociaux. Par ailleurs, des genres particulièrement prohibés par le gouvernement comme le rap, le métal, ou destinés à la critique sociale ou politique se sont diffusés dans l'espace *clandestin*[4]. L'installation de studios privés, généralement dans les sous-sols des maisons, a permis la production et la diffusion via Internet sans permis, ce qui n'est évidemment pas sans risques[5]. Le groupe de metal *Arsames* – dont le style de musique est considéré comme « satanique », a ainsi été contraint de quitter le pays après que ses membres ont été condamnés à quinze ans de prison.

Les femmes dans la production musicale

La présence des femmes dans l'espace culturel : un marqueur social persistant

Historiquement, la production musicale des femmes est associée à une certaine immoralité et à un faible niveau d'éducation. La performance musicale était en fait le moyen d'expression le plus adapté pour les femmes illettrées. Cela était particulièrement le cas au début du XXe siècle, après la Révolution constitutionnelle de 1906[6].

Durant la dynastie Pahlavi, la mise à l'écart du clergé a par la suite favorisé l'expression musicale des femmes. Cette période a vu l'émergence de chanteuses célèbres en Iran, inspirées par les tonalités de la musique occidentale. C'est le cas notamment de la chanteuse Googoosh, qui a connu une ascension fulgurante au début des années 1970, pour ses titres pop.

L'amour est venu et a planté le désert dans mon cœur عشق آمد و خیمه زد به صحرای دلم
Googoosh – Man Amadeh Am (1975)

Cependant, la notion d'amoralité dans l'espace public s'est perpétuée[7]. Dans la période suivant la Révolution, la performance musicale des femmes était seulement autorisée

[1] Leila Rafei, 63.
[2] Sasan Fatemi. « Le Chanteur silencieux. Un aperçu de la vie musicale en Iran. » *CEMOTI*, no. 29 (2000) : 321.
[3] Shabnam Goli, 86.
[4] Leila Rafei, 65.
[5] Shabnam Goli, 90.
[6] Leila Rafei, 30.
[7] Leila Rafei, 59 et 37.

devant un public féminin. Depuis, leur performance en présence d'hommes est autorisée mais dans le cadre de la famille[1].

Un espace genré incitant au dépassement des interdits

En Iran, l'espace public est associé à la masculinité tandis que l'espace privé est associé à la féminité. Les femmes peuvent s'exprimer mais dans l'intimité familiale[2]. Cependant, les nombreux interdits les ont menées à progressivement jouer de la dichotomie entre sphère publique et privée, diffusant leurs productions musicales sur Internet, depuis l'intimité de leur maison.

On peut ainsi évoquer la chanteuse Madmazel, dont la musique est diffusée sur YouTube. En 2012, cette dernière diffuse le clip de la chanson « Faramooshi », dans lequel elle apparaît voilée et le visage couvert par de larges lunettes de soleil. En 2015, elle défie les autorités avec la sortie du clip « Tasadof », où elle affiche son visage et ne porte pas de voile.

Pour tout début, il faut peut-être penser à la fin برای هر شروع شاید به پایان فکر باید کرد
À bien découvrir, mais il faut refaire des erreurs برای کشف خوب اما باید باز اشتباه کرد
Je me suis noyée dans les bras de quelqu'un من غرق شدم تو آغوش یه آدم
Le temps s'est arrêté et j'ai oublié le monde زمان ایستاد و دنیا رفت از یادم
Pour la première fois de ma vie برای اولین بار توی تمام زندگیم
Tasadof – Madmazel (2015)

Face aux interdits, cette dernière déclare : « *Ce que je crains le plus, c'est de rester au même stade et de perdre ma motivation. Évidemment que j'ai peur de me faire arrêter. […] Mais je me rassure en me disant que je ne m'inscris pas comme "opposante politique". Je pense que les responsables du gouvernement savent que je ne suis pas un danger et qu'au moins, ils me tolèrent, comme d'autres chanteuses* ».

La binarité imposée par le gouvernement s'efface ainsi peu à peu, avec l'évolution des plateformes de diffusion musicale. Par ailleurs, la présence d'interdits a – comme bien souvent en Iran – d'autant plus incité la production musicale des femmes à se déplacer dans l'espace *clandestin*[3].

*

Aujourd'hui, la performance et la production musicale en Iran restent soumises à des règles strictes, prétextant des préceptes religieux et de morale. Cette rigidité est d'autant plus avérée pour les femmes, dont la performance musicale est vue comme contraire à la religion, et punie par la loi. Les artistes iraniens doivent ainsi produire leur musique de manière illégale, s'exposant à de grands risques, comme l'a montré le cas de Mehdi Rajabian. Au-delà de l'aspect religieux, la production musicale a longuement été contrôlée

[1] Shabnam Goli, 77.
[2] Leila Rafei, 7.
[3] Leila Rafei, 65.

et orientée contre les influences occidentales. Ces dernières sont toujours vues comme détournant le peuple de la religion et de l'identité nationale. Cette conservation de l'identité nationale est particulièrement importante quant au contexte géopolitique et aux sanctions internationales qui frappent le pays depuis de nombreuses années. Finalement, cette concentration sur l'identité nationale se fait également en opposition aux traditions musicales des groupes ethniques minoritaires.

LUDMILLA MOULIN

OBSERVATRICE JUNIOR « IRAN »

BIBLIOGRAPHIE

- RAFEI Leila, « Playing against the rhythm: the intersection of gender and performative space in Iran, » American University Of Cairo, Thèse, 2021.
- SASAN Fatemi, « Le Chanteur silencieux. Un aperçu de la vie musicale en Iran. » *CEMOTI*, no. 29, 2000.
- GOLI Shabnam, « Voices of a rebellious generation: cultural and political resistance in Iran's underground rock music. » Thèse de master, Université de Floride, 2014.
- SHAHABI Mahmoud et GOLPOUSH-NEZHAD Elham, « Rap Music and Youth Cultures in Iran: Serious or Light? », Dans *Youth, Space and Time*, Edition Brill, 2020.

Le rap turc, marqueur d'un pluralisme générationnel entre jeunesse désenchantée et élites conservatrices

En Turquie, le rap, produit de nombreuses influences culturelles, est devenu le porte-parole du mécontentement d'une jeunesse muselée par le conservatisme religieux, une politique de primauté de la turcité et une hyper-centralisation du pouvoir. Ce genre musical engagé dénonce l'ordre établi pour changer le statu quo. Le rap de troisième génération médiatise des problématiques souvent passées sous silence telles que les tabous religieux, l'occidentalisation des mœurs, ou l'imposition d'une identité turque unique. Pour rappel, la Turquie occupe la 149e (sur 180) place du classement mondial sur la liberté de la presse de *Reporters sans frontières*. Subversif et protestataire, le rap turc aspire à apporter « *un contre-pied au discours conservateur dominant et médiatique* ». Ce style musical, issu de diverses influences culturelles (hip-hop américain, expérience de l'immigration en Allemagne, mélodies arabesques des années 60) serait-il devenu une manifestation du pluralisme générationnel entre élites conservatrices et une jeunesse qui souhaite prôner haut et fort un changement ?

Extrait du clip Susamam (« Je ne peux pas me taire ») de Ezhel (2019)

De Berlin à Istanbul : parcours d'un genre musical à la popularité exponentielle

Le rap turc fait son apparition dans les années 1990 en Allemagne dans le quartier de *Kreuzberg*, qualifié de « *petite Istanbul*[1] ». Des artistes comme Fuat, Eko Fresh, Kool Sava ou Killa Hakan incarnent ce genre musical émergeant dans ce quartier à la population majoritairement turque. Influencée par le rap américain cette seconde génération

[1] Un grand nombre de immigrés turcs vivaient dans cette banlieue.

d'immigrés décide de prendre la parole sur les discriminations et le racisme qu'elle subit en Allemagne. Le rap s'exporte quelques années plus tard (1995-1996) en Turquie avec le groupe *Cartel* amateur de rap protestataire. Ce groupe de rappeurs germano-turcs, dont certains membres retournent en Turquie, permet une implantation du rap dans le pays. Rappant d'abord en anglais comme le raconte Fuat[1], leur langue maternelle reprend finalement le dessus. Les progrès technologiques et l'essor d'Internet permettent aux artistes turcs de se familiariser avec les standards mondiaux du rap en améliorant leurs techniques, leurs styles et leur connaissance.

Une deuxième génération de rappeurs turcs voit le jour dans les années 2000 avec comme figures de proue Rahdan Vandal, Barikat, Dr Fuchs, Ayben, Kolera, Sansar Salvo. Ce rap est décrit comme peu prometteur par la journaliste Mujde Yazici en 2014 : « *On ne gagne pas sa vie avec le rap en Turquie. La télé et la radio n'en diffusent pas beaucoup* ». Pourtant, le genre musical s'expose à une visibilité plus marquée dès 2010[2] avec l'apparition du concept « *keep it real*[3] » prôné par des artistes comme Ezhel, Murda, Aga B, Da Poet. Les rappeurs aiment décrire d'où ils viennent avec authenticité. Le rap se popularise en Turquie au point de devenir une référence incontournable. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : en 2020, sur les cinquante chansons les plus écoutées sur Spotify en Turquie, 25 % étaient du rap.

L'artiste Ezhel, de son vrai nom Ömer Sercan İpekçioğlu, est la principale incarnation de ce succès national et international. Il est connu pour ses titres emblématiques *Aya* ou *Bir Sonraki Hayatımda Gel* comptabilisant 150 millions de vues. Cinq de ses chansons sont dans le top 50 dont une à la première place du classement en 2020. En 2022, le rap turc est partout : bars, boîtes de nuit, festival étudiant d'ODTU[4], jusque dans les kermesses d'école primaire[5].

Le rap turc : un outil de revendications sociétales, politiques et culturelles

La musique : espace de revendication brisant les tabous

Cette popularité grandissante s'accompagne de revendications menées par cette troisième génération de rappeurs qui a grandi sous la présidence de Recep Tayyip Erdogan. Dans un pays où les manifestations sont interdites, et donc peu mobilisatrices, la musique devient un espace de revendications privilégié[6].

Deux chansons (*Olay* et *Susamam*) publiées consécutivement le 5 et 6 septembre 2019 illustrent particulièrement cette réalité. Brisant les tabous, elles font écho aux déclarations de Mathieu Maquet, docteur en sociologie : « *La pratique du rap n'est pas*

[1] Rappeur et compositeur turc de la première génération.
[2] Ibid
[3] Le concept de "keep it real" qui veut dire "garder les pieds sur terre" fait allusion aux rappeurs qui restent fidèles à leurs origines.
[4] Le festival étudiant d'Orta Dogu Technical Universitesi a invité pour sa deuxième soirée de concert dans le grand stade *Devrim* l'artiste Aga B.
[5] Constat personnel observé depuis mon appartement à Ankara en Mai.
[6] Olay a été visionné par 10M de personnes, Susamam par 55M.

uniquement une pratique artistique, mais bien une pratique sociale, un fait social et politique ».

Le clip *Susamam* (« *Je ne peux pas me taire* ») rassemble un collectif de dix-neuf rappeurs et une rappeuse. Dans la vidéo de quinze minutes, chaque artiste prend la parole sur un sujet comme l'environnement, le droit des femmes, la police, la liberté d'expression.

> *« Maintenant j'ai même peur de tweeter*
> *Je crains la police de mon propre pays (...)*
> *S'ils t'arrêtent un soir*
> *Aucun journaliste ne peut en parler*
> *CAR ILS SONT TOUS ENFERMÉS ! »*

Cette prise de parole retentit comme un séisme. Un *hashtag* se crée sur Twitter et devient le plus mentionné en 48h : la musique divertit, mais peut aussi « *apporter du changement* ». Le titre met en avant le rôle éducatif du rap « *Tu souhaites que la musique t'écarte de la réalité. Mais nous sommes persuadés que la musique peut changer certaines choses* ».

Les artistes furent relayés par de nombreuses personnalités annonçant « *qu'elles ne voulaient plus se taire* », comme Emre Alkin ou Yektan Kopan. Ces derniers ont salué leur courage, leur prise de risque et leur clairvoyance. Can Dündar, célèbre journaliste exilée, a notamment déclaré « *Finalement, la musique parle !* ». En réaction, des membres du gouvernement ont accusé les auteurs de « *terroristes faisant partie du PKK ou de FETO* ». En réalité, ces accusations sont monnaie courante en Turquie pour tenter de décrédibiliser un opposant.

En parallèle, le rappeur Ezhel poste le clip de rap *Olay*, littéralement « *Événement* ». Il y explicite la succession d'événements qui rythment la vie du pays depuis l'arrivée de l'AKP au pouvoir. Le clip est alors rendu inaccessible aux jeunes de moins de 18 ans. Le débit de parole et d'image est rapide : mouvement contestataire *Gezi*, manifestations mouvementées, bavures policières, guerre en Syrie, enfant syrien mort sur la plage, attentats terroristes, mort de Jamal Khashoggi. Ces 4 minutes 26 de clip sont très intenses, rythmées par une mélodie entêtante nous entraînant dans un cercle vicieux irrésoluble :

> *« Événement,*
> *Évènement,*
> *La police partout*
> *Flics partout*
> *Des incidents tous les jours, des incidents, des incidents*
> *En plein état d'urgence/ Mais ne croyez-vous pas que quelqu'un*
> *Résout l'affaire parce que l'incident rapporte de l'argent/*
> *Les mêmes nouvelles tous les jours*
> *Encore du harcèlement et des viols*
> *Les magazines veulent des incidents*
> *Les célébrités font les gros titres*
> *Tout le monde est seul, tout le monde est l'ennemi de quelqu'un*
> *Conflit partout où je regarde, incidents partout où je vais. »*

Les paroles d'Ezhel font directement écho aux tensions traversant le pays telles que la corruption, la négligence des droits humains, ou le conservatisme religieux. Vu par plus de dix millions de personnes, le clip remplit sa mission éducative.

Le rap et la visibilisation des minorités culturelles

Le rap joue également un rôle dans la visibilisation des Kurdes. Loin d'être la norme en Turquie, le rap kurde est principalement populaire dans la communauté kurde. Les rappeurs sont engagés et se focalisent essentiellement sur les problèmes sociaux-politiques qu'ils observent. Ils rendent visibles les discriminations dont sont victimes les Kurdes en Turquie : difficulté à s'intégrer, interdiction d'étudier dans leur langue maternelle, assimilation forcée. L'origine du rap kurde prendrait sa source dans la musique traditionnelle « *Dengbeji* », un mélange de parlé /chanté *a capella* datant d'il y a plusieurs milliers d'années.

S'exprimer sur des sujets sensibles à travers la musique est une manière de laisser une trace pour les artistes kurdes souvent rejetés de l'espace public en Turquie. Le rappeur kurde Zımanbaz a illustré cela en disant : « *Rapper en kurde est ma façon de protester en soi. Chaque chanson chantée en kurde est une façon de dire au monde que je suis là !* ».

Si des artistes comme Ezhel tentent de mettre en avant la culture kurde en partageant des chansons et en utilisant des mots kurdes dans leurs chansons, le rap kurde dans son ensemble reste marginalisé ou sujet à de nombreux débats. Il subit une marginalisation à l'image de la politique gouvernementale : la turcité doit primer sur les minorités.

Le rappeur Heijan[1], né dans une banlieue populaire de Bağcılar, évoque dans sa chanson « *Ez Kurdistanım »* la volonté politique de bannir la langue kurde de la culture turque : « *Je te parle dans une langue interdite.* ». Cash Ömer, le petit frère d'Heijan, met quant à lui l'accent sur les conditions de vie difficiles des migrants syriens de Bağcılar.

Ezhel ou l'incarnation de cette dichotomie générationnelle

Une dichotomie générationnelle oppose les élites conservatrices au pouvoir depuis presque vingt ans, et une génération Z[2] souhaitant s'émanciper du dogme religieux. Durant son mandat, l'AKP n'a cessé de mettre en place « *une véritable ingénierie conservatrice* »: ouverture de nombreux lycées Imam Hatip[3] (916 entre 2002 et 2017, avec 1,3 million d'élèves scolarisés) censure concernant l'alcool et les cigarettes dans les séries/films, accroissement de la taxe sur l'alcool. Face à cela, se trouve une génération Z représentant environ 13 millions de personnes en Turquie qui souhaite se distancer de la figure paternaliste d'un Président souhaitant former une « *génération pieuse* ». Ce

[1] Le rap arabesque apparaît dans les années 2000, il combine mélodies traditionnelles arabesques et paroles agressives.
[2] Toute personne née entre 1995 et 2010.
[3] Lycées destinés à la formation des personnels religieux musulmans.

décalage se manifeste à travers une campagne de hashtags lancée en 2020 à la suite du changement inopiné de la date d'examen d'entrée à l'université : *#OyMoyYok* (« *Je ne voterai pas pour lui* »).

Dans *Olay*, Ezhel fait directement écho à sa propre situation d'artiste condamné par le régime turc :

> *« En rapport avec l'incitation à la consommation de substances...*
> *Événement,*
> *Événement,*
> *Hum, vous avez été incarcéré à cause de la musique que vous avez produite ? »*

En mai 2018, Ezhel est arrêté pour avoir « *incité publiquement à la consommation de stupéfiants* », il risque alors dix ans de prison. Détenu pour une durée de vingt-huit jours, il sera acquitté faute d'éléments suffisants à charge. Son arrestation a suscité de vives réactions de la part d'ONG de défenses des libertés et sur internet avec l'hashtag *#freeEzhel* devenu viral. Certains experts ont analysé le cas d'Ezhel comme symbole de la répression des libres penseurs turcs. En utilisant le prétexte de l'incitation à la drogue, le gouvernement a réussi à mettre en sourdine l'élan de contestation du rappeur.

Comme le décrit Mathieu Marquet, du fait de « *Sa conception, sa pratique et sa diffusion, le rap actualise un espace public de résistance et le rend pérenne. Le discours de certains rappeurs donne une nouvelle dimension à la « pratique oratoire », dans le sens où la parole contestataire se diffuse en permanence, et non plus seulement lors de mouvements sociaux ponctuels* ». Le rappeur incarne une dissidence bruyante pour le régime du fait de sa popularité.

*

Après ses incidents avec la justice, Ezhel a décidé de partir vivre en Allemagne. Outre une potentielle volonté d'internationaliser son rap, son départ est aussi à envisager comme une forme de fuite d'un pays où la censure touche l'ensemble de la sphère publique : « *Quand tu fais de la musique dans un pays où il y a tellement de controverses, c'est dur, la seule chose que je peux faire c'est écouter mon cœur et faire mes propres choix* ». Cette vision étriquée conduit à censurer toute expression d'un pluralisme culturel, sociétal et religieux en Turquie. L'installation du rappeur en Allemagne afin d'éviter la censure peut faire écho à l'impressionnante fuite des cerveaux turcs. Ces derniers, jeunes diplômés, lassés d'un pays où crise économique et politique rythment le quotidien, rejoignent un nouvel eldorado, les Pays-Bas pour une vie meilleure où se taire ne sera pas nécessaire.

AMANDINE BARRA

OBSERVATEUR JUNIOR « TURQUIE »

Les tambours au Burundi : outil de l'héritage royal précolonial et instruments de sacralisation du pouvoir politique

Les tambours au Burundi, instruments percussifs séculaires, ont joué un rôle majeur dans l'édification du pouvoir royal durant la période précoloniale. Longtemps considérés comme des vecteurs d'expression des volontés divines et comme diffuseurs des innovations politiques du pays, ils sont aujourd'hui exploités par le parti au pouvoir.

Maitres tambours du Burundi, durant le festival Folle journée de Nantes en 2016

Historicité du tambour dans la société burundaise

Les histoires portées par les traditions orales font état de différentes théories quant à l'origine du tambour burundais, et ne permettent pas de dater avec certitude l'émergence des croyances qui l'entourent. Ces légendes font cependant coïncider l'apparition du tambour avec la naissance de la monarchie burundaise[1]. Le « cycle de Nkoma » incarne la polysémie du mot *ingoma* (tambour, royaume, règne)[2] : à l'aube de l'unification du royaume entre le XVe et le XVIIe siècle, Ntare Ier aurait étendu la peau du taureau qu'il venait de tuer sur une termitière ; un serpent appelé *Inkoma* en serait sorti, et aurait frappé de manière répétitive la peau fraîchement bandée, introduisant le martèlement sourd caractéristique du tambour burundais, qui aurait ainsi hérité de la dérivation nominale *ingoma*. D'autres mythes mettent en parallèle les sons produits par le tambour

1 Ndayishinguye, P., Guillet, C. (1987). Légendes historiques du Burundi: les multiples visages du roi Ntáre, Paris : Karthala ; Bujumbura : Centre de civilisation burundaise, 286 pages
2 Ndoricimpa, L., Guillet, C. (1984). L'Arbre-mémoire : traditions orales du Burundi, Hommes et sociétés : Histoire et anthropologie, vol. 8, ed. Karthala

et par le battement du sorgho, une plante au cœur des célébrations du pouvoir royal dans le Burundi ancien[1].

Typologie des instruments et danse du tambour royal

Les *ingoma* se déclinent en plusieurs catégories de tambours. Karyenda était une divinité tambour. Il était l'un des deux tambours dynastiques symbolisant la légitimité monarchique jusqu'à sa mise à pied au début des années 1930. Il incarnait la naissance de l'univers et de l'espace-temps dans la cosmogonie burundaise. Celle-ci était célébrée avec faste par l'*Umuganuro*, la fête des semailles de sorgho, jusqu'aux débuts de la colonisation belge. Gardé par une vestale dans un lieu secret, Karyenda n'était sorti qu'à cette occasion et aurait connu une enveloppe physique unique[2]. Un véritable culte lui était voué, mais ce culte fut abandonné par le dernier roi du Burundi, Ntare V, devant l'influence croissante des missions évangéliques. Le tambour Rukinzo accompagnait quant à lui le roi dans tous ses déplacements. Rythmant la vie de la cour, il était battu lors du lever et du coucher du roi. Il était renouvelé à la fin de chaque règne.

Cette adoration fétichiste se vouait également aux tambours cultuels[3]. Trônant dans des sanctuaires et entourés de tambours courtisans (*ingendanyi*), un culte ésotérique leur était rendu. Les célèbres tambours *ruciteme* (associés à la forêt) et *murimirwa* (associés aux cultures) étaient notamment conservés au sanctuaire de Gishora, qu'il est encore possible de visiter aujourd'hui.

Enfin, il existe également des tambours - les seuls encore battus aujourd'hui - non vénérés et uniquement destinés à la danse[4]. Il s'agit de la danse rituelle au tambour royal (*umurisho w'íngoma*). Elle était censée réveiller les esprits des ancêtres en produisant un son puissant et synchronisé lors de cérémonies officielles, et ce afin qu'ils chassent les mauvais esprits[5]. S'exécutant en demi-cercle, elle repose sur l'initiative d'un batteur principal, percutant un tambour central (*inkiranya)*, et concluant la danse par un solo final. Les tambourinaires préludent la performance en paradant avec leurs tambours sur leur tête, puis suivent les rythmes lancés par le batteur principal. Portant des tenues traditionnelles, un groupe de tambourinaires doit être composé d'au moins dix tambours, et toujours en nombre impair. Leur gestuelle est également codifiée, reposant sur trois mouvements principaux des têtes, jambes et mains. Certains composants de cette performance s'interprètent de manière particulière, comme le mouvement de la baguette (*imirisho*) autour du cou qui signifie : *«Que je meurs si je trahis mon pays» ;* ou encore le

1 Chretien, J.P. (1982). Le Sorgho au Burundi. *Journal Des Africanistes*, *52*, 145-162.
2 Selon les traditions orales, un seul Karyenda aurait existé. Cependant, l'historien et diplomate Charles Baranyanka rapporte qu'il en aurait existé trois.
3 La terminologie diffère selon les sources. Certaines sources les désignent également comme" tambours sacrés". /// Dossier de candidature n°00989 pour l'Inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2014, novembre 2014.
4 Niyongabo, T., Madani, T. (2021). Valeurs culturelles, cohésion sociale et image d'un pays: à propos de la danse au tambour du Burundi. *Laboratoire Langues, Culture et Communication (LCCom)* : Université Mohammed Premier (Maroc), Volume 5, n°1.
5 Bashingwa, M. (2021). An exploratory study into burundi drumming "ingoma" as cultural identity for national reconciliation. Submitted to the UMRAN Symposium: Identity and Culture 2020.

solo final qui symbolise la réconciliation autour du tambour et l'unité du pays[1]. En 2014, la danse au tambour burundais a été inscrite au Patrimoine immatériel de l'UNESCO, anticipant la perpétuation des rituels associés aux tambours. Leur préservation était d'ailleurs encadrée depuis le Burundi ancien. Plusieurs clans de ritualistes étaient garants de la fabrication, de la conservation, ainsi que de la pratique des tambours. Ce statut s'acquiert par filiation patriarcale, renforçant le caractère héréditaire naturel et exclusif du tambour. Encore aujourd'hui, les groupes de tambourinaires sont composés d'au moins un enfant, veillant à la continuité des traditions particulières associées à cette pratique.

Divers secrets entouraient la fabrication, la conservation et le culte des tambours. Ceux-ci contribuaient à leur mystification. L'évangélisation de la société et la suppression de l'*Umunaguro* (vers 1929) les firent progressivement disparaître, expliquant le délaissement des tambours dynastiques et cultuels par les appareils étatiques au cours du XXe siècle, au profit d'une exploitation pérenne de la pratique de la danse aux tambours.

L'ingoma, un vecteur de l'identité culturelle, religieuse et philosophique

Plus qu'un objet culturel et sacré, l'*ingoma* a aussi été un vecteur de l'*ubuntu*, une philosophie éthique de l'unité présente dans plusieurs cultures bantoues de l'Afrique centrale, orientale et australe[2]. Issu de la cosmogonie traditionnelle, le terme *ubuntu* (générosité humaine, humanité) est défini par l'abbé Ntabona, professeur et écrivain burundais de renom, comme *«la constance envers soi-même et l'ouverture à l'autre*[3] *»* et vers laquelle devraient tendre tous les Burundais. Sa transmission, mise en péril par la disparition de l'*Umuganuro* qui la glorifiait, a perduré du fait d'un syncrétisme avec les rites chrétiens. Aujourd'hui, les performances de danse au tambour suscitent et font résonner l'*ubuntu* auprès de spectateurs burundais sensibles aux sensations procurées par les puissants rythmes des *ingoma*, porteurs de sentiments identitaires.

Le tambour comme vecteur de sacralisation du pouvoir politique

Autrefois *« le tambour était le symbole du pouvoir royal »*, raconte l'abbé Adrien Ntabona. *« Ce n'était pas une petite chose banale comme aujourd'hui. Dieu passait par le tambour pour protéger la monarchie et le royaume, l'ensemble du pays »* [4].

1 *Les tambours du Burundi*, film documentaire réalisé par Vincent Munié, Arte, *360° - Géo*, 2006, 52 min
2 Ngomane, M. (2019). *Ubuntu - Je suis car tu es - Leçon de sagesse africaine*, Harper Collins, 208 pages.
3 Abbé Adrien Ntabona (2020). L'ubuntu (humanité réussie) : ses roses et ses épines au Burundi. Bujumbura.
4 (2015), AFP, *Le tambour, vestige d'un Burundi royal et uni*, disponible en ligne sur https://m.lecourrier.vn/le-tambour-vestige-dun-burundi-royal-et-uni/177135.html

Légitimation des figures d'incarnation du pouvoir par le discours

Par l'analogie liant tambour et pouvoir royal, l'abbé Adrien Ntabona faisait de cet instrument percussif une incarnation symbolique du pouvoir royal. Par sa distanciation du banal au profit du singulier, du plébéien au profit du monarque, il sacralisait l'ancien usage du tambour pour mieux regretter sa démocratisation. Comme l'abbé Ntabona, pourrions-nous pour autant objectiver l'anachronisme de cette analogie ? Au regard de la sémantique, non. Comme précédemment énoncé, *ingoma* signifie tambour, règne et royaume en kirundi. L'homogénéité phonétique de ces trois notions dresse un voile de fumée sur la singularité de chacune. Sa fusion en entité unique favorise l'interchangeabilité ainsi que l'interdépendance de ces notions et simplifie par induction ses instrumentalisations politiques. Restreindre par le langage la formulation d'une idée en interdit sa conception. Superposer plusieurs sens sur un même mot incite ses utilisateurs à les regarder comme un tout hermétique et solide. C'est donc induire à penser pouvoir royal et tambour comme indissociables. Par association du tambour et du divin, le souverain devient de fait un représentant de l'autorité religieuse.

Construction d'une interdépendance conceptuelle par les récits de l'histoire

D'un point de vue historique, l'étude des récits de l'apparition du tambour au Burundi atteste de la concomitance de sa genèse avec l'apparition de la monarchie. Cette simultanéité décrite par les légendes aurait pu tacitement contribuer à mystifier l'existence d'une relation causale entre royauté et tambour dans l'imaginaire traditionnel burundais. Ses modifications dressent une mosaïque de son influence sur la normativité politique et sur la tradition religieuse burundaise.

Moyen d'expression des volontés des dieux, les tambours incarnent la stabilité politique. La présence du roi était nécessaire à leur battement. Capables de porter des messages politiques lors de rassemblements à la cour royale ou de sonner le glas d'une victoire militaire, leurs sons faisaient état des fluctuations politiques. Apanage de certains clans de ritualistes tambourinaires batimbo, son battement était employé lors d'événements marquants de l'histoire nationale, à l'instar de la fête des semailles ou de l'accession au pouvoir des rois, dont on disait qu'ils montaient sur l'*ingoma*.

La période coloniale verra s'instaurer des remaniements d'usage après l'arrivée des missionnaires-colons belges. Le tambour revêt alors un caractère plus régalien. Par exemple, il sonne la messe et quadrille les horaires scolaires. L'instauration de la République sert alors de terreau fertile à sa démocratisation et à sa diffusion dans toutes les provinces du Burundi.

Légitimation de l'ordre social par les restrictions d'usage

La pérennité de l'emploi politique du tambour est révélatrice de son ancrage dans la normativité politique. La réglementation d'usage faite par décret à portée internationale par le défunt président Pierre Nkurunziza en 2017 en est une illustration manifeste : *« Il*

est strictement interdit aux personnes de sexe féminin de battre le tambour. De même, tous les groupes qui ont pour objectif de faire de l'animation culturelle doivent désormais se faire enregistrer au ministère de la Culture et ne pourront se produire en dehors des cérémonies officielles qu'avec une autorisation du ministre. […] Le ministre se réserve le droi' d'accepter [la demande d'autorisation] ou non, au regard d' l'importance historique d' l'instrument », peut-on lire dans son préambule. Dans la pratique, ces autorisations sont délivrées lors *« d'événements d'importance nationale »*.

*

Aujourd'hui, l'autorisation circonstanciée de l'emploi du tambour est également accompagnée de mesures taxées. Une redevance de 500 000 Fbu (245 euros) par exhibition est réclamée par le Trésor public burundais, soit le double du salaire mensuel moyen d'un tambourinaire. La réglementation mais surtout la proscription de son usage populaire pourraient être pensées comme des marqueurs de discriminations. Le patrimoine national est ainsi approprié par l'appareil d'État et non plus par ses citoyens. Le tambour devient alors le sujet d'une personnification du pouvoir politique et non d'une histoire populaire. Par la monopolisation de son exploitation, le parti au pouvoir depuis 2005, le Conseil national pour la défense de la démocratie-Forces de défense de la démocratie (CNDD-FDD) rendrait l'analogie avec le pouvoir royal contemporaine.

THIBAUT VANDRIESSCHE

OBSERVATEUR JUNIOR « AFRIQUE CENTRALE »