Document généré le 8 nov. 2024 23:32

Études littéraires africaines

Mipasho : joutes verbales et vie quotidienne à Dar es Salaam

Stéphanie Kolbusa

Numéro 16, 2003

Littérature swahilie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1041563ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1041563ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Kolbusa, S. (2003). *Mipasho* : joutes verbales et vie quotidienne à Dar es Salaam. *Études littéraires africaines*, (16), 20–29. https://doi.org/10.7202/1041563ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Mipasho : joutes verbales et vie quotidienne à Dar es Salaam

Les *mipasho* sont des chansons de taarab. *Mipasho* veut dire insultes. Le terme vient de *Ku pata,* avec adjonction du causatif : faire que quelque chose reçoive, en somme faire attraper, en prendre plein la figure. Quant au taarab, c'est l'exaltation amoureuse, que les troubadours appellent en général la joie, que la poésie populaire arabe célèbre, et qui est devenu un genre de représentation musical et dramatique en Egypte, puis sur les côtes de l'Océan Indien. (Askew 1997, Graebner 1991, Khatib 1992, Knapert 1977, Mgana 1991, Ntarangwi 1998).

Ce sont les insultes qui font d'une chanson un *mipasho* : faire du taarab l'équivalent de ce type de joute verbale est trompeur puisqu'elles ont toujours existé, même du temps de Siti Binti Saad, il y 80 ans, à l'époque du taarab classique (Mgana 1991 pp 42-46). De plus, ce terme est utilisé dans d'autres contextes, notamment quand quelqu'un est très en colère. Cependant le terme en est venu à être le synonyme de "taarab moderne" parce que la plupart des chansons du taarab moderne ont un caractère d'insulte et de dérision verbale. Ces chansons sont répandues tout au long de la côte et peuvent être entendues de Kilwa à Zanzibar et à Mombasa ; des groupes de taarab vont régulièrement en tournée à Dubaï. Dar es Salaam est devenu le centre de la production du taarab moderne et dans certains bars, des séances hebdomadaires de taarab sont proposées. Suivant le groupe, le lieu et le moment, les tickets sont vendus entre 1 000 et 5 000 shillings. Le spectacle dure toute la nuit, de 9 h au petit matin : les femmes dansent fréquemment alors que les hommes restent plutôt au bar.

Les *mipasho* sont aussi un divertissement fréquent lors des cérémonies de mariage. Dans les mariages musulmans la mariée organise, entre femmes, une soirée d'adieu dans laquelle ces chants sont importants. A cette occasion ce sont surtout des cassettes qui sont utilisées. Ces chants sont aussi l'objet d'une écoute privée, sur cassettes, ou à la radio.

A Dar es Salaam un grand nombre de groupes interprètent ces chansons. Les plus connus sont East African Melody Modern Taarab, venu de Zanzibar, Tanzania One Theatre, de Dar es Salaam, Muungano Cultural Troupe et Bablooom Modern Taarab, venu de Tanga. De nouveaux groupes se créent sans arrêt et tous les groupes sont en rapport puisque les musiciens passent souvent d'un groupe à l'autre.

Dans cet article, je présente deux chansons issues de groupes avec une longue histoire de rivalité, Muungano, fondé en 1981 et TOT en 1992 (Lange, 2000). Chaque groupe a un répertoire qui comprend aussi bien l'acrobatie, le rap que la danse traditionnelle : le taarab moderne fait partie du lot. Ils ont chacun un orchestre avec instrumentistes, choristes et solistes. La rivalité s'exprime surtout par la composition de chansons qui tournent en dérision les vedettes du groupe rival, en l'occurrence Khadija Kopa, la vedette du TOT et Nasma Khamisi Kidogo, "l'orgueil" de

Muungano. Ces deux chanteuses ont aussi une longue histoire de va-et-vient entre les groupes en même temps que de rivalité amoureuse auprès des hommes.

Les chansons de TOT tournent en dérision Nasma Khamisi Kidogo, alors que dans les chansons de Muungano, Khadija est la cible des insultes. Le point essentiel est que dans ces chansons, la cible n'est jamais identifiée explicitement. Les allusions, les métaphores, les références contextuelles laissent cependant peu de doutes sur la personne visée...

Ces chansons n'expriment pas seulement la compétition et la rivalité entre les groupes de taarab et leurs chanteuses, mais peuvent être aussi utilisées dans la vie quotidienne par ceux qui les ont entendues, par le public. De plus elles montrent comment sont formulées et interprétées les normes et les valeurs féminines.

Sanamu la Michelini (Poupée Michelin)[1] Muungano Cultural Troupe, 2000, Dar

Chorus 1

Unasemwa wehh, sanamu la michelini	*Tu fais parler de toi, Micheline*
unaambiwa wewe, usojua kushaini	*C'est à toi que l'on parle, toi qui ne sait pas briller*
ngoma si yako, waivalia kibwaya	*qui ne sait pas danser, qui porte des jupes de paille*
mbele huchezi, nyuma hutikisiki	*de face, tu ne danses pas, de dos tu ne bouges pas*
1. umbile kipaji changu, sio mwili wa kubuni	Moi j'ai la ligne, je ne suis pas faite de prothèses
nitazame shepu yangu, kabisa hatulingani	regarde moi, rien à voir avec toi
mimi si wewe mwenzangu wanakucheka mjini	Moi je ne fais pas rire en ville
mwili una matuta na manundu, sanamu la michelini	toi ton corps est plein de bosses et de plates-bandes, Micheline

Chorus 2

utabakia nambie nambiee	Tu es là à demander : dites moi ! dites moi !
akwambie nani shoga nawe shoga huna	*Qui peut te le dire, toi qui n'a pas d'amie*
utatabikia nambie nambie	tu es là à demander : dites moi, dites moi
akwambie nani wewe shepu huna	*Qui peut te le dire que tu n'as pas la ligne*
ooo sanamu la michelini	ooo Micheline !

[1] Dans ma transcription, j'ai séparé les hémistiches avec une virgule, tout le texte en italique désigne le chœur, tandis que le texte en forme normale désigne la partie chantée par le soliste.

hupendezi, hata ujirembe, unatisha	*Tu es vilaine, même si tu te pomponnes, tu fais peur*
ooo sanamu la michelini	ooo Micheline
hupendezi hata ukisuka vinywele vinafumka	*Tu es vilaine, même si tu te tresses, tes cheveux sont tout ébouriffés !*
ooo sanamu la michelini	ooo Micheline
hupendezi hata ukivaa mitaani unachekesha	*Tu es vilaine, même si tu t'attifes, tu fais rire dans la rue*
tuachie wenyewe	Laisse-nous faire
Tujimwage	*Laisse-nous nous amuser*
cheki bodi cheki shepu	Regarde un peu mon corps, regarde ma ligne
sio mchezo	*ce n'est pas une plaisanterie !*
2. Mimi wewe sikusemi, nakujua juu chini	Je ne parle pas de toi, je te connais de haut en bas
hupendezwi na gauni, fundi amepiga chini	*Tu es vilaine en robe, le tailleur doit renoncer*
akishona ubavuni, yachanika kifuani	s'il coud le côté, c'est le devant qui lâche !
uzuri akupe nani, usahau sanamu la michelini	Te rendre belle, c'est mission impossible, Micheline
3. Ujitazame mwili wako, umefura kama nini	Regarde ton corps, tout gonflé
hakuna saizi yako, utaranda mitaani	*Rien à ta taille, et tu te pavanes dans la rue !*
hutoi msisimko, akuonapo machoni	Quand les hommes te voient, tu ne leur fais rien !
baki kusema wenzako, hujioni sanamu michelini	*Continue de parler de tes amis, pourtant là toi tu ne te regardes pas, Micheline*
4. Uso umepondwapondwa, wanja hauonekani	Ton visage a été écrasé, le rimmel ne se voit pas
Shedo yako imedunda, haienei shavuni	*le fond de teint explose, tes joues en sont barbouillées*
Masikio kama punda, herini zagusa chini	Tes oreilles sont celles d'une ânesse, les boucles traînant au sol
Fani yako kumbakumba, rudi kwenu ukaishi kijijini	*Ton genre c'est le méli-mélo, reviens dans ton village !*

Dès la première lecture cette chanson semble viser Bibendum, une Bibenda, en somme, mais il est évident ici que l'usage de Bibendum est métaphorique et que la chanson a un autre destinataire. Cette Micheline dont il est question, qui est elle, quels sont ses attributs ?

La beauté physique est la principale préoccupation. La chanteuse s'enorgueillit de sa propre beauté alors que la destinataire de la chanson se voit accusée d'avoir un corps bosselé, remodelé et informe. Tout tourne autour de la ligne (*wewe shepu huna* - tu n'as pas la ligne, *ujitazame mwili wako, umefura kama nini* - regarde toi toute gonflée), alors qu'elle-même insiste sur ses propres qualités (*cheki bodi, cheki shepu, sio mchezo* - regarde mon corps, ce n'est pas pour rire).

Ainsi la chanson se moque de la destinataire, que ni les robes, ni le maquillage ne peuvent rendre désirable (*hupendezi, hata ujirembe, unatisha* - rien à faire, même si tu te pomponnes, tu fais peur ! *hata ukivaa mitaani unachekesha* - même attifée, tu fais rire ; *uzuri akupe nani, usahau* - celui qui te rendra belle, mieux vaut qu'il y renonce) ; par ailleurs elle n'a même pas la compétence nécessaire pour s'habiller avec élégance (*usojua kushaini* - toi qui es incapable de te mettre en valeur !)

Son visage est moqué (*uso umepondwapondwa* - ton visage semble avoir été écrasé ; *masikio kama punda* - tu as des oreilles d'âne). Elle est incapable de se maquiller (*wanja hauonekani* - ton rimmel est invisible ; *shedo yako imedunda, haienei shavuni* - ton fond de teint explose, et tes joues en sont barbouillées) ; ses cheveux sont si fins qu'à peine tressés ils s'emmêlent...

Question vêtements, la situation n'est pas meilleure : elle ne sait pas s'habiller (*hupendezwi na gauni, Fundi amepiga chini* - tu n'as rien qui attire dans tes robes, le tailleur a renoncé ; *akishona ubavuni yachanika kifuani* - s'il coud le côté c'est le devant qui lâche !).

Son comportement non plus ne trouve pas grâce : elle n'a pas d'amis, elle colporte des commérages, elle n'est qu'une villageoise.

Et pour comble, elle n'a aucune compétence sexuelle (*ngoma si yako* - la danse n'est pas ton fort ; *mbele huchezi nyuma hutikisiki* - devant tu ne danses pas et derrière rien ne bouge). Enfin quand un homme te voit, il ne ressent rien (*hutoi msisimko, akuonapo machoni*).

Cette chanson, *Sanamu la Michelini,* est interprétée par Nasma Khamis Kidogo, la vedette de Muungano. Elle vise sa rivale, Khadija Kopa, la star de TOT. Bien que ce nom ne soit jamais mentionné, l'auditeur n'a aucun doute sur la destinataire. Il existe en effet une sorte de rivalité institutionnelle entre les deux chanteuses. Beaucoup de chansons en témoignent. Les images de Michelini font allusion à l'aspect physique de Khadija Kopa. Toutes les femmes pensent que cette dernière a pris vraiment trop de poids et tout à fait perdu la ligne. L'idéal féminin est d'avoir l'air bien nourri tout en ayant des formes équilibrées : Khadija Kopa est vraiment trop grosse ! Mais l'apparence physique n'est pas le seul enjeu : la comparer à Bibendum, en faire *Michelini,* c'est aussi suggérer qu'elle n'est qu'une outre creuse, remplie d'air. Cette chanson est devenue un grand succès et une sorte de mascotte de Muungano. Face à un tel succès TOT se trouva en difficulté pour répondre. L'une des réponses fut la chanson suivante : *Sanamu la Cowbell* (j'ai traduit cette marque de lait par : Poupée Vache qui rit) ; la publicité dont la vignette est évoquée dans la chanson représente une vachette en short, jouant au football.

Sanamu la Cowbell
Tanzania One Theatre, 2001, Dar

Tumwambie, nimwambie
mwambie usiogope ana nini
Nimwumbuwe

Devons-nous le lui dire, dois je le dire ?
Dis-le lui, n'aie pas peur, que t'a-t-elle fait ?
Puis-je la démoraliser ?

Mwumbue usiogope ana nini	*Allez, courage, démoralise-là, après tout que t'a-t-elle fait ?*
Matarumbeta	Trompettes
Mpigie	*Sonnez pour elle*
Kibao kata	Gifles
Mkatie usiogope ana nini	*Gifle-la, n'ayez crainte, que vous fait elle ?*
wanakucheka mjinga wanakucheka mjinga	*Tu es ridicule, idiote, tu es ridicule, idiote*
umri wako hauendani	*tu agis comme une gamine*
kuchafusha tabia kutanda hata watu	*tu manque d'éducation, tu insultes les gens,*
saibogi[2] *una nini*	*espèce de Cyborg, Qu'as-tu à proposer ?*
Katuni la kaubeli wewe kijitu una nini	Vignette de vache qui rit, minable vignette, qu'as-tu à offrir ?
wewe fubu la nini katuni la kaubeli	Vignette de vache qui rit
shepu yako ya katuni kaubeli umechongesha	Ta ligne est celle de la vignette
Kweli wewe ni katuni tumeona wachekesha	*En vrai, c'est la vignette qui nous fait rire !*
Katuni jina lako kaubeli umbile lako	*Vignette c'est ton nom, Vachette c'est ta ligne !*
Njia panda figa yako	*Tu as la forme d'un Y*
saibogi wewe saibogi saibogi wewe sura yako	*ta figure est celle de Cyborg*
fubu fubu fubu cheko lako	*tes honteux sourires*
teitei teitei teitei mavazi yako	*tu as de vieilles robes*
una mambo wewe una mambo una mambo wewe ya kitoto	*tu ne t'occupes que d'enfantillages*
Umejigeuza uwowo umejigeuza soko	*tu n'es que boutique mon cul !*

KIITIKIO	REFRAIN
suruali ya mmanga ina mambo[3]	*Les pantalons d'un Arabe ont beaucoup d'affaires*
ina madirisha ukumbi na milango	*Ils ont des fenêtres, salon et portes*
huna kitu huna kitu usijisifu	*tu n'as rien, cesse de te vanter*
Shepu uliyonayo wajaladia stifu[4]	*ta ligne n'est que du rembourrage*
Kama wapendwa mbona watamba mzushi	*si tu es si désirée pourquoi te vanter ?*
Jamvi la wageni kila ajayo akula[5]	*Le tapis des invités, tout le monde y trouve à manger*
Kama mzuri ebu tulia usubiri tulia nyumbani	Si tu es si désirée, calme-toi, attends, installe-toi chez toi
Kama hujala shubiri[6]	*tu n'as jamais été punie*
shepu haimati (to matter) haimati	*la ligne n'est rien*
huna hata mambo na mambo huna wala kupiga vikumbo vituko ?	*tu n'as rien à offrir*
tazama mbele tazama nyuma	regarde devant, regarde derrière
saibogi una nini wewe	*Cyborg qu'as-tu ?*
Rusha mbele rusha nyuma	danse devant, danse derrière

[2] *Saibogi* - Cyborg est un extraterrestre montré dans le film de Van Dammes.
[3] Cette ligne ainsi que celle qui suit sont des refrains d'une comptine, l'image représente l'enfantillage (beaucoup d'affaires) et le rembourrage pour élargir le derrière.
[4] Rembourrage pour élargir les derrières.
[5] C'est une signification figurative et représente une prostituée.
[6] *Shubiri* - Aloès, fait référence à l'amertume de l'Aloès.

saibogi una nini wewe	*Cyborg qu'as-tu ?*
tazama mbele tazama nyuma	regarde devant, regarde derrière
saibogi una nini wewe.	*Cyborg qu'as-tu ?*
Nakuona tingatinga, Maungo ukitingisha	Tu as l'air d'un tracteur quand tu te remues
mjini watangatanga, Ukitafuta,	En ville tu déambules, en attendant que
ukitafuta wewe kujitakisha	l'on te réclame
Hunaa una una unaloganga, Kazi yako	tu n'as rien à perdre, ton affaire c'est
wewe kufungasha	d'extirper des potions
madawa wewe madawa, madawa wewe ya uganga, Mabwana unawanywesha[7]	du féticheur pour les donner aux hommes
Shepu umechongesha, Mamiguu ya bandia	Ta ligne a été taillée, tes jambes de marionnette
ukicheza wachekesha, Kwa umbo wewe	quand tu danses, tout le monde rit de ta
kwa umbo nimekuvia	ligne, je l'ai rendue démodée
Huishi, huishi, huishi kungárisha,	Tu ne sais pas briller avec ton squelette
Maumbile, maumbile, maumbile yalogandia	
hujijui wewe hujijui, hujijui wewe unatisha,	Tu es repoussante en ville on te hue !
Mjini wakuzomea, mjini wakuzomea	

Quelques commentaires sur la forme poétique de ces deux chansons sur lesquelles l'analyse a été menée Le taarab traditionnel lyrique se compose en principe des vers quatre lignes. Chaque ligne contenant seize syllabes et deux hémistiches de huit syllabes avec un rime symétrique à la fin. (Khamis 2001 : 146)

----8----c	----8----d
----8----c	----8----d
----8----c	----8----d
----8----e	----8----f

Comme on peut le constater dans les deux chansons, le mètre et le rime sont souvent suivis dans les couplets. Les vers libres *shairi guni* sont apparemment interprétés comme l'un des traits du taarab moderne. Comme Khamis le précise, il y a eu beaucoup d'influences sur le taarab, tant au niveau local que externe. Le vers libre semble être une adaptation sur le changement du rythme (Khamis 2001 : 148).

Dès le début de la chanson *Cowbel* les chanteuses rendent explicite le fait qu'elles veulent démoraliser la destinataire. Comme dans *Michelini*, l'aspect physique est l'objet de moqueries. La figurine suscite des interprétations divergentes, mi-vache, mi-être humain, elle est figée dans une rigidité de caricature. De plus elle invite au parallèle avec une autre marque de poudre de lait, *Nido*. Les femmes pourvues d'une abondante poitrine sont appelées Nido en argot. Dans la chanson, cet aspect est l'objet de dénigrement (*shepu yako ya katuni ya kaubeli umechongesha* - tu es

[7] Un médicament qui rend les hommes obséquieux.

découpée comme une vignette de vache qui rit ; *shepu uliyonayo wajaladia stifu* - ta ligne ce n'est que du rembourrage ; *tazama mbele, tazama nyuma, saibogi una nini* - regarde devant, regarde derrière, Cyborg ce que tu as ; *mamiguu ya bandia* - ces jambes de marionnette ; *maumbile yalogandia* - ton corps rigide ; *unatisha* - tu es repoussante). La ligne n'est pas seule à avoir de l'importance, il convient aussi de se déplacer et d'agir avec à propos. Rigidité et artificialité sont regardées avec mépris. La figure de la destinataire est moquée (*saibogi wewe sura yako* - tu as la figure de Cyborg) comme dans *Michelini,* les vêtements sont aussi un sujet de commentaires (*teitei mavazi yako* - tes robes sont ringardes). Plus que dans Micheline, la destinataire est accusée d'inconduite et d'incompétence sexuelles (*njia panda figa yako* - tu as l'air d'un Y ; *umejigeuza uwowo umejigeuza soko* - tu es devenue "boutique mon cul" ; *jamvi la wageni kila ajayo akula* - carpette des invités, tous y trouvent leur pitance ; *kazi yako kufungasha* - ton boulot est de draguer).

L'expression de la concurrence et de la rivalité entre groupes sous forme de *mipasho* est très commune. Outre le fait qu'il peut s'agir d'une véritable animosité, le procédé est aussi utilisé pour des raisons commerciales : il accroît l'intérêt que suscitent les groupes et cela se pratique depuis longtemps. (Voir Askew 1997 : pp 191-194, Ntarangwi 2000 pp 55-66, Topp 1992 pp 245-254, Topp 2000 pp 39-53)

Les joutes verbales débordent aussi sur la vie quotidienne. Lors de mon séjour à Dar, j'habitais à Kimara, dans un quartier très peuplé. J'avais du mal à dormir. Une voisine semblait ne pouvoir trouver le sommeil qu'avec la radio à fond, une autre levée très tôt branchait aussitôt son poste avec une nette préférence pour la musique congolaise. Non loin de la maison il y avait un bar où étaient organisés tous les week-ends des spectacles musicaux. Ils prenaient fin au petit matin, juste à temps pour que le muezzin lance ses appels à la prière. Le pire était la voisine qui s'en prenait à sa bonne en pleine nuit. Une nuit, réveillée par les cris de Mama Bakary, je décidais que cela ne pouvait durer. Dans ma stupidité, ignorant que je franchissais une règle stricte, je m'avançais chez elle et l'appelai. Elle me demanda qui j'étais, ce que je voulais, et j'essayais de lui demander, aussi poliment que possible, de crier moins fort. Jamais je n'aurais pensé susciter une telle réaction. Furieuse, elle hurla que je n'avais pas à fourrer mon nez dans ses affaires et que je n'avais qu'à déménager dans le quartier européen. Sans répondre je battis aussi vite que possible en retraite et je tombais sur ma colocataire, mon amie Amina. L'attaque de Mama Bakari se porta alors sur elle. Quelques semaines auparavant elle avait fait des remarques sur les enfants de Mama Bakari. Alors que nous venions d'emménager, ils avaient dérobé des objets et jeté de la boue et des pierres sur notre maison. Amina avait reproché aux parents de ne pas les avoir arrêtés et de ne pas les avoir punis. Mais elle n'avait pas fait cela directement. Elle avait exprimé ses reproches à voix haute, chez nous, comptant

bien que les voisins se feraient un plaisir de rapporter à qui de droit ses propos et cela n'avait pas manqué. Cependant elle ne pouvait faire ces reproches directement à Amina. Maintenant que j'avais ouvert les hostilités, en franchissant la barrière de la vie privée, elle pouvait se venger. Et tel était bien son propos. *Sikuwa na sheria* : je n'avais pas le droit. Le reste de la nuit fut un cauchemar pour nous. Les deux femmes se disputèrent, chacune à couvert dans sa propre maison, en s'envoyant les plus violentes insultes. Mama Bakari en vint même à jeter des pierres sur notre toit.

Voici quelques extraits de notre échange.

MB : Es tu mariée ? Où est ton mari ? Moi j'ai un mari et des enfants tu es déjà vieille et célibataire. Tu es une prostituée, qui couche avec des hommes mariés. Ne te méprends pas ! Ici tu ne peux pas tout avoir.

A : Etre mariée est un honneur, et je suis désolée pour toi. J'ai essayé ton mari : il n'est bon à rien. Entre nous, je t'ai vue au bar avec un type qui te tenait par la main. Tu devrais aller un peu à l'école, cela aide.

MB : Tu sors avec des jeunes. Je t'ai vue au magasin de Mohammad en train d'essayer de draguer un petit qui n'a pas voulu de toi ! Pourquoi m'espionnes-tu ? Tu vis dans une location, moi j'ai ma maison.

A : Je gagne ma vie, toi tu vis aux crochets de ton mari.

Et ainsi jusqu'au petit matin.

Les autres voisins ne dirent pas un mot de cette dispute, au moins face à nous. Le lendemain c'était comme s'il ne s'était rien passé. Deux mois plus tard une voisine fit allusion à l'incident. Elle avait été choquée par la conduite des deux femmes, le bruit des insultes, et me dit que tout le voisinage avait entendu, ce dont j'étais bien persuadée !

Mais pour nos deux adversaires, l'affaire n'était pas close. Le lendemain, mon amie copiait des chansons de taarab dans le cadre de son travail de productrice de radio. La voisine prit les chanson pour elle et passa la chanson de Micheline. Amina ne répondit pas, bien qu'elle ait eu dans ses collections de disques d'amples réserves de munitions.

Il est important de comprendre qu'Amina est productrice de radio. Les voisins ne comprennent pas comment elle peut s'en sortir si bien, bien qu'elle travaille chez elle, et qu'elle n'ait pas de mari. Ce qui aggrave tout est le physique agréable d'Amina : d'où la seule explication possible : elle est une prostituée. En jouant *Michelini*, Mama Bakary en avait non pas à l'aspect extérieur d'Amina, mais à son vide intérieur. En rejouant cette chanson elle répète ce qu'elle a dit dans la dispute. Le lendemain dans la vie quotidienne elles ne pouvaient continuer à se disputer. La querelle publique nocturne était un grave manquement aux règles de conduite correcte. Dénigrer publiquement quelqu'un est une entorse majeure aux règles de la bienséance sociale. D'où l'usage de moyens indirects de communication, *Mipasho* et taarab, qui servent ainsi à transporter des messages qui ne seraient pas reçus autrement.

En somme, en analysant ces deux chansons, j'ai montré que la rivalité entre les deux interprètes est beaucoup plus personnelle qu'elles ne voudraient l'admettre. Des insultes très fortes sont échangées qui s'en prennent à des traits féminins : elles portent sur des sujets de concurrence dans la vie quotidienne. Pourtant, dans la vie, insultes et médisance publiques ne sont pas acceptées. Les chansons servent de véhicule à des conflits impossibles à exprimer autrement. En franchissant les barrières de la vie privée, j'ai provoqué une réaction publique. Autrement je n'aurais pu que répondre en faisant moi-même du bruit, en espérant que ma voisine comprendrait : la diffusion de *mipasho*, le lendemain matin, exprime le fait que les deux femmes en étaient revenues aux normes acceptées de gestion des joutes verbales. Les chansons de mipasho procurent tout un scénario d'attaques et de vengeance, illustrés par le couple *Michelin - Cowbell.* Mais les actrices choisissent ce qui leur paraît le plus approprié à la situation, comme je l'ai montré dans mon analyse de l'incident d'une nuit : au taarab a répondu le *mipasho*, et mon amie en est restée là !

■ Stéphanie KOLBUSA
(traduit de l'anglais par Alain Ricard)

La recherche que j'ai effectuée à maintes reprises en Tanzanie entre 2001 et 2002 concerne le taarab et mipasho en tant que communication et représentation sociales. Cette recherche est menée dans le cadre du projet du Centre de Recherche en Sciences Humaines (SFB-FK 560) de l'Université de Bayreuth - Allemagne.

Bibliographie

Askew, Kelly 1997, *Performing the Nation : Swahili Musical Performance and the Production of Tanzanian National Culture.* Ph.D. dissertation, Harvard University. Ann Arbor : University Microfilms

Graebner, Werner 1991, "Tarabu - Populäre Musik am Indischen Ozean", in *Populäre Musik in Afrika,* ed. Veit Erlmann pp.181-200. Berlin : Museum für Völkerkunde - 1992, Sauti, *The Voices of Contemporary Tanzanian Popular Songs.* Paper presented at the 37th Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Seattle-Bellevue October 22-25, 1992

Khamis, Said A. M. 2001, "Redefining Taarab in Relation to Local and Global Influences", in *AAP 68 Swahili Forum VIII ed. Rose Marie Beck, Lutz Diegner, Thomas Geider, Werner Graebner, pp 145- 156. Cologne: Institut für Afrikanistik*

Khatib, Mohammed Seif 1992, *Taarab Zanzibar.* Dar es salaam : Tanzania Publishing House

Knappert, Jan 1977, "Swahili Taarab Songs", in *Africa und Übersee,* 60 pp.116-155

Lange, Siri 2000, "Muungano and TOT : Rivals on the Urban Cultural Scene", in *Mashindano ! Competitive Music Performance in East Africa,* ed. Frank Gunderson & Gregory Barz, pp. 67-85. Dar es Salaam : Mkuki na Nyota Publishers

Mgana, Issa 1991, *Jukwaa la Taarab Zanzibar.* Helsinki, MediAfrica

Ntarangwi, Mwenda 1998, *Music, Gender, and Islam in an East African Urban Context: Social Transformations among the Waswahili of Mombasa, Kenya.* Ph.D. Dissertation, University of Illinois

- 2000, "Malumbano or Matukano : Competition, Confrontation, and (De)Construction of Masculinity in the Taarab of Maulidi and Bhalo". In *Mashindano ! Competitive Music Performance in East Africa,* ed. Frank Gunderson

& Gregory Barz, pp. 55-66. Dar es salaam : Mkuki na Nyota Publishers
Topp, Janet 1992, *Women and the Africanisation of Taarab in Zanzibar.* Ph. D. dissertation, School of Oriental Studies : London
- 2000, "Hot Kabisa ! The Mpasho Phenomenon and Taarab in Zanzibar", in *Mashindano ! Competitive Music Performance in East Africa,* ed. Frank Gunderson & Gregory Barz, pp. 21-53. Dar es salaam : Mkuki na Nyota Publishers

TAARAB AUJOURD'HUI : LA CHANSON MODERNE À ZANZIBAR

Au mois de juillet 2002, j'ai assisté au *Ngome Kongwe* (l'ancienne forteresse à présent utilisée pour des manifestations culturelles) à un concert organisé pour présenter le troisième album des Zanzibar Stars, le seul groupe de Zanzibaris qui jouent *taarab* moderne et habitent sur l'île[1]. Le spectacle était très vivant : les femmes (la majorité du public) exposaient leur élégance et leur habileté dans la danse ; les concerts de *taarab* moderne, en effet, sont des événements très différents des concerts traditionnels, où le public est assis en écoutant les chansons, et peut montrer sa satisfaction seulement en donnant de l'argent aux chanteurs (*kutunza*) (Topp Fargion 1998 : 280). Dans les concerts modernes, le public danse passionnément et l'acte de donner de l'argent est détourné d'une façon très originale et ironique par les femmes, qui agitent les billets presque tout le temps de la danse.

La chanson la plus populaire était *Tutabanana hapa hapa,* dont l'air circulait en ville tout le temps à travers la radio et les cassettes. Frappée par le succès de cette chanson, j'ai alors interviewé l'auteur, Haji Machano, qui m'a expliqué le message du texte[2] :

J'ai composé [ce texte] parce qu'il y a beaucoup de gens aujourd'hui qui ne veulent pas que leur mari ait une autre femme, tu vois ? Je suis un musulman. Si un homme a les moyens il peut marier deux, trois, jusqu'à quatre femmes. Car nous suivons la religion et les femmes sont nombreuses. OK ? Pour cette raison c'est bien de se marier selon le système permis par la religion. Deux, trois, jusqu'à quatre femmes. Maintenant il y a des femmes qui s'y opposent, mais elles n'ont pas de raisons légales, donc elles n'ont pas raison de refuser. C'est pour ça que j'ai essayé de dire aux femmes qui refusent de ne pas refuser l'autre femme. Si leur mari a une, deux ou trois femmes, elles devront l'accepter et vivre en harmonie avec elles, pourvu que le mari puisse distribuer tout dans les mêmes proportions...

[1] Le groupe a été fondé en 2002 par des membres sortant d'un autre groupe, les *East African Melody.* Ils résident à présent à Dar es Salaam. *Dumbak Music Masters,* un autre groupe de Zanzibaris qui jouent du *taarab* moderne, se trouve aux Emirats Arabes.

[2] Au cours d'une interview le 23 juillet 2002.