

S'imposer en dansant : créativité et prestige des femmes de Mayotte

Elena Bertuzzi

▶ **To cite this version:**

Elena Bertuzzi. S'imposer en dansant : créativité et prestige des femmes de Mayotte. Anthropologie sociale et ethnologie. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100099 . tel-03636147

HAL Id: tel-03636147
https://theses.hal.science/tel-03636147

Submitted on 9 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris

Ecole Doctorale Espaces, Temps, Cultures - ED 395
Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative (LESC – UMR 7186)

Elena Bertuzzi

S'imposer en dansant

Créativité et prestige des femmes de Mayotte

Thèse présentée et soutenue publiquement le 21 octobre 2021
en vue de l'obtention du doctorat d' Anthropologie de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Michael Houseman (Université Paris Nanterre)

Jury * **:**

Rapporteure :	Mme Hélène NEVEU KRINGLEBACH	Professeure University College London (Royaume Uni)
Rapporteure :	Mme Serena FACCI	Professeure, Università di Roma "Tor Vergata" (Italie)
Membre du jury :	M. Jean Michel BEAUDET	Professeur émérite, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC), Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Sophie BLANCHY	Directrice de recherche émérite, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC), Université Paris Nanterre
Directeur de thèse :	M. Michael HOUSEMAN	Directeur d'étude, EPHE
Membre du jury :	M. Thomas MOUZARD	Chargé de mission, direction des patrimoines, Ministère de la culture
Membre du jury :	Mme Georgiana WIERRE-GORE	Professeure émérite, Université Clermont Auvergne

Résumé

S’imposer en dansant : créativité et prestige des femmes de Mayotte

Cette thèse propose une étude du *debaa*, un art musico-chorégraphique d’inspiration soufie. Cette pratique, emblème de la socialité féminine, a été utilisée comme prisme pour observer l'éthos des femmes mahoraises. La démarche de l'auteur est double. D'une part, par une participation corporelle intense, son expérience est devenue une source de réflexion et de connaissance. D'autre part, les éléments formels et performatifs de la danse ont été étudiés avec la Cinétographie Laban, un système de notation du mouvement. Cette double perspective, centrée sur l'analyse des qualités gestuelles, des manières de faire, des modalités de présence, a révélé l'interaction entre le vécu corporel, l’intentionnalité et l’affirmation de valeurs communautaires. L’objectif d’étudier cette religiosité féminine ludique, inventive et solidaire a accordé une importance capitale à la parole des femmes. La thèse montre que le *debaa* a connu une évolution historique grâce à des initiatives individuelles et créatives de certaines maîtresses coraniques. Ces initiatives ont été stimulées à la fois par le rôle important des femmes dans le processus de départementalisation de Mayotte et par la nécessité de sauvegarder la moralité des filles conformément aux coutumes traditionnelles dans une société en pleine mutation. À travers le *debaa*, les femmes ont trouvé une sorte d'arène où elles expriment leur convivialité ainsi que leurs rivalités pour le prestige personnel et familial. Cette thèse démontre l'intérêt de se pencher sur les propriétés formelles de la danse et sur des éléments corporels qui peuvent sembler à première vue marginaux ou éphémères - la qualité d'un toucher, la direction d'un geste, d'un regard - afin de comprendre des aspects essentiels de la structuration des relations sociales.

Mots Clés :
Anthropologie de la danse, éthos féminin, rituel soufi, Cinétographie Laban, Mayotte, debaa.

Abstract

Impose yourself with dance: creativity and prestige of the women of Mayotte

This thesis proposes a study of *debaa,* a Sufi musical and choreographic art. Because this practice expresses feminine sociality in a particularly striking way, the *debaa* has been used as a prism to closely observe the ethos of Mahore women. The author's approach is twofold. On the one hand, thanks to intense bodily participation, her personal experience has become a source of reflection and knowledge. On the other hand, the formal and performative elements of dance have been studied with Kinetography Laban, a system of movement notation. This double perspective, centered on analyzing gestural qualities, ways of doing, modalities of presence, revealed the interplay between bodily experience, dancers' intentionality, and affirmation of community values. The aim of this research was to study a playful, inventive and supportive feminine religiosity in a way that gives central importance to women's voices. The thesis shows that the *debaa* has undergone a historical evolution owing to the individual and creative initiatives of certain female Koranic teachers. These initiatives were stimulated both by the important role assumed by women in the process of departmentalization of Mayotte and by the need to safeguard the morality of young girls in accordance with traditional customs in today's rapidly changing society. Through the *debaa*, women now find a kind of arena where they express their conviviality as well as their rivalries for personal and family prestige. This thesis demonstrates the value of looking at the formal properties of dance and at elements of bodily behavior that may at first seem marginal or ephemeral - the quality of a touch, the direction of a gesture or a look - in order to understand essential aspects of the structuring of social relations.

Keywords:
Anthropology of dance, female ethos, Sufi ritual, Kinetography Laban, Mayotte, debaa.

Riassunto

Imporsi danzando: creatività e prestigio delle donne di Mayotte

Questa tesi propone uno studio del *debaa*, un'arte musico-coreografica di ispirazione sufi. Questa pratica, che esprime in modo singolare la socialità femminile, è stata utilizzata come prisma per osservare l'ethos delle donne maore. L'approccio dell'autore è duplice. Da un lato, attraverso un'intensa partecipazione corporea, la sua esperienza è diventata fonte di riflessione e di conoscenza. Dall'altro, gli elementi formali e performativi della danza sono stati studiati con la Cinetografia Laban, un sistema di notazione del movimento. Questa doppia prospettiva, incentrata sull'analisi delle qualità gestuali, dei modi di fare e delle modalità di presenza, ha rivelato l'interazione tra l'esperienza corporea, l'intenzionalità delle donne e l'affermazione di valori comunitari. L'obiettivo di studiare una religiosità femminile ludica, inventiva e solidale ha accordato un'importanza capitale alla parola delle donne. La tesi mostra che il *debaa* ha conosciuto un'evoluzione storica grazie alle iniziative individuali e creative di alcune maestre coraniche. Queste iniziative sono state stimolate sia dall'importante ruolo delle donne nel processo di dipartimentalizzazione di Mayotte, sia dalla necessità di salvaguardare la moralità delle ragazze secondo i costumi tradizionali in una società in rapido cambiamento. Attraverso il *debaa*, le donne hanno trovato una sorta di arena in cui esprimere la loro convivialità ma anche le loro rivalità per il prestigio personale e familiare. Questa tesi dimostra l'interesse di studiare le proprietà formali della danza e gli elementi corporei che a prima vista possono sembrare marginali o effimeri - la qualità di un tocco, la direzione di un gesto, di uno sguardo - per comprendere aspetti essenziali della strutturazione delle relazioni sociali.

Parole chiave:

Antropologia della danza, ethos femminile, rituale sufi, Cinetografia Laban, Mayotte, debaa

«Travaya vanter, ka t'fé mità fadiga"

(« Travaille avec plaisir, tu feras la moitié de l'effort »)

Zia Matilde

« Mundru wa ngóma, mutru uupára ngomaní »

(Proverbe comorien : « C'est en dansant qu'on apprend à danser »)

Dans Mohamed Ahmed-Chamanga « Lexique comorien-français » 1992 Ed. L'Harmattan, page 92.

À Mathilde

Et aux Matilde qui m'ont précédé

Remerciements

Cette thèse couronne un parcours professionnel éclectique caractérisé par des créations chorégraphiques, des recherches ethnographiques et des projets pédagogiques. C'est aussi l'occasion pour moi de faire le point sur mon activité d'enseignement en analyse et transcription de la danse au sein du département d'anthropologie de Nanterre, où j'enseigne depuis plus de vingt ans. Sa réalisation n'a pas été facile, d'une part par l'étendue du terrain auquel j'ai dû me confronter, d'une part pour la rédaction en français qui demande une expertise que j'étais loin de maîtriser. Ainsi, si j'arrive finalement au bout de ce travail toute ma reconnaissance va en premier lieu à Michael Houseman, qui m'a incitée à traiter ce sujet et qui m'a suivie et soutenue avec enthousiasme, confiance, patience, écoute tout au long de son élaboration et de sa rédaction. Interlocuteur extraordinaire, je lui suis sincèrement reconnaissante pour ses retours critiques toujours extrêmement éclairants et sa disponibilité à toute épreuve. Ma reconnaissance va ensuite à Georgiana Wierre-Gore et Jean Michel Beaudet qui ont accepté de faire partie du comité de suivi de thèse, mais qui m'ont surtout invitée à enseigner au sein des départements qu'elle et il dirigeaient, il y a fort longtemps. Probablement, sans cette expérience d'enseignement, sans leur confiance et nos passionnants échanges autour de la danse, cette thèse n'existerait pas. Merci également à Raphaël Blanchier d'avoir continué à faire appel à mes compétences.

Je suis grandement reconnaissante à Sophie Blanchy pour toutes les remarques constructives dont j'ai pu profiter à différents moments de cette recherche et m'ont permis d'avancer. La lecture de ses écrits ainsi que ceux de Jon Breslar et Michael Lambek ont été essentiels pour me familiariser à la société mahoraise et ont stimulé à maintes reprises ma réflexion. Je remercie profondément Abdoul-Karime Ben Saïd, le directeur du Musée de Mayotte – MUMA, de m'avoir accueillie chaleureusement à mon arrivée à Mayotte et m'avoir introduite avec bienveillance auprès des associations de *debaa*, ainsi que Victor Randrianary, pour m'avoir fait découvrir ce répertoire qui m'a passionnée, quelques années auparavant. Je remercie également Chamsdine Kordjee, Calife de la confrérie Rifâ'iyya de Mtsapéré d'avoir eu la générosité de me faire partager sa connaissance historique autour des pratiques confrériques mahoraises.

Cette thèse n'aurait pas non plus être menée à son terme sans la collaboration enthousiaste des pratiquantes de *debaa* de Mayotte. Ma dette avec elles est inestimable. Elles m'ont accueillie comme une fille, une sœur non seulement au sein de leurs associations mais aussi de leurs familles respectives. Avec patience, joie et une grande disponibilité elles m'ont fait découvrir leur culture et appris à danser et à chanter du *debaa.* Avec une énorme générosité, elles ont partagé avec moi leur passion et leurs savoirs. Je remercie chaleureusement tout particulièrement Nourou Mognehazi, Faidati Mognehazi, Fatima Mognehazi, Mamanourou Rahimina Ibrahim, Oumi Ousseni, Rosine Ousseni, Fatouma Colo, Saandati Bacar de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua ; Zalia Saindou, Amina Mari, Moussi Amada, Fatimati Nafiou, Ansifuati Halidi, de la

Madrassati Salamia de Bambo Ouest ; Saloua Abene, Taambati Moussa, Fauzia Hamadi, Halima Abdallah de la Madrassati Madania de Bouéni ; Missiki Madi, Nemati M'tsounga, Makaraf Colo, Rahimina Dahoud, Enchati Dahoud, Zamzam Abdallah, Nouria Anli, de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago ; Nissoiti Abdou Chansi, Farda Abdou Chansi, Touanti Abdou, Bibi Soudjay, Mariama Bacar, Ansoufia Youssoufa, Mazena Youssoufa, Kourati Youssoufa, Baraka Bamana, Soifia Bamana, Habachia Hamada, Fatima Hamada, Hadhorati Hamada, Rabiati Hamada, de la Madrassati Nourania de Tsimkoura, Fatima Madi, Halima Madi et Ourou Madi de la Madrassati Sanya de Sada, ainsi que Djamila Boinali, Ibrahim M'Colo, Issa De Nguizijou. Je dois les traductions des nombreuses interviews à Saandati Omar, Nourou Mognehazi, Oumi Ousseni, Fatima Mognehazi, Soulaimana Gomez, Saloua Abene et Farda Abdou. Qu'ils.elles soient vivement remercié.e.s avec l'ensemble des pratiquantes des associations de *debaa* de Mayotte, de la Réunion et de la France métropolitaine dont la liste sera jointe à la fin de ces remerciements.

Je remercie Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert de m'avoir donner l'occasion de présenter des étapes intermédiaires de ma réflexion ainsi que tous.tes les participant.e.s de l'atelier «La danse comme objet anthropologique», avec qui j'ai pu partager des discussions stimulantes. Merci pour les nombreux retours, conseils et encouragements, qui m'ont donné l'énergie nécessaire pour poursuivre ce travail.

Un grand merci à Giuliano D'Angiolini avec qui j'ai mené des passionnantes discussions sur les aspects musicologiques autour des répertoires musicaux de Mayotte. À lui je dois les quelques observations de ce genre que j'ai intégré dans le texte. En revanche, les transcriptions musicales ont été réalisées par moi-même et je remercie Alexis Chesneau d'avoir eu l'amabilité de les vérifier. Merci également à Joumana K. Al Bitar, Abdoul-Karime Ben Saïd, Sabreen Kadry et Jean Lambert pour les traductions des poèmes arabes.

Je suis profondément reconnaissante à Magali De Ruyter pour sa relecture scrupuleuse et bienveillante. Ses remarques toujours extrêmement pertinentes qui m'ont permis d'affiner mon écriture et mieux livrer ma pensée. Un grand merci à Michèle Peraldi, qui a relu mon français avec une grande générosité, une patience et une pédagogie sans faille, qui m'ont, je l'espère, permis d'améliorer ma maîtrise du français.

L'étape finale de la rédaction a également bénéficié de la relecture avisée de Laura Steil, Marie Mazzella Del Bosco, Aniko Sebesteny, Philippe Cohen-Selmon, Mathilde Cohen-Selmon, Laurent Gabail que je remercie chaleureusement.

En grand merci à Laure Chatrefou, qui m'a accompagnée tout au long de ce travail. Merci aux ami.e.s qui m'ont hébergée ou accompagnée parfois sur le terrain pour leur amitié et leur soutien moral et tout particulièrement à Marc Pia, Christine Anne Hawksworth, Johan & Marjolaine, Benjamin d'Isseo, Isabelle et Daniel Fauconnier, Mathilde Cohen-Selmon, Alessandra Zambelli et Gina Cassibba, ainsi qu'à toutes les personnes qui m'ont aidée et soutenue par leurs conseils, leurs remarques, leurs encouragements et leur amitié. Ils.elles se reconnaitrons.

Avant de me lancer dans cette aventure de thèse, j'ai pu bénéficier d'un aide au projet du Centre national de la danse, qui m'a permis de réaliser un premier voyage à Mayotte, de découvrir

le *debaa* et de me familiariser avec cette pratique. Je remercie cette institution pour son soutien et tout particulièrement Laurent Barré, qui a toujours manifesté beaucoup d'intérêt envers mes projets, avec une écoute attentive et bienveillante. Ce travail n'aurait pu être finalisé, non plus, sans le soutien de nombreuses institutions, que je remercie vivement : l'École doctorale 395, « Milieu, cultures et sociétés du passé et du présent », le Laboratoire d'anthropologie sociale, l'IMAF. Pour financer mon terrain de recherche, j'ai dû également continuer à travailler. L'objet de ma thèse est ainsi devenu le sujet privilégié de mes projets artistiques. Ceci m'a permis à la fois de valoriser mes données audiovisuelles et photographiques et de faire connaître le *debaa* à un plus large public. En collaboration avec Laure Chatrefou, réalisatrice, j'ai créé différentes œuvres : des installations multimédia et d'art numérique, des films, des conférences sous forme de spectacle, des expositions photographiques[1]. Ces productions ont bénéficié du soutien de différentes institutions auxquelles je suis très reconnaissante : la Direction des affaires culturelles de la Préfecture de Mayotte, avec un grand merci à Clotilde Kasten et à Chloé Lesschaeve, qui m'ont soutenue et aidé avec leur disponibilité à toute épreuve, le Centre national du cinéma et de l'image animée, ainsi que le DICREAM, avec une reconnaissance spécifique à Perrine Vincent, le Ministère de la Culture et de la Communication Direction générale des patrimoines Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, avec un remerciement particulier à Christian Hottin et à Thomas Mouzard, le Ministère des Outre-Mer, la Région des Pays de la Loire, en partenariat avec le CNC. Un grand merci également à Gérard Guillaume de France Télévision, pour l'écoute et le soutien qui m'a toujours manifesté.

Marahaba, marahaba mengi, marahaba be ! À toutes les femmes des associations de *debaa* que j'ai eu l'honneur de rencontrer :

Madrassati Faynia d'Acoua
Madrassati Salamia de Bambo Ouest
Madrassati Ruanya de Bandréle
Madrassati Madania et Madrassati Saandia de Bouéni
Madrassati Aouliya, Madrassati Liailia, Madrassati Mabanate Soifa et Madrassati Banati Soifa de Chiconi
Madrassati Hayria, Madrassati Mardhuia et Madrassati Nourou Soifana de Chirongui
Madrassati Imanya de Combani
Madrassati Islamia et Madrassati Sounayia de Hagnoundrou
Madrassati Islamia et Madrassati Nidhoimya de Hamjago
Madrassati Imania et Madrassati Toyifia de Labattoir
Madrassati Daoulaya de Mamoudzou
Madrassati Imanya et Madrassati Riyadhui de Mangajou
Madrassati Hairiya de Mbouanatsa

[1] https://vimeo.com/113256764; https://vimeo.com/151421693; www.lespiemontes.com; https://www.youtube.com/watch?v=95DEnXuqzb8&t=10s&ab_channel=ElenaBertuzzi

Madrassati Sanadia de Miréréni
Madrassati Daimiya de Moinatrindri
Madrassati Rifaiya de Mtsahara
Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua
Madrassati Aroulania et Madrassati Hairia de Mtsamboro
Madrassati Rehema Djanatia de Mzouazia
Madrassati Djanatia de Nyambadao
Madrassati Soundia de Pamandzi
Madrassati Mabanati Antouria 2 de Poroani
Madrassati Kouraichia, Madrassati Hairia Watoiniya et Madrassati Sanya de Sada
Madrassati Nourania, Madrassati Maroudhouia et Madrassati Saandia Boina de Tsimkoura
Madrassati Soifana de Tsingoni
Madrassati Adamya de Tzoundzou 1

Et aussi :
Madrassati Amelia de la Région Parisienne
Madrassati Madania de Saint Benoit de la Réunion
Madrassati Anteo Poareni et Madrassati Ouzouri de Bas de la Rivière de Saint Denis de la Réunion
Madrassati Nouroulihouri de la Trinité, Saint Denis de la Réunion
Madrassati Naimya La Possession-Le Port La Réunion

SOMMAIRE

Résumé 3
Abstract 4
Riassunto 5
Remerciements 9
SOMMAIRE 15
Langues 21
Glossaire des termes en *shimaore* et *kibushi* 24
Glossaire des termes en ethnomusicologie 25
Glossaire des termes chorégraphiques 26
Glossaire des termes en Cinétographie Laban 26
INTRODUCTION 31
I. Mayotte : une île française dans l'océan Indien 33
II. Le debaa, art emblématique du patrimoine culturel immatériel mahorais 38
III. Les objectifs de la thèse 40
IV. Aspects méthodologiques 45
V. Les associations de *debaa* 53
VI. Plan de la thèse 63
CHAPITRE 1 69
Le *debaa* : l'émergence d'un genre musico-chorégraphique spécifiquement mahorais 69
1.1 UNE GENÈSE ENCORE INCOMPLÈTE 72
1.2 L'ÉVOLUTION DES ANNÉES 1970 84
1.3 LE RENOUVEAU DES ANNÉES 1990 98
1.4 LE CONCOURS DE 2008 105
CONCLUSION 117
CHAPITRE 2 125
Une sociabilité féminine à la fois créative, religieuse et familiale 125
2.1 L'INITIATION À LA VIE SOCIALE ET SPIRITUELLE 127
2.2 LES ÉCOLES CORANIQUES DE QUARTIER 130
2.3 DE *FUNDI* DE L'ÉCOLE CORANIQUE À *FUNDI* DE DEBAA 143

2.4 LA MATRILOCALITÉ, TERREAU IDÉAL DE LA PRATIQUE DU DEBAA 166
CONCLUSION 180
CHAPITRE 3 187
La pratique du *debaa* au quotidien : de la composition des chants et des danses à leur réalisation 187
3.1 LE PROCESSUS DE CRÉATION DES CHANTS 190
3.2 L'ORGANISATION DES RÉPÉTITIONS ET L'ENGAGEMENT AU QUOTIDIEN 191
3.3 COMPARAISON DE DEUX EXEMPLES DE *DEBAA* 212
3.4 APPRENDRE À PARTICIPER 236
CONCLUSION 240
CHAPITRE 4 245
La structure type du *debaa :* une articulation optimale entre un modèle standardisé et un élan collectif 245
4.1 LA STRUCTURE DU DEBAA 248
4.2 DIFFÉRENTS TYPES DE DEBAA 259
4.3 ANALYSE DÉTAILLÉE DE TROIS DEBAA 261
4.4 MISE EN PERSPECTIVE DES TROIS ANALYSES 296
CONCLUSION 298
CHAPITRE 5 305
La matrice posturale du *debaa* : un « mode majeur » de présence à soi 305
5.1 UN « ÉTAT DE PRÉSENCE » PARTICULIER 310
5.2 LA CINÉTOGRAPHIQUE LABAN COMME MÉTHODE D'ANALYSE 313
5.3 ANALYSE D'UNE POSITION DE DÉPART 326
5.4 UN « MODE MAJEUR » D'AGIR 341
CONCLUSION 347
CHAPITRE 6 353
Être ensemble dans la danse : la notion d'unisson ou comment s'adapter au mieux aux contraintes collectives 353
6.1 LA NOTION D'UNISSON 357
6.2 DEROULEMENT DE LA RÉPÉTITION 368
6.3 UN UNISSON FAMILIAL ET À LA MAHORAISE 417
6.4 UN CONTINUEL RECOMMENCEMENT 420
CONCLUSION 427
CHAPITRE 7 443

Se distinguer par la créativité tout en se fondant dans un répertoire commun 443
7.1 UNE CRÉATIVITÉ GENRÉE SOUS EMPRISE IDÉOLOGIQUE 445
7.2 L'ART DE FAIRE DIFFÉRENT TOUT EN FAISANT PAREIL 446
7.3 COMPARAISON DE DIFFÉRENTS DEBAA 449
7.4 AU FONDEMENT DES DIFFÉRENTS STYLES 488
7.5 DEFINITION D'UN RÉPERTOIRE 502
CONCLUSION 506
CHAPITRE 8 513
L'organisation d'une rencontre de *debaa* : la mise en exergue de l'ethos féminin mahorais 513
8.1 EXERCICES SPIRITUELS ET ESCAPADES REJOUISSANTES 514
8.2 SE PREPARER À UNE RENCONTRE 517
8.3 UNE INVITATION FORMELLE 518
8.4 PRÉPARATIFS MATÉRIELS ET LOGISTIQUES 520
8.4.2 PRESENCE FÉMININE ET CIRCULATION D'OBJETS 545
8.5 LES IMPREVUS DE DERNIÈRE MINUTE 552
8.6 ARRIVÉE ET ACCUEIL DES GROUPES 555
CONCLUSION 562
CHAPITRE 9 569
La rencontre entre groupes de *debaa* 569
9.1 UN ÉVÈNEMENT UNIQUE EN SON GENRE 571
9.2. LA PRÉSENTATION DES DEBAA À TOUR DE RÔLE 588
9.3 RIVALITÉS ET DÉFIS 602
9.4 MODÉLISATION DE LA PERFORMANCE 620
CONCLUSION 626
CONCLUSION GÉNÉRALE ET PERSPECTIVES 632
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES 651
ANNEXES 670
1) RÉPERTOIRE ASSOCIATION DE DEBAA DE MAYOTTE EN 2016 671
2) ANALYSES CINÉTOGRAPHIQUE DE DÉTAILS 677
3) ANALYSE DEBAA «ASSOILATI ANLA » MADRASSATI NURANIA DE TSIMKOURA CHAPITRE 4 680
4) TRANSCRIPTION MUSICALE DU CHANT DE « SOUBOUHANA » 683
5) NOTATION ENTRÉE CHAPITRE 6 688

6) ÉTUDES POUR LE CHAPITRE 6 692
7) NOTATION « TAHAYA » CHAPITRE 7 693
8) NOTATION « WA INAHA MITHILAMA » Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua Chapitre 7 698
9) NOTATION « SOUBOUHANA » Madrassati Madania de Bambo Ouest Chapitre 7 701
10) NOTATION MADRASSATI NIDHOIMYA DE HAMJAGO CHAPITRE 7 706
11) COTISATION POUR PARTICIPER À UNE RENCONTRE 718
12) LISTE PARTICIPANTES GROUPE DE DEBAA JOURNÉE DÉVELOPPEMENT DURABLE 719
13) BILAN ANNUEL D'UNE ASSOCIATION 720
14) UNE FACTURE D'UNE ASSOCIATION 722
15) LISTE COTISATION MEMBRES JOUR DE L'AID 723
COTISATION MEMEBRES 723
JOURNEES DE L'AID JUILLET 2014 723
16) CRITÈRES POUR UN COUCOURS DE DEBAA 724
17) PRIX CONCOURS 726
18) CONFIGURATION SCÉNIQUE REPRÉSENTATION DE DEBAA 727
19) IMAGES DE MAISONS INACHEVÉES 728
TABLES 730
Table des illustrations 731
Table des schémas 736
Table des notations rythmiques 737
Table des notations chorégraphiques 738
TABLE DES MATIERES 740

Langues

À Mayotte les principales langues locales parlées sont le *shimaore* et le *kibushi.* Le *shimaore* est une des langues comoriennes. Très proche des langues des autres îles de l'archipel, elle est d'origine bantoue. Beaucoup de mots partagent l'étymologie avec le *swahili* (Blanchy 1996 : 9) Breslar définit le *shimaore* comme la *lingua franca* de l'île. Pratiquement comprise par tout le monde, les discours politiques ainsi que certaines émissions à la radio et à la télévision sont souvent, encore aujourd'hui, prononcés dans cette langue. Le *kibushi* ou *shibushi* est, en revanche, le dialecte malgache parlé à Mayotte, également appelé *kibushi-kimaore*. *Kibushi* signifie littéralement « parler à la manière malgache ». Le malgache est une langue malayo-polynésienne originaire de l'île de Bornéo (SHIME 2016 : 30). L'orthographe des deux langues est similaire, bien qu'il existe des différences de prononciation. Le dictionnaire édité par l'association SHIME[2] a d'ailleurs adopté l'alphabet du s*himaore* pour sa rédaction. Les deux langues n'ont pas de genre. En *shimaore,* les noms se répartissent en classes.

Phonologie

Écrire	*Épeler*	*Prononcer*
VOYELLES		
A Ã E I i O o U u	a an é i o ou	papa blanc bébé mini moto cou
SEMI-VOYELLE		
W w Y y	wé yé	oui yoyo
CONSONNES		
B b D d F f G g H h J j K k L l M m N n	bé dé fé gué hé jé ké lé mé né	Bébé dans feu gui h expiré toujours cacao la maman non

[2]Crée en 1998, cette association œuvre pour faire connaître les langues locales.

P p R r S s T t V v Z z	pé ré sé té vé zé	papa r roulé sa tante vous zoo
LES FRICATIVES		
th dh sh kh gh		thing (en anglais) that (en anglais) chat (en français) nacht (en allemand) ġ en arabe
LES AFFRIQUÉES		
c dj ts dz		ciao (en italien) John (en anglais) (mouche) tsé-tsé Dzaoudzi
LES NASALES		
ny		comme le son « gn » en français
LES PRÉ-NASALISÉES		
mb		mbiwi (bâtonnets - danse)
LES LABIALISÉES		
mw		mwana (enfant)

Traitement des noms, anonymat, convention d'écriture et droits d'auteur

Les termes en *shimaore* et *kibushi* sont rédigés selon les conventions du Conseil de la culture, de l'éducation et de l'environnement de Mayotte (CCEEM) présentées aux médias le 22 février 2006 (Jamet et Association SHIME 2016, 44). Au contraire, l'orthographe des noms propres respecte l'écriture adoptée par les personnes concernées : par exemple, Nuru s'écrira Nourou ainsi que Madrassati Nourania plutôt que Madrassati Nurania.

J'ai fait le choix d'une écriture inclusive en féminisant toujours les termes quand cela était possible. Les noms des personnes interviewé.e.s non pas été anonymisé.e.s. Trop d'éléments auraient de toute façon permis de les reconnaitre. Ces personnes apparaissent d'ailleurs sur les vidéos réalisées dont nombreuses sont en ligne sur les réseaux sociaux. Cependant, lorsque j'ai estimé qu'il était préférable pour elles de ne pas être reconnues, par délicatesse, j'ai évité de les citer ou bien j'ai modifié leur prénom. Le nom de famille de mes informatrices principales est indiqué uniquement dans la présentation des groupes. Au fil de la rédaction, pour ne pas alourdir le texte, j'ai décidé de n'utiliser que leur prénom. Les noms des personnes à qui je n'ai pas pu demander l'autorisation sont anonymisés.

Tous les enregistrements (audio, vidéo, photographie) utilisés dans cette thèse ont été réalisés avec le consentement des intéressé.e.s, qui ont aussi donné leur accord pour l'utilisation de ces images. Les droits d'auteur des photographies publiées dans cette thèse reviennent à moi-même et à Laure Chatrefou[3]. Toutes les autres images et vidéos utilisées dans la thèse sont en libre accès sur internet.

Les termes en italique qui reviennent régulièrement dans le texte ont été répertoriés dans un glossaire. Les guillemets français ont été réservés aux citations bibliographiques et aux témoignages des interviewé.e.s.

Les citations en anglais ne sont pas traduites. En revanche toutes les interviews réalisées dans les langues locales ont été traduites à l'instant par une personne maîtrisant le français ou bien à posteriori par une personne proche du sujet interviewé, ou par Saandati Omar journaliste à Mayotte le Première – Groupes France Télévision. Les renvois aux sites internet sont le plus souvent indiqués directement dans le texte pour inciter le lecteur.trice à le consulter au cours de la lecture ou bien en note.

[3] Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou ©

Glossaire des termes en *shimaore* et *kibushi*

Bandra (bandra-bandra) : (grand) chapiteau traditionnel.
Barzanjī (barzandji, barzandjî, barzange, barzangi) : compilation de récits et de poèmes mystiques du nom de son auteur.
Body *:* maillots très moulants généralement en lycra ou autre matière synthétique.
Cheikh : titre d'autorité spirituelle.
Dafu *(pl.****madafu****) :* tambourin avec cymbales.
Dahala : le mot signifie « troupe », il désigne la ligne des danseuses dans la disposition des équipes qui performent le *debaa.*
Debaa **:** pratique musicale et dansée issue de la confrérie Rifâ'iyya. Elle prend le nom de son auteur.
Daira (dayra, dahira, dahyra) **:** dhikr local**,** rituel soufi des confréries Shadhiliyya (Chadhiliyya), Rifâ'iyya, Qâdiriyya (Kadiriyya).
Dori : petit tambour à double membrane de la famille des *ngoma*, utilisé notamment dans le *mawlida shenge.*
Duâ : prière, invocation.
Fulaka : partie rapide du debaa, accélération du tempo (*kibushi*)
Fundi (pl.***mafund***i) : celui.celle qui enseigne, maître, maîtresse coranique.
Kanza *ou* ***kandza*** : danse processionnaire masculine de la confrérie Rifâ'iyya.
Kaswida du mot arabe *qâsida* : poème chanté souvent à caractère religieux.
Kibushi (shibushi) : langue parlée à Mayotte, proche de la langue malgache parlée dans le nord de Madagascar, d'origine austronésienne
Kishali : châle, voile, foulard.
Imam.e : dans l'islam sunnite, le terme indique la personne qui dirige la prière communautaire. Dans le debaa, il indique la personne qui dirige la chorégraphie, (mbadzio imamu debaa, imame des danseuses du debaa).
Madjlis ou ***majilis*** : assemblée unissant des dignitaires de caractère spirituel
Madrassa : école utilisé pour indiquer l'école coranique de la mosquée
Mahorais.e.s : personne.s de Mayotte
Makhuwa ou ***Makua*** population du nord du Mozambique de langue bantoue
Manzaraka : un cortège pendant lequel les invités.es de la famille du marié accompagnent ce dernier à la maison de son épouse. Procession faisant partie des cérémonies de mariage et par extension festin lors de ces célébrations.
Maore : Mayotte
Mawlid : naissance, couramment utilisé pour indiquer la célébration de la naissance du prophète Muhammad
Mawlida shenge appelé souvent simplement *mawlida, maolida, maulida*, version populaire du *mawlid*
Mbadzio du verbe ***uBadza*** 1) danser uniquement avec des mouvements de la tête 2) chorégraphie
Mbiwi : 1) danse des cérémonies de mariage. 2) Batônnets pour l'accompagnement instrumental de la danse
Muhimbizi: chanteuse soliste
Mremesi mzindrio : musicienne soliste
Msindrilio : tambourinaire soliste
Mulidi : rituel soufi de la confrérie Qâdiriyya (Kadiriyya)
MUMA : Musée de Mayotte
Minshid (de l'arabe ***Munshid***): chanteur
Mvoshéleyo : chœur

Ngoma : tambour, danse au son de tambours, fête
Patsu : idiophone métallique
Saluva : pagne cousu sur le côté, qui couvre des pieds aux aisselles, au tenue traditionnelle des femmes mahoraises
Shadi : chants *a cappella* et en solo composé à partir d'un poème soufi.
Shama (pl. ***zama***), ce qui veut dire « association », « groupement ».
Shioni *:* école coranique
Shimaore : langue locale d'origine *swahili*
Soufisme : pratique de dévotion contemplative qui recherche une communion directe entre Dieu et les êtres humains.
Tari *(pl.****matari****) :* tambour sur cadre à une membrane d'origine arabe.
Ustaârabu *:* manières de faire éduquées, considérées comme des attitudes civilisées.
Vundzidzio *:* parties rapides du *debaa* (*shimaore).*

Glossaire des termes en ethnomusicologie

A cappella *:* chant sans accompagnement instrumental.
Ambitus : écart entre le son le plus grave et le son le plus aigu d'une mélodie.
Cantillation (psalmodie) : style de chant plutôt monotone utilisé pour énoncer différents textes sacrés.
Couplet : phrases chantées par la soliste.
Ostinato : bref motif mélodico-rythmique répété plusieurs fois.
Psalmodie : voir ***cantillation***.
Pulsation : unité rythmique régulière.
Refrain : phrases chantées par le chœur.
Répertoire : pièce ou un ensemble de pièces qui possède un nom dans la langue locale.
Responsorial (chant) : un chant chanté alternativement par une voix d'une soliste et par la voix du chœur.
Rythme : succession de sons et/ou de silences de différentes durées.
Temps : unité de mesure de la durée musicale.
Tempo : vitesse d'exécution d'un chant ou d'une musique, nombre de pulsations par minute.
Tuilage : chevauchement des voix.
Unisson : : coordination entre deux ou plus interprètes qui chantent un même chant, une même mélodie en même temps.

Glossaire des termes chorégraphiques

Accent, accentuation : actions corporelles caractérisées par des qualités d'énergie vigoureuses et soudaines.
Chorégraphie : art de composer des pas et des figures de danse.
Danse : ensemble de pas et de figures codifié, composé éventuellement de parties, de séquences, d'enchaînements chorégraphiques, de phrases et de motifs
Enchaînement chorégraphique : plusieurs phrases de mouvements qui se répètent.
Motif : ensemble d'éléments chorégraphiques qui peuvent se répéter à l'identique.
Partie : ensemble de plusieurs séquences.
Phrase : ensemble de motifs qui se répètent.
Position de départ : attitude corporelle avant de commencer à danser, portion de portée en dessous de la double barre du cinétogramme.
Séquence : ensemble d'enchaînements.
Unisson : coordination entre deux ou plus interprètes qui réalisent un même mouvement en même temps.

Glossaire des termes en Cinétographie Laban

Cinétogramme : portée verticale.
Cinétographie : système d'analyse et de transcription du mouvement élaboré par Rudolf Laban.
Élément : un seul signe d'action.
Geste : action corporelle qui modifie la direction d'un segment (partie-membre) du corps dans l'espace (ex. flexion, extension, adduction, abduction, rotation, pronation, supination, translation).
Segment : partie du corps.
Transfert : déplacement du corps dans l'espace par des pas, des sauts ou des tours (tour-pivot, giration).

I TOME

INTRODUCTION

Mon arrivée à Mayotte pour étudier le *debaa*, en août 2013, était attendue. Abdoul-Karime Ben Saïd, à l'époque chargé de mission des affaires culturelles du Conseil général et aujourd'hui directeur du Musée de Mayotte – MUMA - m'avait donné les contacts de quelques associations locales de *debaa*. J'ai appelé ces numéros, en expliquant à mes interlocutrices les raisons de ma venue. Les femmes se sont montrées très accueillantes et tout à fait favorables à collaborer avec moi pour cette étude. Ainsi, en descendant de la barge qui traverse le bras de mer séparant Petite-Terre, où se situe l'aéroport, de Grande-Terre, l'île plus grande de Mayotte où j'ai principalement effectué mon terrain de recherche, j'eus l'agréable surprise d'être attendue sur le quai par un impressionnant comité d'accueil, composé d'une trentaine de femmes magnifiquement habillées à l'identique, en tenue traditionnelle. Elles m'ont offert des guirlandes de jasmin très parfumées qu'elles ont aussitôt placées autour de mon cou. Pendant que je recevais ces cadeaux floraux, elles ont commencé à chanter et à danser autour de moi. Elles étaient des jeunes filles du groupe de Nourania, une association de *debaa* de Tsimkoura, un village du sud de l'île. Elles avaient loué un bus pour venir me chercher pour m'emmener avec elles au mariage du frère de trois sœurs, membres de leur l'association.

Les quais étaient envahis de foule. Outre les passagers à pied, en mobylette ou en voiture et les personnes qui les attendaient, il y avait beaucoup de vendeuses de fruits et légumes derrière leurs étals disposés à même le sol, de nombreux passants.es qui se croisaient dans différentes directions, un groupe d'enfants qui jouait dans l'eau, ainsi qu'une multitude d'individus.es qui donnaient l'impression d'être là juste pour profiter de l'animation. Improvisant un cortège joyeux et animé, nous nous sommes frayées un chemin parmi tout ce monde. À peine le temps de monter dans le bus que les chants et le son des tambourins ont aussitôt repris. Une fille m'a d'ailleurs confié spontanément un instrument, pour que je puisse participer à l'effervescence générale. Une autre m'a offert un pagne couleur turquoise orné de grandes fleurs brodées en fil d'or. Tout en riant, mes hôtes m'ont appris tant bien que mal à le nouer, m'entraînant avec elles dans leur monde féminin dynamique, plein de vie, réjouissant et vigoureux dans lequel je me suis fondue et où toutes mes représentations de l'islam et des femmes musulmanes ont volé en éclat. Ainsi, à partir de cet accueil chaleureux, parfumé, gai et musical, et tout au long de mon séjour, j'ai été immergée dans cet univers des femmes mahoraises, séduite par leur manière d'être, fascinée par la qualité de leur présence à la fois douce, joyeuse et énergique.

Certes la réception spectaculaire qui m'a été réservée pouvait être liée à l'envie des femmes de l'association Nourania de montrer publiquement qu'une chercheuse-chorégraphe métropolitaine s'intéressait à elles. Cependant, à Mayotte, la façon dont les femmes s'emparent de l'espace public lors des fêtes et des cérémonies frappe la vue et suscite l'étonnement. On a toujours l'impression qu'elles sont numériquement plus nombreuses que les hommes. Mais il ne s'agit pas que d'une question de nombre, je dirais plutôt d'une manière d'être. Le sentiment

qu'une masse féminine expressive, colorée et gaie s'impose aussi bien dans les lieux publics que dans l'intimité des maisons, m'a en effet accompagnée et intriguée tout au long de ma recherche. Habillées de leur tenue traditionnelle aux couleurs chatoyantes, les femmes semblent massivement plus visibles. Pendant les évènements publics, et tout particulièrement lors des cérémonies de mariage, la perception est la même : le cortège des femmes paraît plus majestueux que celui des hommes. Lors des manifestations religieuses, où les femmes dansent et chantent, elles occupent par leur présence trépidante et radieuse toute l'étendue des places des villages. Elles prennent de l'espace et s'en emparent avec beaucoup d'aisance.

Cette socialité féminine et l'ethos singulier qui l'anime se retrouvent cristallisés et exprimés de manière particulièrement saisissante dans le *debaa*. Parées de magnifiques bijoux, les bras et les mains couverts de motifs en dentelle dessinés au henné, habillées avec des pagnes colorés de manière resplendissante, coiffées de fleurs de jasmin, soigneusement maquillées, les pratiquantes chantent des louanges au prophète Muhammad et s'adonnent à une danse d'un raffinement sans égal, séduisante et envoûtante. Cet art, d'inspiration soufie[4], est exécuté sans déplacement, avec d'élégants mouvements du haut du corps et des bras. Il est réalisé à l'occasion de mariages, de commémorations, de fêtes de villages. Tout au long de l'année, les groupes de différents villages organisent également des rencontres. Le *debaa* devient alors une véritable compétition féminine, où l'art du paraître joue un rôle fondamental. Le but est de se démarquer en tant que meilleures interprètes de ce répertoire : une manière emblématique, selon ces femmes, d'exprimer les archétypes de la meilleure épouse comme de la meilleure dévote musulmane.

Cadres supérieures, employées, étudiantes, paysannes, érudites ou d'extraction plus humble, toutes ces femmes m'ont émerveillée par leur dévouement à la vie associative mais aussi par leur qualité et leur exigence artistiques. J'ai suivi ces pratiquantes passionnées et inspirantes, animées par l'amour et la fascination de leur art au quotidien. J'ai été témoin de la manière dont elles s'inventent constamment de nouveaux défis en lien avec leur passion. Elles m'ont surprise par leur engagement autant performatif que spirituel : elles pensent à leur pratique en se levant, en mangeant et tout au long de la journée en attendant avec impatience les répétitions du soir. Comme les plus anciennes adeptes du soufisme, elles vivent dans *le debaa* et pour le *debaa*, de tout leur être.

[4] J. Spencer Trimingham définit le soufisme comme une pratique de dévotion contemplative qui recherche une communion directe entre Dieu et les êtres humains : « It is a sphere of spiritual experience which runs parallel to the main stream of Islamic consciousness deriving from prophetic revelation and comprehended within the Shariâ and theology. » (Trimingham 1998, 1).

Avant d'entrer dans le cœur de ce travail de recherche, certains éléments contextuels s'imposent. Après avoir brièvement retracé l'histoire de Mayotte en donnant un aperçu de la société mahoraise, puis avoir donné quelques informations générales sur le *debaa*, j'exposerai les objectifs de cette étude puis les méthodologies utilisées. Je présenterai ensuite les associations et les personnes qui ont le plus collaboré avec moi, pour terminer avec un plan de la thèse.



Figure (Introduction) 1 : Carte de Mayotte

I. Mayotte : une île française dans l'océan Indien

Située dans l'océan Indien entre l'Afrique et Madagascar, Mayotte (Maore), avec Anjouan (Ndzuani), Mohéli (Mwali) et Grande Comore (Ngazidja) est l'une des quatre îles de l'archipel des Comores. En 2011, Mayotte est devenue le 101e département français. Des fouilles archéologiques font remonter les premières installations humaines sur ce territoire au IXe siècle (Pauly 2014; 2018b; 2018a) mais elles pourraient être plus anciennes (Allibert 2015). La population de l'île est le résultat du métissage de peuples africains bantous et d'autres de descendance austronésienne. Au cours du premier millénaire de cette ère, ces îles se retrouvent au centre d'un important réseau commercial qui se développe entre la Perse, l'Arabie, le sud-est de l'Afrique et l'Inde. Par la suite, la sédentarisation de navigateurs arabo-persiques marque de manière décisive l'histoire et la culture de ce territoire en introduisant l'islam (Allibert 2015, Pauly 2018).

Avant la période coloniale, les intenses liaisons commerciales maritimes par boutres (petits voiliers arabes) reliant Madagascar, la côte swahilie et aussi le Moyen-Orient, inscrivent les habitants de ces régions de l'océan Indien dans une dynamique de mobilité remarquable (Alpers 2001). Dès le XIII^{e} siècle, la richesse issue de la traite des esclaves favorise le développement de sociétés esclavagistes dirigées par des élites islamisées. À Mayotte, cette classe dominante est constituée de la noblesse *kaba'ila*, composée de *Chiraziens* et de familles des chefferies locales, les *Beja* et les *Fani* (Breslar 1979, 29)[5]. Puis, par sa position géographique stratégique, à partir du XVI^{e} siècle, l'île devient une étape sur la route des épices, reliant l'Occident aux Indes via le Cap de Bonne-Espérance. Après une longue période de sultanats ponctuée par de nombreux événements belliqueux, la France prend possession de Mayotte en 1841[6]. Sous la colonisation française, les déplacements forcés de la population continuent jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1846. Suite à cette abolition, les sociétés de plantation modifient leur stratégie de recrutement de la main-d'œuvre par le biais du phénomène de l'*engagisme*, forme de salariat réservé aux anciens esclaves[7]. Elles font pour cela appel aux populations des îles voisines, car le nombre d'insulaires à cette époque ne dépassait guère les quelques milliers d'individu.e.s, si bien qu'à peine un millier d'entre eux.elles pouvaient être considéré.e.s comme indigènes (Ahamadi 1999, 109)[8].

En 1974, plutôt que l'indépendance, les Mahorais.es choisissent par referendum de rester sous l'égide de la France. Cependant, avant de devenir la région ultrapériphérique et le département actuels, l'île garde pendant vingt-cinq ans le statut de Collectivité territoriale.

Ainsi, Mayotte se caractérise par une riche interculturalité à l'image des origines hétérogènes de ses habitants (Alpers 2001; Berger et Blanchy 2014; Blanchy et al. 2019; Idriss 2017)[9]. Les

[5] Au Moyen Âge, la société de Mayotte était constituée de trois catégories de personnes : la noblesse *kaba'ila*, composée de *Chiraziens* et de familles nobles locales qui estimaient que leurs généalogies paternelles remontaient jusqu'au prophète Muhammad, les *wangwana* (sing. *mungu-hana*), individus libres de naissance ou affranchis, et les *warumwa*, les esclaves amenés de l'Afrique par les *Chiraziens* (Breslar 1979, 29-31). À travers un système de type féodal, les nobles engageaient les individus de la classe inférieure pour les travaux d'agriculture, de pêche, de construction et d'élevage. En contrepartie, ces derniers pouvaient louer des parcelles de terre qu'ils cultivaient pour les besoins de leur famille. Ces individus vivaient dans des hameaux autour des villages des *Chiraziens*. Pour se garantir une descendance noble, les *kaba'ila* pratiquaient l'endogamie. Néanmoins, les hommes épousaient également des femmes d'autres classes, en deuxième et troisièmes noces, afin de tisser d'autres types d'alliance. En revanche, un mariage entre une femme noble et un homme esclave était considéré comme indigne (Breslar 1979, 31). Ce système a perduré jusqu'au début du XX^{e} (Blanchy 1990, 19). Mais jusqu'à la fin des années 1960, il existait également un réseau de mariages privilégiés, appelé *mbengo,* entre les familles de l'aristocratie traditionnelle de cinq villages en particulier (Tsingoni, Sada, Bouéni, Mzouazia, Boinatsa ou Mbouanatsa) (Breslar 1979 : 70). Ces pratiques ont à la fois préservé certaines lignées et produit une dynamique de brassage interclasse.

[6] Pour plus informations sur l'histoire de Mayotte voir Allibert 1984; Fasquel 1991; Vérin et Martin 1985; Denis et Rezzi 2011; Breslar 1979).

[7] Les conditions de travail restent déplorables et les rétributions dérisoires (Ahamadi 1999, 111; Guerassimoff et Mandé 2015).

[8] Saïd Ahamadi en citant le Capitaine Jehenne fait état de 1200 autochtones en 1841 sur un total de six milles individus. Trois décennies plus tard, en 1870 les chiffres démographiques indiquent une population totale autour de douze milles personnes (Chanudet et Rakotoarisoa 2000, 34).

[9] Les Français originaires de la métropole ou d'autres départements d'outre-mer représentent aujourd'hui 10% de la population. De par son développement considérable de ces dernières décennies et son rôle de base

langues parlées sont également variées : tout d'abord le *shimaore*, une langue d'origine bantoue apparentée au *swahili*, et le *kibushi* (ou *shibushi*) appartenant au sous-groupe « barito » de la branche malayo-polynésienne des langues austronésiennes[10] très proche des langues parlées au nord de Madagascar. Grâce à la scolarisation, et à l'exception de certaines personnes âgées, tous.tes les Mahorais.es maîtrisent désormais le français. L'arabe est appris aussi bien à l'école, en tant que langue vivante, qu'à travers l'éducation religieuse.

Par ce croisement de peuples, de coutumes et de croyances, Mayotte possède une grande tradition musicale et chorégraphique aux multiples influences africaines, malgaches, arabes, européennes et asiatiques. Différents répertoires[11] coexistent[12]. Parmi ces répertoires, une place particulière est occupée par les pratiques musicales et dansées réalisées dans le cadre des rituels des confréries soufies : le *mawlida shenge,* le *majilis,* le *kanza,* le *mulidi,* le *daira,* le *debaa.* Ces rituels mélangent, de manière savante et raffinée, poésie arabe, chant, musique et danse. Leur rôle est d'accompagner, d'illustrer, d'« incarner » les textes sacrés et de montrer l'implication des dévotes dans la prière à travers une participation corporelle engagée et sensible.

De courant sunnite, les Mahorais.es observent un islam confrérique qui a su absorber les cultes animistes plus anciens et répondre aux préoccupations morales de la population, comme l'explique Michael Lambek : « (…) islam does not merely impose morals standards but is harnessed to meet local moral concerns according to a local logic of moral practice » (Lambek 2018, 137). Suite à l'expansion de l'islam dans l'océan Indien le long des routes commerciales, la culture qui s'est développée dans les îles comoriennes s'inscrit de manière plus générale dans la culture swahili (Pauly 2014)[13]. Les confréries soufies originaires du Moyen-Orient, notamment la Shadhiliyya (Chadhiliyya) et Qâdiriyya et la Rifâ'iyya, se sont diffusées dans cette région du monde

stratégique dans cette région de l'océan Indien, l'île est désormais de plus en plus attractive pour les hommes d'affaires chinois, malgaches, africains et pour les ressortissants du Moyen-Orient (Bouchard, Céleste, et Lagabrielle 2018; Dumont 2005; Askandari 2009; Bonin 2012; Busson 2012). Dans ce panorama multiculturel, la jeunesse représente le grand potentiel de ce territoire. Avec une croissance démographique plus rapide qu'au niveau national, Mayotte est le département le plus jeune de France dont la moitié des habitants a moins de 18 ans. La population totale en 2017 était de 256 500 habitants. https://www.insee.fr/fr/statistiques/3286558

[10] https://fr.wikipedia.org/wiki/Shibushi

[11] Je fais mienne la définition de répertoire de Emmanuelle Olivier et Susanne Fürniss : « Par répertoire nous entendons une pièce ou un ensemble de pièces liée(s) le plus souvent à une seule circonstance, parfois à deux, voire à plusieurs et qui possède un nom dans la langue vernaculaire. » (Fürniss et Olivier 1997).

[12] De tradition africaine et liés aux cycles de la vie, se trouvent le *mbiwi,* le *chigoma,* le *shitete,* le *wadaha,* le *shakasha,* le *biyaya,* le *mlelezi,* le *mshogoro* ou *mgodro* entre autres. Il existe trois rituels rattachés aux cérémonies animistes et de possession d'origine malgache : le *rumbu,* le *patrosi,* le *mlagala.* De nos jours, ils existent aussi des écoles et des compagnies de danse contemporaine, hip hop et de nombreuses associations de danses sociales de différentes origines.

[13] À Tsingoni, un village au centre de l'île, se trouve la plus ancienne mosquée de Mayotte mais aussi de France, dont on estime la date de construction en 1566. Désormais, dans tous les villages mahorais il existe au moins une mosquée. Dans les villages plus grands, il y en a même plusieurs.

à partir du XIIIe siècle, via le Yémen[14]. D'abord composées d'adeptes issus des classes dominantes, elles se sont progressivement répandues dans toutes les couches de la population après la moitié du XIXe siècle, suite à l'abolition de l'esclavage (Penrad 2003). Depuis ce temps, les chants et les rituels soufis animent la vie spirituelle des habitants de cette île.

Geoffroy considère le soufisme comme l'expression majeure de la spiritualité islamique, grâce à la relation directe et privilégiée entre le maître et son disciple (Geoffroy 2015, 20). L'importance des grands ascètes, en tant que modèles à suivre, la recherche de l'inspiration divine par la lecture répétitive des textes sacrés et de la poésie mystique, la réécriture de ces textes pour accéder à des niveaux plus profonds de connaissance, étaient les caractéristiques du soufisme à ses débuts. Organisées en associations féminines d'adhérentes de tous âges, les pratiquantes de *debaa* s'inscrivent dans cette tradition ancestrale à travers un respect inconditionnel de la fondatrice du groupe et une approche répétitive et phonétique de la parole divine qui, selon la doctrine mystique, n'a pas besoin d'être comprise pour transformer qui la profère. La répétition et l'écoute permettent aux disciples, comme le dit Geoffroy, d'élever leur esprit et de nourrir leur âme (Geoffroy 2014, 9). Pour les adeptes du soufisme : « À la différence du parler ordinaire « prosaïque », la parole poétique est alignée sur l'harmonie des sphères, et donc sur le verbe des anges qui les peuplent » explique Pierre Lory dans la préface de l'œuvre d'Arabī (Ibn al-ʿArabī 2012).

À Mayotte, les pratiques dévotionnelles liées aux confréries soufies se sont diffusées à travers le réseau des écoles coraniques dans le cadre d'une coopération avec des maîtres, appelés *fundi*[15]*,* venus d'Anjouan dans les années 1920 (Ben Saïd 2014). Aujourd'hui encore, pour tous les enfants, aussi bien les filles que les garçons, l'apprentissage de ces chants fait partie intégrante de leur éducation religieuse (Cf. Chapitre 2). Ces écoles sont avant tout des écoles de vie, où l'on apprend les règles de base du vivre social, qui, à Mayotte, se fonde notamment sur la valorisation de la solidarité et de l'entraide. En ce qui concerne les filles, elles apprennent ainsi très tôt les normes pour devenir des bonnes épouses conformément à l'idéologie dominante qui prévoit essentiellement des devoirs pour les femmes et des droits pour les hommes : elles doivent être discrètes, respecter le mari, se soumettre à lui. Les filles, pourtant, ne sont pas dupes. Elles se conforment à ces impératifs tout en gardant un esprit critique[16].

[14]Les confréries soufies, en arabe *tarīqa, twarika* en *shimaore,* sont des organisations de fidèles fondées sur une relation étroite avec leur maître. Le maître guide progressivement ses disciples à travers une succession d'étapes initiatiques sur un chemin de pensée, de sentiment et d'action pour atteindre des expériences toujours plus profondes de la réalité divine : « At first a *tarīqa* meant simply this graduâl method of contemplative and soul-releasing mysticism. » (Trimingham 1998, 4; Trimingham 1971)

[15] « *Fundi* » est un terme qui, dans les langues locales, veut dire « maître ». D'origine swahili, ce terme signifie « constructeur », « bâtisseur ».

[16] Par exemple, Ansoufia Youssoufa, trentenaire membre d'un groupe de *debaa* de Tsimkoura, m'a raconté qu'elle a été élevée dans une famille très stricte mais qu'elle a su s'émanciper : « Dès l'âge de 9 ans, les filles sont voilées, c'est l'âge de la puberté. Ça commence à cet âge-là, les parents n'ont que ça dans la tête, ils supposent qu'on commence à penser aux hommes. Pour éviter tout ça, ils t'enferment. Tout est fermé, il n'y a que la vie familiale et la vie religieuse. Chaque jour on se rencontre pour faire de la « propagande » (j'appelle ça de la propagande), pour qu'on ne puisse pas avoir des autres idées, pour qu'on ne pense pas qu'il y a

Dans la société mahoraise, les femmes occupent une place prépondérante. Cette société se caractérise par une règle de résidence uxori-matrilocale, selon laquelle les époux, après le mariage, vont vivre dans le village de la mère de la mariée. En raison de cette coutume, qui donne une primauté à la lignée maternelle (Blanchy 1990, 107), nonobstant un système de filiation indifférencié, ce sont les femmes qui possèdent les maisons et les terrains qui fournissent les produits de subsistance : bananes, manioc, riz, fruits etc. Autrefois, les mères partageaient les terres autour de leur maison avec leurs filles. Avec l'aide financière des pères, elles construisaient une habitation, composée essentiellement de deux pièces, pour chacune d'elles afin qu'elles puissent créer leur foyer une fois mariées. Les découpages successifs des parcelles par la transmission des biens d'une génération à l'autre ont créé des agrégats de maisons parfois très denses entraînant la disparition de ces surfaces constructibles. Aujourd'hui, lorsque les deux parents ne possèdent pas de parcelles à léguer à leurs filles, ils achètent des lopins de terre en bordure des villages maternels pour construire leurs résidences, ou surélèvent leur maison en ajoutant des étages. Ainsi, la tradition perdure, même si actuellement les jeunes couples préfèrent des habitations plus spacieuses et confortables, que les conditions économiques parfois plus favorables que celles de leurs géniteurs leurs permettent. Comme me l'explique Zalia Saindou du groupe de *debaa* de Bambo Ouest, une de mes informatrices principales : « Moi je n'ai pas l'argent pour construire à ma fille une grande maison. Mais il faut que je lui construise quelque chose. Même si ce n'est que deux pièces. Après, avec son mari, si elle veut, ils feront plus grand. Mais nous là, nous devons les aider, c'est obligé, c'est comme ça ».

De ce fait, ces deux grandes influences culturelles, la tradition islamique d'inspiration soufie d'une part et celle liée aux règles résidentielles, héritage des populations de langue bantoue d'autre part, coexistent et les femmes, grâce à ce régime de résidence, jouent un rôle essentiel dans la préservation et la transmission de celles-ci. Tant dans les discours que dans les actions des femmes, on observe cette préoccupation pour la sauvegarde de leur patrimoine culturel. Cette démarche est également liée au besoin d'expression, d'épanouissement. Enthousiastes et solidaires depuis l'adolescence, elles consacrent beaucoup de leur temps à entretenir et à faire connaître le répertoire musical et chorégraphique de l'île. Elles perpétuent ainsi avec ténacité et ardeur leurs traditions aux multiples références. Elles sont d'autant plus capables d'assumer collectivement cette responsabilité et cette mission, que la matrilocalité leur permet de vivre très proches les unes des autres. Pour continuer à être également des musulmanes exemplaires, elles s'adaptent avec bienveillance et respect aux impératifs de l'idéologie islamique en essayant de composer avec cette multitude d'exigences à la fois culturelles, récréatives et religieuses.

d'autres vies meilleures que celle qu'on fait. Mais à 19 ans je suis partie en Métropole, comme je voulais faire des études, mes parents n'ont pas eu de choix. »

II. Le debaa, art emblématique du patrimoine culturel immatériel mahorais

Le *debaa* est une pratique exclusivement féminine à laquelle participent les femmes toutes générations confondues. Le *debaa* doit son nom à celui d'un poète et historien yéménite du XV[e] siècle, Abd Ar-Rahman ibn Ali al-Dayba', connu pour avoir écrit de nombreux poèmes en l'honneur du prophète Muhammad. À présent, le mot *debaa* est utilisé de manière polysémique[17]. Tandis, que les praticiennes le définissent avant tout comme un chant religieux, ce même terme *debaa* indique aussi un genre musical, un répertoire de chants, une danse, la performance en tant que telle et le cadre social de sa réalisation.

Le plus important événement dans la pratique du *debaa* demeure la rencontre entre différentes associations. Au cours de ces performances, les femmes qui dansent, assises ou debout, sont disposées sur une longue ligne, *dahala*[18]. Elles font partie du chœur (*mvoshéleyo*) et chantent en répondant aux *couplet*s de la chanteuse soliste (*muhimbizi*). Face à la ligne, assises à même le sol sur des nattes, généralement les pratiquantes plus âgées chantent aussi les *refrain*s en jouant les *matari* (*tari* au singulier)[19], tambours sur cadre à une seule membrane d'origine persane qui aurait été introduits aux Comores vraisemblablement par les Arabes (Damir 2020, 19). Certaines tambourinaires (*waremezi matari)* - jouent les *madafu* (*dafu* au singulier), des tambourins avec cymbales[20]. Alors que les *matari* sont les tambours utilisés dans toutes les pratiques faisant référence à l'islam ou à la culture arabe en général (Damir 2020 : 19), les *madafu* ne sont utilisés que pour accompagner le *debaa* et le *kanza,* une danse processionnaire masculine dont je parlerais un peu plus loin. L'orchestration des tambours se structure autour d'une percussionniste soliste (*msindrilio*) qui assume un rôle très important. Outre cette dernière et la chanteuse soliste, une autre femme se distingue au sein du groupe en assumant la fonction d'*imame*[21] (*mbadzio imamu debaa, imame* des danseuses du *debaa*) qui, dans ce contexte,

[17] Pour écrire ce mot, il existe différentes graphies : *deba, déba, debah, debbah, debaa.* Je fais mienne la dernière qui est celle adoptée par Abdoul-Karime Ben Saïd.

[18] Dans le glossaire contenu dans un article d'Abdoul-Karime Ben Saïd, on peut lire : « dahala pourrait venir dans la racine arabe dhl (د ح ل) signifiant « entrer ». Le mot signifie « troupe », laquelle est chargée de jouer le rôle de chœur, en reprise au *minshid* (chanteur) et d'exécuter les chorégraphies » (Ben Saïd 2014).

[19]En *shimaore*, le mot *tari* au pluriel devient *matari*. Aujourd'hui seuls quelques musiciens savent encore fabriquer ces tambours avec la technique traditionnelle. Rafion Maolida, qui est un chanter le *mawlida shenge* parmi les plus connus de l'île, construit aussi des *matari*. Il me disait qu'à Mayotte, il est de plus en plus difficile de trouver des peaux d'origine animale, idéalement de chèvre, pour leur réalisation. Les peaux sont par conséquent importées de Madagascar à des prix souvent très élevés. Un tel coût lèse la production locale. Actuellement les femmes profitent des voyages en métropole ou à Dubaï pour se procurer de nouveaux tambours de fabrication industrielle à des prix compétitifs avec, de fait, des membranes synthétiques. (Dubaï est une localité très fréquentée par les femmes de Mayotte. Elles y vont faire leurs achats pour le mariage de leurs enfants. Lors de ces voyages, elles achètent des tissus, des bijoux mais aussi de l'électroménager, du mobilier et des matériaux de construction).

[20]Ce type de tambourin est désormais d'importation.

[21]J'ai opté pour la féminisation du terme *imam*, terme qui, dans l'*islam* sunnite, indique la personne qui se met devant pour guider la prière communautaire, en suivant le choix des *imames* de France (Bahloul 2021). La légitimité de la féminisation de ce terme dans la langue française se justifie, selon Karina Bahloul, par le

correspond à la pratiquante qui dirige la chorégraphie. Pour solliciter les danseuses à participer au chant et à la danse avec ardeur et entrain, elle leur donne inlassablement des ordres en arabe. Les danseuses, qui se tiennent si proches que les corps se touchent par le contact des épaules, dansent à l'unisson une chorégraphie lente et raffinée nommée *mbadzio* du verbe *uBadza* qui signifie danser uniquement avec des mouvements de la tête (Blanchy 1996, 36). Aujourd'hui, tout le haut du corps participe à la danse en dessinant des courbes sinueuses et torsadées, accompagnées de gestes de bras fluctuants et coordonnés, mobilisés avec légèreté. Cette fluidité est intercalée de petits mouvements saccadés des épaules. Ces accentuations sont souvent associées à des gestes scandés des mains, des doigts, des poignets. La danse, dans son ensemble, semble vouloir exprimer des sensations de sérénité, de douceur, de délicatesse, associées à un sentiment de jubilation, de communion, de ferveur dévotionnelle.

Le *debaa* représente une occasion de partager des moments de joie et de convivialité. Il est réalisé lors des plus importantes fêtes familiales (mariages, remerciements de promesses votives *nadara* concernant des naissances, des guérissons, l'obtention de diplômes, des réussites, des promotions, ou bien pour fêter le retour des jeunes filles de Métropole pour les vacances, etc.), sociales (commémorations, fêtes de villages, accueil d'une personnalité politique, fêtes nationales – Journée des musées, Journées européennes du patrimoine, commémoration de l'abolition de l'esclavage, entre autres) et religieuses (le départ ou le retour des pèlerins de La Mecque, la fête de l'Aïd El-Fitr pour célébrer la fin du Ramadan, cérémonies en honneur d'un.e défunt.e). Le *debaa* figure également lors de commémorations, meetings politiques et festivals locaux. De manière plus générale, dans la vie d'une Mahoraise, tout est prétexte à organiser un *debaa*. Aujourd'hui, cette performance remplace parfois d'autres danses traditionnelles comme le *mbiwi*, dans certaines cérémonies de mariage. Le *mbiwi* est une sorte de défi chorégraphique réalisé par deux danseuses qui se tiennent face à face. La danse consiste à mobiliser le plus vite possible les articulations du bassin et des hanches dans un mouvement vibratoire grâce à un piétinement très rapide des pieds. D'un point de vue corporel tout oppose le *mbiwi* et le *debaa*. Pourtant les femmes montrent des qualités similaires en termes d'élégance et de retenue et beaucoup de femmes mariées pratiquent les deux danses. Le *mbiwi* est considéré par les chefs religieux comme inconvenant dans l'espace public, car jugé à connotation sexuelle. Pour cette raison, ils encouragent les femmes à le remplacer par le *debaa*.

Le *debaa* connaît aussi depuis la fin des années 2000 un nouvel essor avec l'introduction de nouveaux éléments chorégraphiques venus d'ailleurs, qui attisent parfois le débat autour de ce qui est traditionnel, endogène et authentique par rapport à ce qui est considéré comme moderne et exogène. Les politiques culturelles menées par les institutions locales à travers l'organisation de concours, le financement de voyages en Métropole et à l'étranger, la sponsorisation de DVD et de CD musicaux, créent de la concurrence entre les différentes associations en les obligeant à

rapport sur la féminisation des noms de métier et de fonction de l'Académie Française adopté dans la séance du 28 février 2019 (Bahloul 2021). Éric Geoffroy, par exemple, féminise également les termes de *cheikh* et *murshid* en *cheikha* et *murshida* (Geoffroy 2020, 174).

repenser constamment leur pratique. Mais ces politiques favorisent également une mobilité inhabituelle des femmes et la création de nouveaux réseaux de diffusion, de nouveaux marchés, de nouvelles ressources économiques et financières. Le *debaa* a d'ailleurs reçu le prix France Musique en 2009 et une fiche d'inscription au patrimoine immatériel français est en cours d'élaboration. Cette démarche vise par la suite la présentation d'une demande d'inscription de cette pratique dans la liste de sauvegarde du patrimoine immatériel de l'Unesco. Des rencontres, des manifestations qui mobilisent différents groupes sont régulièrement organisés, et une chaîne télévisuelle, appelée Télémante, dédiée aux arts musico-chorégraphiques traditionnels a même vu le jour en 2012. Pendant le Ramadan, les télévisions locales et les radios diffusent à longueur de journées les meilleures prestations des différents groupes.

Ainsi, à travers le *debaa*, les femmes montrent leur capacité à s'adapter aux changements dont Mayotte est protagoniste depuis une cinquantaine d'années, et leur habilité à en tirer le meilleur parti. Elles sont devenues désormais les plus importantes ambassadrices de la culture mahoraise. L'acquisition d'une renommée internationale de cet art, par la prolifération de vidéos sur internet au cours des dernières années, en témoigne. Par sa reconnaissance et sa popularité, le *debaa* occupe aujourd'hui une place emblématique dans la vie culturelle locale.

III. Les objectifs de la thèse

C'est une image de soi particulièrement soignée, élégante, douce et raffinée, que les femmes exhibent lorsqu'elles dansent et chantent le *debaa*. Cette corporalité ostensiblement resplendissante, représente la manière spécifique des femmes de Mayotte de se donner à voir et d'occuper l'espace social. Elle constitue le dénominateur commun de toutes les pratiquantes. Ainsi, le *debaa* est ici envisagé comme une porte d'entrée privilégiée pour observer l'ethos des femmes mahoraises, en tant qu'éventail d'attitudes affectives sélectionnées qui caractérisent leur personnalité sociale (Houseman et Severi 2017, 29). La notion d'éthos a été notamment étudiée par Bateson dans le *Naven* pour comprendre de quelle façon la société influence les expériences affectives et impose des manières spécifiques d'exprimer les sentiments (Bateson et al. 1971, 71)[22]. Cette manière de faire et de se présenter aux autres est particulièrement mise en valeur dans la performance du *debaa*. Ce comportement souligne l'importance pour ces femmes de ce que Goffman appelle le « paraître » (Dhondt et Vanacker 2013; Fusulier 2011; Goffman 1959; Hall 2014; 1992). La notion d'ethos avait déjà été mobilisée avec pertinence par Sophie Blanchy dans son ouvrage sur la vie quotidienne à Mayotte, à travers la description de la manière dont les mahorais.es utilisent les concepts culturels comme des ressources leur permettant « […] de faire

[22]Pour une approche plus ample de la notion d'*ethos* et pour « […] une mise au point du concept d'*ethos* et de ses concepts voisins, tout en formulant quelques-uns des défis, tant définitionnels que méthodologiques », voir aussi l'article de Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker (Dhondt et Vanacker 2013).

face aux situations quotidiennes grâce à des recettes de conduite et d'activité » (Blanchy 1990, 14). C'est sous un angle différent et plus ciblé, ne concernant finalement que les femmes, que je voudrais traiter ici cette notion, en me concentrant tout particulièrement sur les aspects corporels lors qu'elles dansent. L'objectif est d'observer comment le vécu personnel s'exprime à travers les propriétés formelles de la danse. Je fais l'hypothèse, que l'expérience intentionnellement montrée et l'émotion partagée de danser ensemble, comme Michael Houseman et Marika Moisseeff l'ont observé à propos des pratiques rituelles, ne sont pas seulement des représentations conventionnelles, des mécanismes psychologiques et des productions symboliques, mais sont de véritables phénomènes relationnels (Houseman et al. 2008; Houseman et Moisseeff 2020).

De ce fait, cette thèse envisage le *debaa* à la fois comme pratique d'expression artistique et comme expérience individuelle et sociale. Pour ce faire, je donne la parole principalement aux femmes et j'aborde le *debaa* à partir de la danse en elle-même. Les observations qui impliquent des aspects émotionnels, et qui supposent un vécu particulier, sont constamment confrontées aux témoignages des pratiquantes. Une attention particulière est portée sur les motivations et les attentes qui amènent les femmes à participer à cette activité dévotionnelle et récréative, ainsi qu'aux connaissances et compétences qu'elles estiment acquérir et partager. L'analyse d'éléments chorégraphiques relatifs à la disposition, la répartition des rôles, les qualités gestuelles exprimées dans la danse, veut montrer qu'il est tout à fait possible de détecter, de décrire et de comprendre des propriétés liées aux actions réalisées qui ne sont pas exclusivement d'ordre chorégraphique. Ces propriétés peuvent servir d'indice pour saisir l'articulation d'aspects plus généraux du social pouvant concerner la relation entre le sacré et le profane, le masculin et le féminin, l'individuel et le collectif, l'expression corporelle spontanée ou maitrisée.

Les répertoires musico-chorégraphies mahorais, tant religieux que profanes ont toujours attiré l'attention des chercheurs intéressés à culture locale (Ben Saïd 2014; D'Herouville 2015; Lambek 1987; Randrianary 2009; 2007), mais un travail approfondi sur les aspects performatifs reste à faire. En m'inspirant des travaux de Lévi-Strauss sur les mythes, je montrerai que des certains éléments de la danse, tant corporels, comme la posture et la qualité gestuelle, que structuraux, comme la disposition des danseuses, l'enchaînement des phrases chorégraphiques, peuvent être traités comme des catégories empiriques, c'est-à-dire qu'ils peuvent être observés, transcrits et analysés avec un système de signes approprié, et peuvent servir d'outils conceptuels pour dégager des notions plus abstraites aidant à comprendre des aspects de la société mahoraise en général (Lévi-Strauss 1990, 9). Le défi est celui de prendre la danse, et plus précisément les chorégraphies du *debaa,* comme des microcosmes d'observation privilégiée. Je pars du principe que la danse fournit un modèle en miniature, systématique et très condensé des enjeux principaux de la vie sociale et c'est bien parce qu'il s'agit d'un modèle qu'on peut l'utiliser de manière spéculative. Autrement dit, la danse peut être regardée comme une modélisation de la vie sociale. On peut trouver exprimées dans la danse, d'une manière parfaitement saisissable et identifiable, des relations qui existent par ailleurs, mais de manière plus diluée et moins isolée.

Je pars du principe que toute composition chorégraphique contient un projet particulier d'expression et de communication qui s'articule à travers des formes esthétiques précises extériorisées par le corps, qui devient ainsi un « lieu » par excellence de « production et d'intervention culturelle » (Lepecki 2016; Mauss 1935). La maîtrise de ces formes constitue ce que Mauss appelle les « techniques du corps ». (Mauss 1935). Le corps est à la fois instrument et lieu de création. Il est à la fois objet et sujet. Son usage est lié aux systèmes de croyances, de valeurs, de conduites, donc à une certaine idéologie (Maisonneuve 1994). En tant que pratique où l'expression corporelle tient une place centrale en mettant en scène des représentations et des valeurs idéologiques, le *debaa* touche aussi à des questions identitaires qui font intervenir la notion du genre. Les vertus les plus appréciées de la femme mahoraise, telles que la beauté, la mesure, la pudeur, la patience et les belles manières (Blanchy 1990, 117-18), semblent être particulièrement mises en valeur. Comme cela a été observé dans d'autres sociétés (Franko 2020; Kringelbach 2007; Nicolas 2000), je questionnerai les conceptions et les représentations du corps féminin dans l'espace public ainsi que la façon dont certains rapports de genre liés à la sphère du religieux se construisent à travers cette mise en scène ritualisée du corps des femmes. Toutefois, l'originalité de mon travail consiste à prendre en considération l'acte de danser en lui-même, aussi bien d'un point de vue individuel que collectif.

Selon Blacking, le partage d'une expérience sensible ajoute une dimension inédite à la coopération sociale à travers des nouvelles formes de communication et à la création d'énergie et de synergie communes supplémentaires. L'auteur considère d'ailleurs que les aptitudes exprimées à travers la danse sont innées et fondamentales et souligne la nécessité de porter plus d'attention aux interactions corporelles en les observant de manière spécifique (Blacking 2005, 298). Je fais ainsi l'hypothèse que le *debaa* est un laboratoire idéal pour observer les expérimentations relatives à la préservation des valeurs qui fondent la société mahoraise et aux désirs de s'adapter aux exigences inédites imposées par la transformation de Mayotte en région et département français. Parallèlement, je suppose qu'à travers le *debaa,* de nouvelles identités, émergeant du croisement de modèles culturels différents, et tout particulièrement celui mahorais d'un côté, et métropolitain de l'autre, se testent et se façonnent. D'une certaine manière, j'estime que l'évolution constante de la pratique permet de « métaboliser » certains changements abrupts et de s'adapter à ce monde nouveau de manière plus fluide et moins épineuse. Mieux que d'autres pratiques, le *debaa* semble permettre un travail d'assimilation d'une part et de préservation de valeurs traditionnelles d'autre part, grâce à la mobilisation d'aspects sensibles, ludiques, émotionnels et expressifs. Les différents cadres de sa réalisation semblent représenter des ateliers idéaux au sein desquels les forces liées au passé et celles qui poussent vers l'avenir peuvent à la fois s'exprimer et s'harmoniser.

Le *debaa* sera tout d'abord étudié dans une perspective historique et plus particulièrement à partir des années 1970 jusqu'à nos jours. Nous verrons que cette pratique a subi au fil du temps des transformations considérables, directement en rapport avec l'évolution de la société mahoraise et de ses contacts avec l'extérieur et tout particulièrement avec l'Europe. En effet, le

debaa s'avère être une praxis plus modifiable que les autres pratiques mahoraises liées à l'islam. Vu l'intérêt que les jeunes générations manifestent à son égard, il ne semble pas être en contraste avec les autres offres culturelles plus contemporaines. En effet, de nombreuses pratiquantes sont des jeunes filles. Quand elles s'installent en métropole elles ne mettent pas fin à leur pratique, au contraire, de nouveaux groupes voient régulièrement le jour[23]. Grâce à la vivacité créative des femmes, les chorégraphies du *debaa*, tout en conservant les gestes caractéristiques qui le définissent en tant que répertoire spécifique, absorbent des gestuelles venant d'autres apprentissages mais aussi les gestes à la mode chez les jeunes comme la pose « dab » ou les salutations comme les « check » ou les « handshake », différents styles de poignée de mains. Ainsi, cette pratique, dont l'aspect récréatif demeure central, est constamment remaniée et évolue sans cesse. En faisant du *debaa,* les jeunes filles disent d'ailleurs « s'éclater ».

La malléabilité du *debaa* montre aussi la moindre importance souvent accordée aux pratiques dévotionnelles féminines (Cassio 2005; Droutsa 2017; Katz 2008; Sultanova 2005). Du reste, considérer le *debaa* uniquement comme une expression ludique et récréative est plutôt le point de vue des hommes, aussi bien les maris des femmes concernées, que des maîtres religieux. En même temps, comme je l'ai expliqué plus haut, ce sont souvent ces mêmes chefs religieux qui encouragent les femmes à perpétuer le *debaa* et à le réaliser à la place d'autre pratiques profanes, jugées inappropriées dans l'espace public et notamment le *mbiwi*. De cette manière, les hommes s'assurent l'exercice d'un certain pouvoir de décision et de contrôle sur les femmes, comme en témoignent ironiquement certains maris. Sous couvert des répétitions, ces derniers affirment savoir toujours où leurs femmes se trouvent lorsqu'elles sont à l'extérieur de la maison, bien encadrées par les *fundi* - maîtresses coraniques - qui veillent sur leur moralité.

De nombreuses recherches ethnographiques témoignent que l'asymétrie de la relation homme-femme à l'intérieur de la société en termes de prestige et de pouvoir se reproduit typiquement dans les pratiques artistiques (Amy-de La Bretèque, Cassio, Bernède, Borel 2005; Koskoff 1987). Ici, l'observation du fonctionnement des associations féminines de *debaa*, l'étude de la façon dont ce répertoire s'est constitué, s'apprend et se transmet, l'analyse de la manière dont les répétitions s'organisent - et notamment la distribution des différents rôles (danseuse, chanteuse, musicienne) –, dont les évènements et les représentations se planifient et de préparent, me permettent aussi de montrer ce que Butler appelle « la capacité d'agir des femmes » (Butler 2009, 15), non seulement dans la sphère du religieux mais également par rapport à la société mahoraise en général. Lors des différentes manifestations, l'espace public est complètement redéfini par l'action des femmes.

[23]J'ai participé personnellement à des rencontres entre associations et j'ai rencontré les pratiquantes des groupes de Rennes, Metz, Brest, Clermont-Ferrand (deux groupes), Le Havre, Marseille, Toulouse et Choisy-le Roy, ainsi que quatre groupes de Saint Denis de la Réunion, en plus des associations de la Possession, de Saint Paul et de Saint Benoît de la Réunion. Cependant, alors qu'à Mayotte toutes les associations sont constituées sur la base de relations de parenté et de voisinage, dans l'hexagone, les groupes de *debaa* sont mixtes, à l'instar de l'association Amalia de Paris formée de femmes provenant de différents villages mahorais et même réunionnais.

Tout en montrant leur attachement et leur dévouement envers cette expression musicale et chorégraphique qui trouve ses racines dans une culture savante et religieuse commune, les femmes révèlent, en effet, leur capacité à en tirer profit. Au sein de cette pratique, elles découvrent d'importants espaces d'expression et d'épanouissement mais aussi de liberté grâce aux sorties effectuées pour participer aux différentes manifestations et aux voyages lors des tournées internationales. D'un autre côté, les femmes, revendiquant les aspects dévotionnels du *debaa*, acceptent volontiers les critiques et cette apparence de soumission, conforme à l'idéologie de l'islam, car finalement, elles leur apportent aussi du respect et de l'admiration.

L'observation du *debaa* est ainsi un point de vue particulièrement intéressant pour examiner le rôle que les femmes jouent en tant que collectif dans ce processus de transformation de la société mahoraise. Cet investissement particulier leur permet de réaffirmer la centralité de leur place liée à la matrilocalité. En fait, le *debaa* mobilise, tant dans sa préparation que dans sa performance, des réseaux sociaux féminins à la fois familiaux et communautaires. Dans ce cadre où le féminin est structurant par la règle de résidence uxori-matrilocale, certaines valeurs liées à la famille parviennent à se concilier avec les nouveaux enjeux attachés aux réalités inédites que la transformation de Mayotte occasionne.

Lors de cette recherche, le *debaa* s'est révélé être aussi un objet particulièrement intéressant en soi, complexe et sophistiqué, qui méritait d'être investigué en profondeur en tant qu'objet à part entière. J'ai été ainsi constamment prise dans une tension entre prendre en considération le *debaa* pour lui-même et/ou en tant que voie d'entrée pour démontrer mes autres objectifs. Dans cette recherche, l'importance d'observer la corporalité dans les interactions et notamment la danse, en l'abordant à travers l'analyse et la description du mouvement par le biais de la Cinétographie Laban[24], méthode que j'estime être la plus performante, la mieux conceptualisée par rapport à la cinétique et à la biomécanique humaine, est tout à fait centrale. Cependant, l'observation de la danse n'est pas une finalité en soi. En revanche, ce que j'estime fondamental est de démontrer le rôle de la danse en tant que mode d'interaction privilégié au sein du lequel se jouent des enjeux essentiels de l'agir social.

J'ai donc dû constamment jongler avec les différents objectifs afin d'être fidèle à l'observation du *debaa* en tant que tel et en même temps déterminée à ne pas perdre de vue le fait que son observation n'était qu'un prétexte pour comprendre les interactions entre les femmes à un autre niveau. Cette tension entre différents objectifs est probablement un aspect que l'on rencontre souvent sur les terrains de recherche. Parfois, le.la chercheur.se est obligé.e de choisir. Moi, j'ai décidé de garder ces différents buts, en lien avec mes multiples casquettes d'anthropologue et de danseuse-chorégraphe spécialiste en analyse du mouvement et de la danse.

Trois types de problématique se délinéent ainsi : la première liée au genre et à la définition de l'ethos féminin mahorais, la deuxième relative à la dimension performative du *debaa* reconnue ou revendiquée comme typiquement mahoraise, et la troisième, qui n'apparaîtra toutefois qu'en

[24] Voir le sous-chapitre suivant.

filigrane, concernant la place du *debaa* et des femmes dans le processus de transformation politique et sociale de cette société.

IV. Aspects méthodologiques

D'un point de vue méthodologique, j'aborde le *debaa* à travers une analyse centrée essentiellement sur la danse et l'expérience corporelle des femmes, sans pour autant perdre de vue le cadre plus général de la performance et des interactions entre les pratiquantes. Même si j'apporte quelques observations concernant les textes dont les chants sont extraits, le chant en tant que tel et l'accompagnement instrumental, les transcriptions musicales sont simplifiées et les commentaires succincts car ils ne sont qu'au service des arguments liés à l'étude des aspects chorégraphiques. Je suis convaincue que la matière textuelle et musicale du *debaa* mériterait une investigation approfondie, mais elles n'ont pas pu trouver place dans cette recherche et ce travail reste à faire.

Pour analyser le cadre de la performance, je me suis fondée sur le modèle proposé par Michael Houseman, concernant l'analyse des présupposés pragmatiques qui régissent les configurations relationnelles entre les individus, qui m'a été utile pour analyser les relations entre les personnes impliquées dans les situations observées (Houseman 2003). Ce modèle a été tout particulièrement mobilisé dans le neuvième chapitre. Mais il a été une source d'inspiration constante pour examiner les modalités d'interaction entre les femmes dans les différentes configurations. Leur manière de focaliser l'attention dans les échanges et de s'impliquer affectivement, intentionnellement et pratiquement, a toujours fait l'objet d'une considération particulière de ma part. Ainsi, la prise en compte des différentes orientations pragmatiques que caractérisent les diverses typologies d'interaction a été une démarche méthodologique que l'on peut deviner en arrière-plan tout au long de la thèse.

En ce qui concerne l'étude, la description et l'analyse de la danse, qui est le contenu principal de la thèse, j'ai privilégié trois démarches complémentaires qui me semblent indissociables. Tout d'abord, j'ai beaucoup pratiqué avec les femmes. Ensuite, j'ai réalisé de nombreux enregistrements audiovisuels que je mobilise comme autant de données. Enfin, pour traiter ces matériaux, j'ai employé l'analyse formelle à travers la description de la danse en Cinétographie Laban, un système de notation qui permet de transcrire la danse sous forme de partition (Challet-Haas 1996; Knust 1979; Laban 1994) [25]. L'analyse du mouvement m'a permis de prendre en

[25] Pratique personnelle, enregistrement audiovisuel, transcription et analyse du mouvement par le biais de la Cinétographie Laban sont d'ailleurs les trois méthodes conjointes pour l'investigation ethnographique suggérées par Brenda M. Farnell dans un fameux article de 1994 intitulé « Ethno-Graphics and the Moving Body » qui a beaucoup inspiré ce travail. La thèse défendue par l'auteure, que je partage, concerne la

compte la dimension corporelle, spatiale et temporelle de la pratique du *debaa*, alors que l'analyse des relations m'a aidé à clarifier les aspects socio-culturels.

La Cinétographie Laban

Publié en 1928 par son auteur Rudolf Laban (1879-1958), - danseur, chorégraphe, plasticien considéré comme l'un des pionniers de la danse moderne européenne -, la Cinétographie Laban propose une description des actions du corps humain à travers un système de signes graphiques organisé syntaxiquement. Comme d'autres méthodes de notation[26], au-delà de sa capacité à stocker des informations, grâce à la constitution de ressources par la création d'archives de partitions[27], la Cinétographie est un outil d'analyse et, par extension, de réflexion sur le mouvement humain.

Selon Laban, pour décrire n'importe quelle action corporelle humaine, il faut saisir de quelle manière les quatre facteurs essentiels du mouvement – qui sont pour lui le poids, l'espace, le temps et le flux – sont mis en jeu pendant sa réalisation. Ces quatre facteurs modulent les aspects formels du mouvement. Laban définit le mouvement humain comme un trajet d'un point à un autre de l'espace, effectué par le corps tout entier ou bien par une ou plusieurs de ses parties qu'il appelle « segments ». L'ensemble de ces trajets donne naissance à des « rythmes-spatiaux ». Pour Laban, toute action consiste donc en un déplacement du corps dans l'espace, ou un changement directionnel d'une de ses parties qui en modifie la forme. Chaque action a une durée et nécessite une certaine quantité d'énergie pour être réalisée. Laban attire tout particulièrement l'attention sur la qualité dynamique du mouvement, c'est-à-dire la manière et la temporalité avec lesquelles les différents segments corporels entrent en jeu pour réaliser une action déterminée. Pour lui, cette relation spatio-temporelle est fondamentale puisque c'est pendant ces transitions que l'on peut effectuer des modulations qui produisent des changements de qualité et d'expression (Laban

nécessité de prendre en compte le mouvement corporel en lui-même en tant que composante essentielle de l'action sociale (Farnell 1994).

[26] Ils existent d'autres systèmes de description de la danse utilisés en France : le système Beauchamps-Feuillet qui a été conçu pour décrire la danse baroque et a été édité en 1700 « Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs », le système Benesh « An Introduction to Benesh Movement Notation », A. & C. Black publishers, Londres, 1956 et le système Conté « Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général », Niort, 1931, réédité en 2000, entre autres.

À l'origine, le terme chorégraphie, selon la définition de Beauchamps et Feuillet, indiquait l'écriture de la danse au sens strict. Aujourd'hui ce terme indique principalement l'ensemble des gestes et des pas qui composent la danse, sans forcément les noter avec des signes appropriés, c'est-à-dire qu'il n'est plus utilisé pour indiquer la notation de la danse mais la composition de la danse en sens large.

Les experts des différents systèmes s'appellent des notateurs.trices. Les praticiens.es du système Benesh s'auto-définissent « choréologues ».

[27] Désormais, il existe dans le monde beaucoup de centres de ressources qui répertorient les partitions réalisées, tels le Dance Notation Bureau de New York, le Laban Centre de Londres, Le Centre National de la danse de Pantin, le Centre national d'écriture du mouvement de Crépy en Valois, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, entre autres.

1994, 122). Des élans, des tensions, des conduites, des relâchements sont autant d'éléments qualitatifs qui nuancent ces transitions. Ces différentes propriétés sont le fondement même de l'expression gestuelle. En somme, tout mouvement est rendu visible par ce qu'il appelle des « formes-traces » (Laban 2003, 77) dessinées par les différentes parties du corps qui, selon l'ordre temporel de leur mobilisation, expriment des qualités dynamiques particulières.

Laban propose d'aborder la compréhension de l'art chorégraphique à travers l'observation minutieuse de ces « forme-traces ». La transcription du mouvement consiste alors à décrire, de manière codifiée, la direction des déplacements du corps, que Laban appelle « transferts » ou la direction vers laquelle les segments corporels se déplacent, actions que Laban appelle « gestes ». La transcription consiste, au moyen de signes appropriés, à noter les modifications directionnelles, le moment où ces actions ont lieu, à indiquer leur durée et l'intensité de l'énergie déployée pour leur réalisation. Il s'agit de décrire les modifications de forme et de position du corps dans l'espace, qui sont la conséquence des actions réalisées. Laban parle ainsi de transferts – du corps dans l'espace - ou bien de gestes (en tant qu'action) - de jambes, du haut du corps, des bras etc. J'expliquera de manière détaillée le fonctionnement de ce système dans le chapitre 5.

En tant qu'experte de cette méthode[28], je suis convaincue que, comme pour la musique, son utilisation systématique représente un outil précieux pour la recherche en anthropologie de la danse, à minima pour partager un langage commun qui permettrait de mieux profiter des réflexions des un.e.s et des autres, de communiquer avec plus de facilité et de mettre en évidence avec une meilleure cohérence certains aspects de la danse et du mouvement en général. En ethnomusicologie, d'ailleurs, l'analyse et la transcription de la musique font la plupart du temps partie intégrante du travail du chercheur, alors qu'en ethnologie et en anthropologie de la danse, leur utilisation demeure marginale[29]. La méthode utilisée par les ethnomusicologues peut être la

[28]En 1997, j'ai obtenu le diplôme de perfectionnement en analyse et écriture – système Laban, dispensé par le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. J'enseigne cette discipline dans le département d'anthropologie de l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense depuis 1996 et au département STAPS dans le cursus d'anthropologie de la danse et des pratiques corporelles de l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand depuis 2009. J'utilise également la notation dans la pédagogie de la danse, dans la transcription et dans la reconstruction d'œuvres de répertoire.

[29]Pour un panorama sur les articles d'ethnologie et d'anthropologie de la danse qui utilisent la notation Laban, voir le deuxième chapitre de la thèse d'Erma Jean Johnson Jones (Johnson Jones 2007, 39-79). On trouve également de nombreux articles sur le site « Journal for the Anthropological Study of Human Movement » édité par Drid Williams & Brenda Farnell, https://www.press.uillinois.edu/journals/jashm.html, quelques rédactions dans la revue « Dance Research Journal », https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal#, (J. van Zile 1996; Van Zile 2013; J. van Zile 1985; 1981; Blum 1989; Kaeppler 2000 entre autres) ainsi que dans la collection « Dance Studies » éditée par Roderyk Lange Center for Dance Studies Les Blois, St. Peter, Jersey JE3 7AQ.,C.I. (Lange de 1976 à 1992) et « Studia choreologica » toujours éditée par Roderyk Lange Fundacja Instytut Choreologii w Poznaniu (Lange de 1999 à 2021), « Studia musicologia » éditée par Akadémiai Kiadò (de 1961 à 2015). Il existe des articles autour de la notation dans des publications d'actes de colloques et notamment dans les collections : Yearbook for traditional Music, Internation council of traditional music (Fugedi 1991; Giurchescu et Torp 1991; Grau 2003; J. V. Zile 1988 entre autres) et International Council of Kinétography Laban. Des chercheurs ont utilisé la Cinétographie Laban dans leurs travaux : Pisanu 2013; Nori et divers 2014; Nori et Ravnikar 2012; Torp 1991; 2004; Beaudet 2010; D'Angiolini 2007 entre autres). Un article particulièrement intéressant avec l'utilisation de la LMA - Laban movement

notation musicale occidentale mais beaucoup de chercheurs ont aussi développé d'autres manières de transcrire (Frigyesi 1999; Laban 2003; Razafindrakoto 1999; Viret 1999). La transcription pose parfois des problèmes et pousse de nombreux experts à se questionner quant à la pertinence de son utilisation. Cette tâche s'avère souvent laborieuse et contraignante et représente une vraie épreuve pour l'enquêteur (Tourny 1999). Néanmoins, les ethnomusicologues qui réfléchissent sur ces limites et ces contraintes maîtrisent parfaitement ces outils (Arom et Alvarez-Péreyre 2007; During 1988; Gérard 2015; Lisack 2017; Will 1999). Comme toute modélisation, la notation ne peut pas être exhaustive, car elle ne suffit pas à témoigner de toute la complexité d'un fait musical. Néanmoins, dans la recherche ethnographique, le travail de transcription est davantage envisagé comme une manière de penser la musique en l'observant d'un point de vue spécifique et selon certains paramètres. Nonobstant les controverses, force est de constater que la notation musicale continue à jouer un rôle important pour comprendre certains aspects des musiques d'autres cultures (Arom et Alvarez-Péreyre 2007; Bonini Baraldi 2015; Dos Santos 2017; Le Bomin 2017; Poussin 2017; Rappoport 2015; Ruyter 2016; Spielmann 2020).

En 1960, Prokosch Kurath, dans un article considéré comme un texte de référence faisant l'état des lieux de l'anthropologie de la danse à cette époque, écrivait « Distribution *maps* [italique de l'auteur] of stylistic features of dance rarely contain notation symbols, despite the potentialities of symbols for this purpose. », et aussi : « However, the analysis of dance requires additional, specialized devices. Dance constituents are only partially revealed by general verbal description. For comparative purposes, symbols are required. » (Kurath 1960, 242). Pour Kurath, comme d'ailleurs pour M. Farnell, Van Zile et Youngerman la description formelle de la danse, à travers un système de notation, est toujours souhaitable pour pouvoir apprécier des éléments difficilement exprimables avec des mots et devient indispensable pour réaliser des comparaisons (Van Zile 2005; Farnell 1994; Youngerman 1975). Pour Van Zile, la notation permet même de donner plus d'informations que celles contenues dans le texte (*Ibid.*).

Malheureusement, malgré ces nombreuses recommandations, le recours aux transcriptions reste minoritaire dans les recherches en danse. Force est de constater que l'observation du mouvement humain est complexe et requiert des compétences spécifiques qui vont au-delà des études anthropologiques et très peu de chercheur.se.s ont une formation appropriée. Pour devenir danseur.se, comme musicien.ne, d'ailleurs, il faut en moyenne une dizaine années d'étude. Alors que la plupart des musiciens de formation classique apprennent la musique à travers un système de notation, l'enseignement de la danse passe uniquement par une transmission dite « orale », c'est-à-dire mimétique. Les compétences analytiques que les musiciens.nes assimilent d'emblée par le déchiffrage des partitions, les danseurs.euses doivent

analysis - est celui de Jablonko, A and Kagan, E. (1988). S'il existe de nombreuses recherches et ouvrages sur la pensée, les écrits et l'œuvre au sens large de Rudolf Laban, et quelques thèses et mémoires qui utilisent la notation comme outil d'analyse : De Rosa 2016 https://www.academia.edu/31503271/Prompting_a_Dialogue_between_the_Kinetography_Laban_and_the_Alevi_Semah, Gibert 2004; Fléty 2015; Chesneau 2021 pour en citer quelques-uns).

les acquérir parallèlement à leurs études pratiques. Très peu de formations sont offertes aux intéressés.e.s[30]. Ces enseignements sont souvent de courte durée. Par conséquent, le.la chercheur.e qui envisage d'utiliser la notation dans son travail doit trouver d'autres solutions pour se former correctement. Malheureusement, sans une maîtrise avérée, les apports de la notation sont négligeables car la capacité analytique du système n'est que partiellement exploitée. Ainsi, on ne peut que constater que l'utilisation de la notation parfois est plus illustrative que démonstrative. Elle peut même s'avérer trompeuse ou mystificatrice[31]. En tout état de cause, la maîtrise d'un système d'analyse et de transcription ne peut se passer d'une solide formation technique en danse[32].

Contrairement à ce qu'écrit Van Zile, je ne suis pas convaincue qu'une « analyse sophistiquée n'est pas toujours indispensable » et que l'acquisition de base solides en notation du mouvement

[30] En France, seul le CNSMDP (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) propose une formation diplômante en analyse et notation du mouvement. Quelques conservatoires régionaux prévoient dans leurs formations quelques heures de cours pour leurs étudiant.e.s. Des stages privés sont programmés parfois par les associations de notateurs. Au niveau universitaire, une UV est proposée aux étudiant.e.s du parcours EMAD aux universités de Paris Ouest Nanterre la Défense (L3) et Clermont-Auvergne (M1 et M2). Une UV est également dispensée à l'Université Côte d'Azur pour les étudiants du parcours « Savoir du corps dansnat ».

[31] À titre d'exemple, considérons l'utilisation qu'en fait Kurath, dans l'article de 1960 cité plus haut, pour opposer les *square dances,* qu'elle considère comme réglées, « à la liberté presque chaotique et au manque de structure du *jitterbug* » (Kurath 1960 : 244). Étonnamment, elle illustre ce contraste avec les cinétogrammes (nom de la portée dans la Cinétographie Laban) de deux variantes du *lindy*, sans expliquer quelle est la relation entre les *square dances* et le *lindy* et sans non plus montrer un cinétogramme du *jitterbug* pour que l'on puisse éventuellement comparer les deux. Au-delà du fait que les cinétogrammes ne se réfèrent pas aux danses observées, l'affirmation de Kurath laisse perplexe, car le *jitterbug* est une danse de couple à multiples figures intercalées par des interruptions, des sketchs, des solos. Les enchaînements en duo doivent être autant structurés que ceux du *lindy* pour que deux personnes puissent se coordonner pour danser ensemble, une notation appropriée aurait pu le montrer. De manière tout autant surprenante, Kurath insère des cinétogrammes pour illustrer les danses grecques décrites par Crosfield (Crosfield 1948 : 23). Selon cette dernière : « La principale caractéristique des danses est la variation du rythme dans les pas lents et rapides » (Kurath 1960 : 238). Or, les cinétogrammes insérés dans l'article de Kurath, qui ne proviennent pas d'ailleurs du livre de Crosfield (https://archive.org/details/dancesofgreece00cros), semblent montrer une tout autre complexité qui n'est relevée ni par Crosfield ni par Kurath : la mesure musicale est composée de sept temps alors que le motif chorégraphique est une suite de trois déplacements vers l'avant. Alors que le deuxième et le troisième déplacement durent deux temps chacun, le premier en dure trois. S'agissant du démarrage du déplacement, l'interprète, avant de réaliser un déplacement régulier de deux pas de la même durée, doit retenir son élan lors du premier pas, ce qui induit un ralentissement, une sorte de freinage, de contrôle, au début de chaque motif chorégraphique. Cette combinaison de transferts ne peut pas être définie simplement comme une alternance de pas rapides et de pas lents. Ce ralenti initial, qui peut être remarqué par le.la lecteur.ce, laisse plus d'interrogations qu'il ne nous livre d'informations.

[32] Il faut rappeler que l'ethnomusicologie, et non uniquement en France, s'est développée grâce aux compétences musicales de musiciens qui, dès le XVIII[e] siècle, se sont intéressés aux musiques étrangères à la culture occidentale, tout en les transcrivant en notation occidentale (NATTIEZ s. d.). Il est surprenant de constater qu'en ethnochoréologie et en anthropologie de la danse, l'expertise en chorégraphie et en analyse du mouvement ne semblent pas être essentielles. Citons par exemple la célèbre « Histoire de la danse » de Curt Sachs, dont les limites ne sont plus à démontrer (Youngerman 1974) alors que sa contribution au développement d'ethnomusicologie française est indéniable (Celestini et Bohlman 2014; Davis 1992; Gérard 2015). Aucun.e ethnologue de la danse n'aurait la prétention de faire de même avec la musique, ce qui serait évidemment contraire à la déontologie.

dans la formation d'un.e ethnologue de la danse « ne vise pas nécessairement la capacité à réaliser des partitions de mouvement complètes » (Van Zile 2005, 221). Bien que je partage son avis quand elle affirme qu'il n'est pas toujours indispensable d'écrire des partitions entières des danses observées, il n'en reste pas moins que tout.e chercheur.e doit être capable de le faire, le cas échéant. Pour bien noter le geste d'un danseur traditionnel qui dure quelques secondes et réaliser une partition beaucoup plus longue avec plusieurs danseurs professionnels, il faut avoir exactement les mêmes compétences en termes de capacités analytiques et de précision dans la transcription[33]. Une notation imparfaite, imprécise, lacunaire risque de mettre en doute les analyses menées et les résultats obtenus. Lorsque dans un texte, le contenu du cinétogramme n'est pas pris en compte et que les éléments notés ne servent pas à étayer un argument, leur présence n'est pas rentable. Lorsque les personnes qui savent lire constatent des éléments contradictoires ou qui paraissent importants mais qui n'ont pas été traités, la présence d'un cinétogramme peut même fragiliser le contenu des thèses défendues. Si on choisit de réaliser une analyse formelle, elle ne peut avoir ni un rôle optionnel, ni être réalisée a posteriori. Dans les deux cas son emploi devient inutile. Inversement, l'utilisation de la notation doit être un parti pris, une démarche ethnographique, une méthode de traitement des données. Ce choix commence en amont et détermine l'approche même du terrain, en partant du principe que l'expérience corporelle du.de la chercheur.se est un moyen de connaissance et que les observations relatives à son propre vécu sont également considérées comme des éléments à prendre en considération (Favret-Saada 2009). L'utilisation d'un système de notation doit être effectivement toujours corroboré par une expérience pratique qui doit être réalisée en parallèle avec le travail de transcription. Pour que ce travail soit réellement efficace, l'acquisition d'une connaissance solide en analyse du mouvement et la maîtrise du système de transcription choisi sont donc incontournables.

En revanche, selon ce que l'on veut montrer, écrire systématiquement une danse du début à la fin peut ne pas s'avérer nécessaire. Par exemple, dans l'ethnographie de la danse *pilou* des Wayãpi, Jean-Michel Beaudet utilise efficacement les croquis des parcours pour expliciter les formations et les tracés des déplacements des danseurs.es, ainsi que pour montrer la relation entre musique et danse dans la structure la plus élémentaire de ces déplacements (Beaudet 2010, 80,94); dans la même veine, Sinibaldo De Rosa décrit de manière judicieuse les adaptations scéniques des mouvements de groupe d'un rituel Alavi (De Rosa 2016).

Afin de réaliser cette thèse, j'ai pour ma part pris l'option d'utiliser la notation du mouvement comme méthode d'investigation principale. Par conséquent, dès le départ, j'ai pratiqué le plus possible la danse avec les femmes, tout en filmant pour avoir des traces audiovisuelles de mes

[33]D'après mon expérience, je dirais même qu'il est beaucoup plus difficile de noter l'exécution d'un.e danseur.se de danse traditionnelle. Dans un contexte professionnel, l'interprétation des danseurs.euses est longuement travaillée. Les corrections sont souvent verbalisées ce qui leur permet de prendre conscience de la qualité de leur propre interprétation et de celle souhaitée, et ainsi de l'adapter, de la clarifier, de s'autocorriger et finalement de pouvoir expliquer leur mouvement de manière claire et précise, lors qu'ils.elles sont interrogé.e.s sur ces questions.

expériences. Puis, j'ai commencé par transcrire en Cinétographie les *debaa* que je trouvais les plus intéressants d'un point de vue formel. Ensuite, je me suis laissée guider par mes intuitions et les questionnements qui surgissaient au fur et à mesure que j'avançais dans mes transcriptions. La première chose à laquelle j'ai été confrontée a été la transcription de la posture des femmes que je ressentais déséquilibrée vers l'arrière, avec des tensions et des forces contradictoires. Ensuite, je ne savais pas laquelle des versions écrire, car à chaque répétition la chorégraphie était légèrement différente, en raison de nombreux éléments aléatoires (l'entrée des tambours à des moments différents, la vitesse d'exécution variable, les oublis, les transformations, les ajouts, les erreurs d'exécution). Ce qui était certain, était qu'il valait mieux pour les danseuses rester coordonnées plutôt que d'être précises dans la réalisation de la danse connue et travaillée préalablement. En transcrivant les mouvements de chaque danseuse, avant d'en choisir une comme modèle, je m'apercevais qu'elles ne faisaient pas la même chose, alors que globalement je pouvais constater une forte ressemblance. En pratiquant, je ressentais la force de l'unisson qui pouvait nous emporter dans un enthousiasme collectif extraordinaire, mais dans l'observation attentive je ne constatais que des différences. Je trouvais aussi étonnant qu'à chaque fois que je changeais de groupe, je devais à la fois réaliser les mêmes types de mouvement et m'adapter comme si je recommençais mon apprentissage depuis le début. J'ai passé ainsi beaucoup de temps à jongler entre les transcriptions qui ne me satisfaisaient guère et la pratique corporelle qui ne faisait que multiplier mes doutes. Puis, j'ai décidé de prendre « à bras le corps » mes difficultés. Ainsi, ces épreuves se sont transformées en trois interrogations : comment écrire la posture ? comment trouver l'unisson ? et comment définir les différences de qualité gestuelle entre les chorégraphies des différents groupes ? Ces questionnements sont devenus à leur tour trois thématiques autour desquelles j'ai construit la trame de ce travail. Après avoir transcrit de nombreuses chorégraphies, et après avoir compris ce que je voulais démontrer, j'ai décidé de noter des *debaa* accessibles sur internet afin que le.la lecteur.ce puisse suivre mon raisonnement. Ces partitions sont jointes en annexes.

En partageant l'avis de György Martin et Ernō Pesovár (2005, 167-68) selon lequel, il faut fournir un tableau exhaustif des caractéristiques d'une danse donnée, en effectuant une analyse à la fois fonctionnelle[34], musicale et morphologique, ce travail de thèse propose ces trois types d'observation. Pour ces auteurs, l'étude des composantes motrices et des motifs ne peuvent être menées que par une transcription détaillée de la danse grâce à l'utilisation d'un système de notation. L'analyse morphologique implique différents degrés d'analyse : de l'étude détaillée des éléments qui composent la danse à la compréhension de leur articulation dans leur ensemble. Ces différents niveaux d'observation permettent de montrer séparément les éléments cinétiques qui

[34]Les auteurs considèrent comme fonctionnelle l'analyse du contenu de la danse : « comme son rôle social, ses liens avec les coutumes, sa valeur sémantique et ses composantes émotionnelles, c'est-à-dire toutes les manifestations de l'existence qui se rapportent à la danse » (Martin et Pesovár 1961, dans Grau et Wierre-Gore 2005 : 168). Or, en France, dans le domaine chorégraphique, on entend par analyse fonctionnelle la manière dynamique et qualitative de mettre en jeu le corps dans la danse par le travail musculaire. Dans ce paragraphe j'adopte la définition de Martin et Pesorár.

constituent les motifs, puis de voir comment les motifs se combinent en phrases, comment les phrases composent des séquences, qui à leur tour forment des sections, puis créent les parties qui constituent la danse dans sa totalité. Il s'agit donc de partir de la microanalyse cinétique des différents éléments pour arriver à une macroanalyse de la danse dans son ensemble afin d'en saisir tous les détails et la structure en même temps (Cf. Chapitres 3 et 4). Cette double approche - microanalyse et macroanalyse – m'a permis de mettre en évidence les logiques et les règles qui sous-tendent ce répertoire en général, mais aussi d'extrapoler les qualités stylistiques qui caractérisent les créations des groupes individuellement (Chapitres 6 et 7).

Captation audiovisuelle et enregistrement sonore

Tout au long de l'enquête, j'ai également recouru à l'enregistrement audiovisuel. J'ai utilisé tant mon téléphone portable que des caméras professionnelles. J'ai fait également appel à Laure Chatrefou, réalisatrice, qui m'a accompagnée ponctuellement sur le terrain. Avec elle, j'ai réalisé des interviews, des enregistrements de répétitions, des captations de rencontre entre groupes mais aussi des images du quotidien dans l'intimité du cadre familial. Nous avons souvent laissé tourner la caméra pendant les situations informelles pour que les femmes puissent oublier sa présence. En revanche, quand nous avons gardé la caméra à la main, nous avons fait le choix d'utiliser presque exclusivement l'objectif de 50mm. La focale fixe et le champ de vision limité obligent à se mouvoir constamment pour trouver le cadre de l'image souhaitée. Ce procédé aide à se rapprocher de l'objet filmé pour capturer davantage de détails. La caméra était d'ailleurs tenue sur le sternum pour éviter un point de vue surplombant, d'autant plus que les femmes sont souvent allongées ou assises au sol sur des nattes. Nous avons adopté ces mêmes postures. La caméra était alors posée au sol ou sur nos cuisses. De cette manière nous avions la sensation de participer à la scène plutôt que d'en être des simples observatrices. Nous avons réalisé plus d'un Téraoctets de données audiovisuelles, ce qui correspond environ à mille heures de tournage[35].

[35] En 2016, Laure Chatrefou et moi-même avons réalisé un film documentaire. L'idée était de suivre pas à pas un groupe qui organisait une rencontre entre différentes associations pour pouvoir capturer visuellement toutes les étapes d'une rencontre de *debaa* : de l'invitation des groupes à la réalisation de la performance. Pour ce travail documentaire, nous avons réalisé cent cinquante-six heures de tournage. Rien n'a été imposé comme scénario, nous avons uniquement suivi les femmes tout au long des différentes phases de préparation de la manifestation en essayant d'être les plus discrètes et les plus invisibles possible. Il y avait toujours une personne à côté de nous pour nous expliquer la situation, les sujets des échanges verbaux, afin que nous puissions suivre le déroulement des scènes enregistrées. Les femmes entre elles ne parlent presque jamais en français. Par conséquent, nous avons ensuite sélectionné vingt-sept heures de rushes qui ont nécessité une traduction mot à mot. J'ai passé un an à faire ces traductions. Pour ce travail, j'ai pu, en partie, bénéficier de l'aide de Saandati Omar, journaliste radiophonique et de la télévision à Mayotte La Première. Les traductions restantes ont été effectuées en métropole et à la Réunion avec des femmes qui étaient présentes à l'écran maîtrisant le français, où alors étaient proches des personnes filmées, comme leurs filles, leurs petites-filles, leurs sœurs, leurs cousines. Ce travail a été finalisé en un film documentaire de cinquante-deux

Les nombreuses interviews de type semi-directif avec des questions ouvertes ont été réalisées indifféremment en français, en *shimaore* et en *kibushi*. Dans les situations informelles, les femmes parlent toujours entre elles en *shimaore* ou en *kibushi.* J'ai étudié ces deux langues en suivant des cours auprès de l'association SHIME. Toutefois, je ne les maîtrise pas suffisamment pour mener des enquêtes seule. Ainsi, j'étais toujours accompagnée d'une pratiquante maîtrisant le français et proche des personnes à interviewer pour faire la traduction instantanée. Dans certains cas, une personne traduisait les échanges immédiatement ; dans d'autres, les traductions étaient plus globales et j'ai procédé à une traduction plus précise et au sous-titrage par la suite.

Lorsque les éléments traités font référence à des vidéos que l'on peut visionner sur les différents sites en ligne, YouTube, Facebook, Viméo, INA, les liens correspondants sont toujours indiqués.

V. Les associations de *debaa*

Afin d'aborder la pratique du *debaa* de multiples points de vue dans des conditions diverses, j'ai choisi de travailler avec plusieurs groupes de *debaa* plutôt qu'avec un seul. Il n'y a pas de chiffres officiels sur le nombre des groupes pratiquant le *debaa*, mais dans chaque village de Mayotte coexistent la plupart du temps plusieurs associations (Ben Saïd 2014). En 2015, j'en ai répertorié moi-même soixante-dix à partir de mes contacts personnels et des listes des associations que j'ai pu me procurer auprès des services culturels des mairies, des MJC et dans les bibliothèques (Cf. Annexe). Elles sont probablement plus nombreuses car beaucoup de groupes ne font pas la démarche de signaler leur existence auprès des services de l'action culturelle locale. Ce qui veut dire qu'il n'y aurait probablement pas loin d'une centaine de groupes de *debaa* à Mayotte. À ce nombre, il faut ajouter les associations de métropole et de la Réunion. Dans plusieurs villes de l'hexagone, en effet, existent des groupes de femmes mahoraises qui poursuivent cette activité. Des rencontres entre différentes associations sont d'ailleurs régulièrement organisées. Ces groupements réunissent en moyenne entre cinquante et cent pratiquantes. Dans les groupes plus grands, une quarantaine de femmes sont toujours présentes aux répétitions et aux représentations alors qu'uniquement une dizaine d'entre elles suivent toutes les activités d'organisation et de préparation des manifestations.

minutes diffusées par Mayotte La Première dont le titre est « Au cœur du debaa » et un film plus long de quatre-vingts minutes, dont le titre est « Un debaa pour le 14 juillet », destiné à être diffusé dans les salles cinématographiques et dans les festivals. Ces images m'ont accompagnée tout au long de mon travail d'écriture en nourrissant ma réflexion. Beaucoup d'entre elles ont été d'ailleurs insérées dans le texte.

En *shimaore*, ces groupes s'appellent *shama* (*zama* au pluriel), qui veut dire « association », « groupement ». Cependant, depuis la médiatisation de la pratique de *debaa* les *zama* ont adopté l'appellation de Madrassati ou Madarassati qui souligne le lien avec la Madras, l'école coranique. Le mot arabe *madrasat* مدرسة veut dire « école », mais pour les Mahorais.es, le terme *Madrasa* indique toujours l'école coranique[36]. L'appellation Madrassati est toujours suivie d'un nom de femme comme Salamia, Hairia, Nourania et d'une qualité comme Toiyaria qui veut dire « être prêtes ».

Les nouvelles formations naissent pour différentes raisons : par scission des associations existantes suite à des conflits internes ou à des problèmes d'organisation ou de gestion dus au surnombre des participantes ; par résurgence de groupes inactifs; ou encore, par l'initiative de quelques personnes entreprenantes : une *imame* particulièrement inspirée en création chorégraphique, une pratiquante qui veut assumer le rôle de *fundi,* une petite équipe qui veut développer une démarche personnelle originale. Soyhati Hamadi, responsable de la Madrassati Lihairia de Mzouazia, m'explique par exemple que leur groupe s'est constitué en 1998 mais qu'il existait depuis les années 1970. À l'origine, il y avait une seule association dans le village puis, avec l'agrandissement de ce dernier, elle s'est scindée en deux. Cette scission s'est faite sur la base de la territorialité et de la domiciliation des adhérentes. Saloua Abene, responsable du groupe Madania de Bouéni, m'a dit la même chose à propos de leur association. Aujourd'hui, dans ce grand village du sud de l'île, il y a trois groupes de *debaa*, mais à l'origine il y en avait un seul. Pour Saloua, cette séparation est d'ordre géographique, mais elle correspond aussi à des grands groupes familiaux. Ces scissions sauvegardent donc toujours les relations de parenté qui relient les femmes d'une même association.

Dans les Madrassati, toutes les générations des femmes d'un groupe de parenté y sont représentées. Elles suggèrent de manière archétypale la structure de la famille traditionnelle et l'ancrage de cet art au niveau familial. Malgré des similitudes, chaque association possède de caractéristiques bien spécifiques qui la distinguent des autres et qui dépendent de son histoire, de sa situation géographique, de sa taille et des particularités des femmes qui la composent. Bien qu'aujourd'hui de plus en plus de femmes travaillent et que certaines d'entre elles aient tendance à vivre en proximité de leur lieu de travail, elles restent particulièrement attachées à leur village natal et y retournent volontiers pour pratiquer le *debaa* avec leur groupe d'origine.

La constitution sous forme associative est récente. Avant l'année 2000, la plupart des groupes n'avait pas de statut officiel. L'inscription préfectorale la plus ancienne, qui est celle de la Madrassati Madania de Bouéni, date de 1988. Depuis le processus de départementalisation et ses nouveaux enjeux – la possibilité d'être subventionnés pour mener des projets, partir en tournée à l'étranger ou en France métropolitaine, participer à des manifestations publiques ou privées (comme les Journées du patrimoine, la Nuit des musées, l'accueil de personnalités politiques, les journées de sensibilisation pour le Sida etc.) –, les groupes tendent à se formaliser et se déclarer

[36] Madrassati ou Madarassati est en effet la prononciation en mahorais du mot arabe *madrasa* auquel on ajoute un « ti », déformation courante des mots arabes en *shimaore.*

en préfecture sous forme associative selon la loi de 1901. Par ailleurs, il n'est pas rare que les femmes demandent à des hommes politiques de faire partie du bureau administratif de leur association. De la sorte, elles se garantissent des relations influentes afin de bénéficier d'aides financières publiques, d'être informées des manifestations à venir et de participer aux évènements officiels les plus importants.



Figure (Introduction) 2 : Carte de Mayotte avec la localisation des groupes de *debaa* mentionnés dans ce travail de thèse et des lieux principaux de l'enquête.

En 2008, le Conseil Général de Mayotte a organisé un concours pour déterminer les meilleurs groupes de l'île. Cinq associations parmi les six finalistes ont été sélectionnées : Madrassati Madania de Bouéni, Madrassati Salamia de Bambo Ouest, Madrassati Nourania de Tsimkoura, Madrassati Nidhoimya de Hamjago, Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Depuis, ces groupes se sont produits dans le monde entier grâce à l'organisation de tournées orchestrées par Zaman Production, une société de production de spectacles de musique du monde, dont le siège social est à Nantes. C'est aussi suite à ce concours que beaucoup d'autres associations ont vu le jour, ou se sont réactivées, stimulées par la reconnaissance internationale et l'attribution de prix. Encore aujourd'hui, ces cinq groupes continuent à être considérés comme les meilleurs. Ils sont sollicités à se produire à l'étranger et participent aux plus importantes manifestations officielle locales. La mise en place de politiques culturelles visant à patrimonialiser de cet art entraîne une augmentation constante de la renommée de cette pratique, offrant aux femmes la possibilité de voyager à l'étranger pour donner des concerts et participer à des festivals.

Au cours des vingt-quatre mois passés à Mayotte dans le cadre de cette recherche[37], j'ai discuté de manière plus approfondie avec les femmes d'une trentaine d'associations. Toutefois, ce sont les cinq groupes consacrés comme les meilleurs de l'île que j'ai le plus suivis lors de mon enquête. La plupart du temps j'étais accueillie chez les femmes de ces associations et avec elles j'ai partagé leur quotidien. Les pages suivantes livrent un aperçu de ces groupes, en soulignant quelques traits caractéristiques, les villages où ils sont situés et quelques informations des membres qui sont devenues pour moi des interlocutrices privilégiées.

[37] Ces vingt-quatre mois se sont divisés en quatre périodes principales dont la plus longue a été de huit mois et la plus courte de deux. J'ai également effectué cinq autres voyages plus courts ainsi que six séjours à la Réunion.

La Madrassati Madania de Bouéni[38]



Figure (Introduction) 3 : Masque de beauté au *msindzano* ©

Présidé par Saloua Abene[39], ce groupe est à bien des égards le plus professionnel. Il est constamment sollicité pour participer aux représentations officielles : l'inauguration d'un musée, l'accueil du Président de la République et du Premier Ministre, l'investiture du Président du Conseil départemental, le Festival du développement durable, entre autres. Il constitue l'une des trois associations de *debaa* de Bouéni, village du sud situé en bord de mer, rempli de belles demeures, prisé par les touristes et les Métropolitains qui travaillent dans le sud de l'île. Beaucoup de femmes qui le composent ont des emplois importants dans l'administration (une cheffe de projet, une assistante de direction, des fonctionnaires du Conseil départemental, des professeurs d'école du cycle primaire et secondaire, entre autres). Saloua, presque la soixantaine, est chanteuse soliste, principalement de *shadi*[40]. Sa voix cristalline est très appréciée. Cadre supérieure dans l'administration, elle est une pratiquante autant sérieuse qu'innovatrice. Pour elle le *debaa* est un moyen pour faire évoluer la société mahoraise. Dans ce dessein, elle détourne parfois les règles avec pragmatisme et détermination. Elle souhaiterait organiser elle-même des tournées internationales sans devoir dépendre des producteurs de la Métropole. Simultanément, elle voudrait proposer des *debaa* inédits. Elle aimerait, par exemple, composer des textes poétiques en *shimaore.* Taambati Moussa fait également partie de ce groupe. Très engagée dans la vie associative, elle estime être à l'origine de la renaissance du *debaa* à Mayotte autour des années 1990, grâce à l'intérêt qu'elle a su susciter chez les Métropolitain.e.s vivant et travaillant sur l'île (Cf. Chapitre 2). De quelques années plus jeune de Saloua, elle a ouvert une petite boutique et un gîte, pour faire découvrir les produits de beauté locaux et les plats traditionnels aux ressortissant.e.s de l'Hexagone, mais aussi aux autochtones, curieux de renouer autrement avec cet héritage.

[38] Les textes de présentation des groupes sont extraits du dossier du film AU CŒUR DU DEBAA réalisé par Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou

[39] Je n'indique les noms de famille des femmes qui m'ont accompagnée durant cette enquête que dans cette introduction. Par la suite, j'ai choisi d'utiliser uniquement leurs prénoms.

[40] Chant solo *a cappella* composé avec une recherche personnelle. Le texte correspond à un long extrait d'un poème contenu dans l'une des anthologies de *Mawlid* en circulation à Mayotte (Cf. Chapitre 1).

La Madrassati Salamia de Bambo Ouest



Figure (Introduction) 4 : Répétition de debaa le 20 juin 2016 ©

Bambo Ouest est une bourgade de pêcheurs appartenant à la Commune de Bouéni. Le village est bordé d'une jolie plage, calme et silencieuse tout au long de la journée. En y arrivant, on a l'impression de s'égarer hors du temps. Les ruelles sont étroites et en terre battue. Seul l'axe principal qui conduit au centre du village est goudronné. La plupart des maisons sont encore de type traditionnel, de plein pied, composée de deux chambres, dont une ouverte sur la véranda extérieure, l'autre vers l'intérieur. Traditionnellement, celle donnant vers l'extérieur est la chambre du mari, alors que celle de la femme donne vers la cour interne[41]. Le groupe de *debaa* est formé davantage de jeunes filles, mais il y a aussi beaucoup de femmes qui travaillent à la campagne ou qui sont au chômage. Leur association anime régulièrement les manifestations du village, mais elle organise aussi des sorties, des jeux de plage pour agrémenter les après-midis de fête : « Il n'y a rien ici, pas d'activité récréative, pas de cinéma, rien ! C'est pour ça qu'on fait du *debaa*, pour s'amuser et se distraire un peu », explique Zalia Saindou responsable du groupe et institutrice dans l'école maternelle du village voisin. Elle se rappelle qu'encore dans les années 1990, leur association faisait du *debaa* les soirs de pleine lune. Les villageois.es arrivaient alors de toutes parts pour y assister et profiter de la clarté de la nuit. Zalia assume également le rôle de chanteuse et de tambourinaire soliste. Elle est toujours pleine d'humour et d'énergie. À 45 ans, elle se bat au quotidien pour que les femmes aient plus de liberté et de pouvoir. Les répétitions et toutes les activités liées à l'association ont lieu sur sa terrasse ou sur la route en face de chez elle. Ces moments de convivialité entre femmes donnent l'occasion de discuter des problèmes de chacune et de défendre des idées d'émancipation féminine. Zalia n'hésite pas à dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas. Ce groupe a d'ailleurs composé des chants sur le style des *debaa* sur des thématiques d'actualité, comme la violence faite aux femmes, les mariages forcés, les problèmes de santé publique liés à la mauvaise alimentation pour la prévention du diabète. L'association est aussi engagée dans la sauvegarde de la mangrove et dans l'entretien de la plage. Pour elle, les rencontres de *debaa* sont un moyen de donner de la force et de la confiance aux femmes de son village en les poussant à se dépasser. Les filles de Zalia, Amina - éducatrice -, Oumi – professeure d'anglais - et Moussi – étudiante en histoire -, font également partie de mes informatrices. Cette dernière est en réalité fille du frère Zalia qui réside à la Réunion. Moussi vit chez Zalia depuis son plus jeune âge et la considère comme sa propre mère.

[41] Jon Breslar a fait un remarquable enquête sur l'habitat mahorais dans les année 1970 (Breslar 1979).

La Madrassati Nourania de Tsimkoura



Figure (Introduction) 5 : Rencontre de debaa à Mtsangadoua le 14 juillet 2016 ©

C'est l'un des plus anciens groupes de *debaa* de l'île, mais aujourd'hui cette association a du mal à fonctionner. Beaucoup de femmes travaillent en tant que secrétaires, baby-sitters, employées de maison et n'ont plus beaucoup de temps pour s'investir dans ces activités, s'occuper de la gestion de l'association, organiser des manifestations. Pourtant l'envie est toujours là. Ainsi, j'ai souvent retrouvé les plus engagées, le soir, dans une cour commune près de leurs maisons en train de bavarder, de se tresser les cheveux et de rêver de participer à des évènements. Malgré leurs envies, elles ont du mal à motiver les plus jeunes à participer activement aux répétitions. Ainsi, elles ne sont souvent pas prêtes à assurer les invitations des autres groupes, ce qui les oblige parfois à les décliner. Tsimkoura est un village de la commune de Chirongui, dans le sud de l'île. Traversé par la route nationale qui parcourt l'île du nord au sud, il est à première vue dénué de charme. Mais si l'on prend le temps de s'infiltrer dans les ruelles qui débouchent sur l'artère principale, on y découvre des agréables quartiers avec des jolies maisons bordées de fleurs de jasmin. Parmi les jeunes femmes qui m'ont souvent accompagnée sur le terrain, Rabiati est une jeune comorienne d'une vingtaine d'année qui vit le *debaa* comme une manière d'exister. J'ai fait sa connaissance le jour même de mon arrivée. À l'époque, elle était sans papiers. Elle ne pouvait pas continuer ses études, ni chercher un travail ou envisager de se marier. Son quotidien tournait au ralenti. Alors, à 18h, quand arrivait l'heure des répétitions, elle devenait rayonnante. Sa grâce, sa capacité d'abandon totale et sa grande rigueur faisaient d'elle une danseuse sensible et émouvante. Pour elle, toutes les activités liées au *debaa* étaient des occasions précieuses pour se consacrer totalement à sa passion et d'oublier ses soucis. Depuis, sa situation a évolué. Fatima Hamada, la femme qui l'a accueillie et qui considère Rabiati comme sa fille, est une chanteuse très réputée avec un timbre de voix clair et puissant. Elle a également été une informatrice précieuse ainsi que Touanti Abdou, l'une des tambourinaires du groupe. Pour Touanti, pratiquer le *debaa* est un moyen pour faire connaître la culture mahoraise. Femme de ménage et nourrice chez des instituteurs qui habitent dans un lotissement où il n'y a que des enseignants d'origine métropolitaine, elle a appris le français dans le cadre de son travail. Ayant l'habitude de parler avec les enfants, elle a toujours répondu à mes questions de manière très pédagogique. Elle m'a constamment accordé beaucoup d'attention afin de me faire participer, s'appliquant à traduire les conversations de ses camarades dès qu'elle estimait que leurs échanges ou leurs interactions pouvaient m'intéresser.

La Madrassati Nidhoimya de Hamjago



Figure (Introduction) 6 : Apprentissage du chant de debaa avec la maîtresse coranique ©

Hamjago est un village de pêcheurs sur la côte nord, construit à flanc de montagne. Les maisons sont imbriquées les unes sur les autres des deux côtés de ruelles escarpées, sinueuses et étroites. Les femmes de cette association ont représenté l'ensemble des groupes de *debaa* lors de la cérémonie pour la remise du prix France-Musique « Musiques du monde » au Festival les Orientales en France métropolitaine en 2009. Pour rester les meilleures, elles se confrontent aux groupes de leur niveau ou susceptibles de les dépasser. Le défi les exalte. Ici, ce sont les femmes âgées qui sont la colonne vertébrale de l'association, à la différence par exemple du groupe de Bouéni, porté par des femmes plus jeunes qui occupent des places importantes dans la société civile. La Madrassati est structurée autour de Missiki Madi, qui en a été, avec sa cousine, la fondatrice. Petite, menue, avec des yeux pétillants, elle est la doyenne du groupe. Elle ne connaît pas son âge, mais elle pourrait avoir plus ou moins soixante-dix ans. Maîtresse coranique charismatique, elle ne manque à aucun des rendez-vous. Dans les tournées, elle est toujours du voyage. Sa présence est également indispensable aux femmes pour donner le meilleur d'elles-mêmes. Profondément croyante et pratiquante, elle dit être convaincue que Dieu la regarde quand elle compose un chant de *debaa*. Ses *debaa* sont d'ailleurs parmi les plus appréciés de l'île. Missiki comprend, lit et écrit l'arabe contrairement à beaucoup de doyennes d'autres groupes, qui ne savent que le lire en phonétique sans le comprendre. Elle l'a appris grâce à son père. Elle est d'ailleurs très émue quand elle l'évoque. Pour lui, l'éducation et l'instruction étaient importantes, même pour les filles. À la différence de beaucoup de ses camarades, Missiki a été à l'école comme ses frères, et elle en est très fière. Elle me raconte qu'à son époque, très peu de filles allaient à l'école. Quand elle n'est pas en train d'écrire un *debaa*, elle tresse de jolies nattes en phœnix[42], assise au bord de la route, toujours en chantonnant du *debaa*. Je suis restée souvent à la regarder travailler. Son mari, disparu l'année dernière, aimait aussi l'assister, sans rien faire. Il restait assis à côté d'elle, pendant des heures. Missiki m'a dit un jour qu'elle avait de la chance d'avoir pu garder son mari jusqu'à son âge. Le couple avait pu développer une relation de complicité qui est inhabituelle. Rares sont les femmes qui passent toute leur vie avec un seul mari. Les mariages sont courts, les divorces très fréquents. Dans ce groupe, j'ai également beaucoup discuté avec Zamzam Abdallah, actuelle *fundi* de l'école coranique familiale, Makaraf Colo, nièce et fille de Missiki et Nemati M'tsounga chanteuse soliste hors pair, petite fille de Missiki. Je me suis également entretenue avec Rahimina Dahoud, une des *imame* du groupe, fille de Zamzam. Rahimina est éminemment douée pour la création chorégraphique. Son souhait est de devenir professionnelle, c'est-à-dire qu'elle espère pouvoir un jour gagner sa vie avec le *debaa* à travers l'enseignement, les concerts, les tournées. Elle rêve de fonder une troupe professionnelle. Secrétaire de direction dans une société à Mamoudzou, elle consacre tout le reste de son temps au *debaa*. À 30 ans, elle vient juste de se marier, fait plutôt insolite à Mayotte. Les femmes se marient très jeunes, car quand elles sont célibataires, elles n'ont pas beaucoup d'autonomie. Elles ne peuvent pas vivre toute seule, par exemple, même si elles possèdent une maison.

[42]Fibre végétale souple et résistante de la famille des palmiers, très diffusée à Mayotte.

La Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua



Figure (Introduction) 7 : Discussion avant la répétition de debaa le 7 juillet 2016 ©

Cette association est organisée autour de la famille de Nourou Mognehazi. Contrairement au groupe de Hamjago qui n'a jamais cessé de fonctionner, il s'agit d'une formation ancienne qui s'est reconstituée en faisant appel aux jeunes gens du réseau familial, pour compléter ses troupes. Ainsi, il est davantage constitué par les cousines et camarades des filles de Nourou. C'est donc un groupe jeune, turbulent, difficile à gérer, surtout en ce qui concerne l'engagement dans la continuité, l'assiduité et la persévérance. D'un autre côté, il a l'atout de l'originalité et la hardiesse de la jeunesse. Ce sont les petites filles de la *fundi* du groupe, Mamanourou[43], qui l'animent et qui invitent toutes leurs amies à participer. Ainsi, Mamanourou, ses filles Nourou, Faidati, Fatima Mognehazi et ses petites-filles Oumi, Rosine Ousseni et Diana Chaka font perdurer le *debaa* en tant qu'art familial par excellence. L'association siège à Mtsangadoua, village situé tout près de Hamjago. Également bourgade de pêcheurs de la côte nord, il est la pointe de l'île la plus proche d'Anjouan, autre île de l'archipel des Comores. Ce village est d'ailleurs le triste témoin de la plus importante problématique de Mayotte depuis sa départementalisation : l'arrivée en masse de manière clandestine de Comorien.e.s, désormais considéré.e.s comme des étrangers, en recherche d'une meilleure vie[44]. Mamanourou, comme Missiki et Zalia est *fundi* du groupe. Ce groupe est la parfaite illustration que le *debaa* est avant tout une histoire de famille. Selon l'âge, les femmes du noyau jouent des rôles différents : Mamanourou est tambourinaire, Nourou et Faidati sont chanteuses solistes et musiciennes, Fatima, Oumi, et Rosine sont des danseuses, mais elles n'hésitent pas à prendre de plus en plus la place de Nourou et Faidati. Oumi m'a confié d'ailleurs être fière de pouvoir perpétuer l'art de sa mère et de sa grand-mère. Elle suit des études dans la région parisienne et il lui est indispensable de venir se ressourcer ici, dans sa famille, pendant les vacances scolaires. Les souvenirs liés aux *debaa* lui tiennent compagnie pendant toute l'année lorsqu'elle est en Métropole. Nourou est aussi la nièce de Missiki dont le mari était aussi le père de Fatuma, cousine de Nourou et également très active dans le groupe Toiyaria. Un des fils de Mamanourou s'est marié avec la sœur de Houria, autre *imame* charismatique de l'association de Hamjago. Nonobstant les multiples relations de parenté qui lient les deux groupes, ces deux associations sont rivales et essayent d'éviter de participer aux mêmes manifestations. Cette émulation laisse entendre que les relations de solidarité entre femmes concernent principalement la lignée maternelle et que les relations entre familles d'affins.es sont toujours plus compliquées.

[43]Le nom de mon informatrice est en réalité Rahimina Ibrahim et son surnom est Manourou. À Mayotte, les femmes mariées et mères sont appelées « Maman de... », suivi du nom de leur premier enfant. Cette appellation est préférée à l'utilisation de leur propre prénom. Cette dénomination est une forme de respect, car avoir des enfants donne du prestige à la femme, qui acquiert ainsi un statut plus reconnu socialement. Appeler une grand-mère par son prénom est même considéré comme irrespectueux (Damir 2020 : 58). Puisque le terme « maman » est contracté avec le teknonyme « Ma », elle devrait être appelée Manourou. Les femmes qui m'ont expliqué cette coutume, pour mieux me la faire comprendre, ont souligné le fait que « Ma-Nourou veut dire Ma-ma- (de)Nou-rou ». Depuis ce temps, en ma présence, Manourou a été appelée par tout le monde « Mamanourou », appellation à la fois bienveillante et amusée et, moi, j'ai continué à l'appeler ainsi.

[44] Sur ces problématiques voir, entre autres, « Mayotte à la dérive » dans « Plein droit 2019/1» Ed. Giusti https://www-cairn-info.faraway.parisnanterre.fr/revue-plein-droit-2019-1.htm

VI. Plan de la thèse

La thèse s'articule en neuf chapitres. Chacun développe une thématique spécifique abondamment illustrée par des photographies tirées de mes archives. Les deux premiers chapitres retracent l'histoire de la pratique du *debaa* selon le récit des pratiquantes elles-mêmes. Dans le chapitre 1, je montre qu'il s'agit d'un nouveau genre qui prend forme à partir des années 1970 en étroite relation avec l'histoire de ce territoire et qui tire son inspiration d'autres rituels soufis mahorais, tout particulièrement du *mawlida shenge* – rituel mixe - et du *mulidi* - rituel masculin. Quatre périodes distinguent les étapes les plus importantes de son évolution. Selon l'époque, l'utilisation de ces modèles inspirants est différente. Les modifications morphologiques qui caractérisent chacune des différentes manières de s'inspirer permettent au *debaa* de s'adapter aux nouvelles dynamiques de spectacularisation et de patrimonialisation impulsées par des occasions de diffusion et de médiatisation inédites. Parallèlement, la nécessité de créer de nouveaux symboles identitaires, conséquence du choix de rester sous l'égide de l'État français plutôt que de s'associer aux souhaits d'indépendance des Comores, permet aux femmes de façonner progressivement le chant et la danse tels que nous les observons aujourd'hui. Dans le chapitre 2, en changeant de perspective, j'entre dans la dimension plus intime des écoles coraniques pour retracer l'évolution de la pratique à partir de son cadre de production. Ce changement de point de vue me permet de montrer qu'il s'agit d'un genre qui exprime une créativité féminine religieuse et familiale. En s'introduisant dans la sphère domestique, on apprend que certaines épouses de maîtres coraniques sont devenues à leur tour des maîtresses religieuses, puis à un moment donné, elles ont dissocié la pratique des chants des enseignements coraniques. Cette séparation a permis au *debaa* de s'enrichir d'aspects ludiques et créatifs. La transmission des chants a alors laissé la place à de nouvelles modalités de composition qui ont stimulé une plus grande participation et collaboration entre les pratiquantes. C'est principalement la matrilocalité, grâce à la proximité résidentielle et aux liens affectifs entre les femmes, qui a favorisé ce type d'évolution. Deux éléments apparaissent comme particulièrement importants : d'une part la nécessité des femmes d'affirmer une subjectivité religieuse féminine nouvelle en étroite relation avec le rôle important qu'elles ont joué dans les luttes pour la départementalisation ; d'autre part, le besoin de conserver une emprise sur la moralité des filles dans un monde qui change et qui s'occidentalise.

Le troisième chapitre est consacré à l'observation de la pratique au quotidien. L'organisation des groupes, la répartition des rôles de danseuse, chanteuse, musicienne et d'*imame* sont autant de sujets abordés. L'art de la composition des chorégraphies est un autre argument traité, mais aussi qui s'en occupent, par qui et comment les chants sont choisis. En examinant deux exemples de *debaa* en particulier, l'analyse de la structure permettra de mettre en exergue le modèle qui sert aux femmes pour composer de nouveaux chants et de nouvelles chorégraphies. Cependant, nous verrons que ce modèle est en vérité plus complexe. Certains éléments performatifs s'avèrent

indissociables des aspects formels. Ainsi, le quatrième chapitre fera émerger un modèle de structure plus articulé avec des composantes performatives qui lui sont indissociables. Ce modèle plus composite est celui qui permet de concevoir des *debaa* pouvant potentiellement satisfaire des exigences multiples, tant spectaculaires que dévotionnelles et de sociabilité. Cette structure se fonde sur une relation complexe entre le chant et la danse. Leur articulation particulière conjugue de manière optimale un modèle normatif et un élan collectif indispensable pour réaliser un *debaa* réussi. Cette synergie détermine donc toute performance de *debaa* de manière plus ou moins parfaite. Ainsi, après avoir listé les différents types de *debaa* selon les caractéristiques que l'on peut observer encore aujourd'hui, j'en analyse trois de façon très détaillée pour démontrer mon postulat.

Les trois chapitres qui suivent s'attachent à décrire de manière encore plus approfondie la dimension performative du *debaa,* en focalisant l'attention sur les trois éléments fondamentaux qui ont émergé de l'analyse structurale réalisée dans les deux chapitres précédents, à savoir : le dépassement de soi pour générer une expérience d'élévation émotionnelle, une uniformité chorale et chorégraphique pour reproduire ce processus au niveau collectif et une originalité constamment recherchée par les femmes afin de distinguer leur groupe des autres. Pour examiner dans le détail ces aspects performatifs, l'utilisation de la Cinétographie Laban, à travers la transcription des chorégraphies et ensuite l'analyse et la comparaison des partitions réalisées, deviendra alors systématique.

Ainsi, dans le chapitre 5, je décrirai finement la position assumée par les femmes au début de chaque performance, en tant que façon de se tenir et de se disposer les unes par rapport aux autres. Nous verrons que cette posture se caractérise par des tensions corporelles intensifiées qui aident à centrer la perception de l'interprète sur son propre ressenti. Ces contraintes produisent un mode de participation particulièrement intense fondé sur une plus grande implication corporelle. Ce maintien postural est d'ailleurs garanti par la disposition en ligne des danseuses. L'effort produit permet aux pratiquantes de vivre une expérience qu'elles définissent comme extraordinaire impliquant une présence à soi exceptionnelle. Cet état particulier peut être considéré comme un « mode majeur d'agir », paraphrasant le concept élaboré par Albert Piette de « mode mineur d'agir », dont le principe consiste à penser que l'attention des sujets, quelle que soit l'action en cours, est toujours fluctuante (Piette 2009b). Dans la posture du départ du *debaa*, au contraire, les contraintes posturales aident les femmes à éviter cet état de modification continuelle de la présence à soi au moyen d'épreuves physiques. Ces contraintes deviennent ainsi une source d'énergie qui permet aux pratiquantes de dépasser leurs limites en amplifiant la perception de soi. Si ce surplus de tensions et d'attentions est probablement l'une des caractéristiques de toute action de danser en général, nous verrons que le *debaa* n'est pas uniquement une performance musico-chorégraphique. La danse et le chant du *debaa* s'adressent en effet à une multiplicité d'entités simultanément et de manière contradictoire, ce qui leur confère en parallèle des aspects rituels indéniables.

En outre, les femmes doivent constamment rester coordonnées entre elles. Par conséquent, la notion d'unisson, comme priorité performative pour réaliser une prestation réussie est la thématique explorée dans le chapitre 6. L'harmonie, la coordination vocale et gestuelle sont en effet recherchées à tout moment. Ces caractéristiques sont pourtant énigmatiques, car si on regarde de près la performance de chacune, les pratiquantes ne dansent pas exactement de la même manière, bien qu'il y ait une réelle perception d'uniformité et de choralité. Ainsi, en observant une séance de répétition pour préparer un *debaa* pour une rencontre particulièrement importante à laquelle les meilleurs groupes de Mayotte étaient conviés, j'analyse comment l'unisson se construit. Cette investigation est menée à différentes échelles : à la fois à un niveau détaillé, en notant toutes les dissemblances entre les différentes interprètes, puis à un niveau plus global, en observant la performance dans son ensemble. L'analyse détaillée fait ressortir le modèle de la posture de base de ce *debaa* en particulier. Comme pour le prototype de la posture illustré dans le chapitre 5, ce modèle contient à la fois des éléments morphologiques et certains éléments performatifs qui ne peuvent pas être dissociés. Après avoir mené cette analyse détaillée, une observation plus éloignée et générale permettra d'observer quelles sont les conditions performatives idéales pour qu'une uniformité puisse plus facilement se dégager. Cette double approche, microanalyse des détails et macroanalyse au niveau du groupe, montrera qu'il s'agit d'une recherche d'uniformité plus intentionnelle que formelle. De plus, en observant les interactions des interprètes, un autre type de conformité que j'appelle « à la mahoraise » fera son apparition. Elle consiste à rechercher une uniformité fondée sur une manière de collaborer et de valoriser le collectif sans pour autant annuler les singularités qui le composent.

Tandis que la coordination met en scène l'unité de chaque association, la créativité, quant à elle, vise à valoriser la particularité de chacune dans le but de se démarquer des autres. Les différents groupes se considèrent en effet en compétition entre eux et les pratiquantes des groupes respectifs ambitionnent d'être reconnues comme les meilleures interprètes de ce répertoire. Pour ce faire, chaque groupe essaie de se distinguer en innovation et en expertise. Ces aspects concurrentiels stimulent l'inventivité et la participation des pratiquantes. Ainsi, l'objectif du chapitre 7 sera d'analyser quatre *debaa* de quatre groupes différents. La mise en évidence des éléments communs permettra de définir le *debaa* en tant que genre, alors que l'observation des différences permettra de faire émerger ce qui les distingue. L'analyse détaillée de la danse à travers la transcription des chorégraphies en Cinétographie Laban fera apparaître qu'en définitive, le vocabulaire gestuel n'est que la déclinaison, avec de nombreuses nuances qualitatives, des gestes des autres rituels soufis, dont le *debaa* s'inspire – le *mawlida shenge* et le *mulidi*. Enfin, l'analyse montrera que les variables déterminantes dépendent davantage de la qualité d'engagement, de dévouement, de synergie et de collaboration entre les femmes que des aspects purement formels.

En conjuguant toutes les observations menées jusqu'ici, ainsi que la description des modes d'action des femmes lors de la préparation et de la réalisation d'une rencontre de *debaa*, les deux derniers chapitres s'attachent à observer la performativité des femmes mahoraises dans l'action

collective. Nous verrons que leur manière d'occuper l'espace et de se mettre ostensiblement en scène dépasse largement le temps dédié à la représentation d'un *debaa* et que ces modalités expriment d'une part un esprit collectif et collaboratif fortement valorisé, et d'autre part un attachement particulier au territoire en tant que manière de rendre manifeste les règles matrilocales de résidence. En particulier, dans le huitième chapitre, en suivant une association pendant les différentes phases de préparation d'une rencontre entre différents groupes, il s'agira d'observer la manière qu'ont les femmes d'investir et de se déplacer dans les lieux publics. Cette analyse détaillée permettra de mettre en exergue la corrélation entre la qualité gestuelle des activités quotidiennes, la manière d'occuper l'espace, le maniement et la circulation d'ustensiles et de victuailles, les interactions corporelles et les échanges verbaux. Toutes ces conduites empreintes de sensualité, d'affectivité, de complicité pourront être reliées aux qualités performatives développées dans la danse. Nous verrons que les allées et retours d'une maison à l'autre, à partir du lieu où se trouve la *fundi*, tissent un maillage imaginaire qui matérialise, en quelque sorte, les liens qui résultent de la matrilocalité. En mettant en perspective cette multitude d'éléments, il sera possible de cerner les contours de l'ethos féminin mahorais. Et enfin, le neuvième et dernier chapitre sera consacré à l'analyse de la performance en qualité d'évènement spectaculaire culminant qui met en scène les femmes en tant que collectif doté d'une capacité d'agir fondée sur la coopération et l'engagement. Pour ce faire, les aspects que les femmes considèrent comme essentiels seront interrogés : d'une part la présence du public, d'autre part la compétitivité. On observera que les dynamiques concurrentielles sont présentes aussi bien au sein des groupes, à travers la distribution de rôles et l'existence de places plus prisées que d'autres, ainsi qu'entre les groupes eux-mêmes, grâce à la possibilité d'obtenir des invitations, de participer à des tournées et aux événements publics les plus prestigieux de l'île. Cependant, force sera de constater qu'il n'y a jamais beaucoup de spectateurs.trices lors de ces manifestations, et que le dispositif lui-même ne permet pas à un éventuel public d'assister confortablement à la représentation. La performance semble en effet s'adresser davantage aux femmes elles-mêmes qu'à des spectateurs. Néanmoins, les femmes non plus n'ont pas véritablement la possibilité d'apprécier les prestations des autres groupes, car toutes les participantes sont censées performer en même temps et donc finalement, collaborer. De ce fait, outre les aspects spectaculaires, les dynamiques concurrentielles sont également mis à mal. Ainsi, tant le paradigme du spectacle que celui du jeu n'épuisent pas la complexité de cette pratique, qui exprime à l'évidence des aspects paradoxaux qui sont généralement des caractéristiques des rituels. En conclusion du neuvième et dernier chapitre, je propose donc une modélisation de la pratique du *debaa* qui tient compte de tous ces différents aspects : spectaculaires, ludiques, compétitifs et dévotionnels.

PS. J'invite le lecteur et la lectrice à regarder les vidéos au fur et à mesure de la lecture, ainsi qu'à expérimenter la danse. J'ai pris le soin d'expliquer les notations de manière détaillée pour rendre leur compréhension la plus simple et la plus claire possible.

CHAPITRE 1

Le *debaa* : l'émergence d'un genre musico-chorégraphique spécifiquement mahorais

La société mahoraise est une société en transition. Le 31 mars 2011, Mayotte est devenue le 101ème département français. Depuis, le processus de départementalisation a accéléré la transformation de cette petite île de l'océan indien. Cédée à la France en 1841, par Andriantsoly, son dernier sultan, Mayotte demeure une colonie française jusqu'en 1946. Avec les protectorats des Comores, elle devient ensuite un territoire d'outre-mer (TOM). En 1958, une centaine de notables mahorais, réunis en assemblée, décident de demander le rattachement de l'île à la France. Cette demande fait suite au transfert de la capitale de l'administration coloniale de Dzaoudzi (Mayotte) à Moroni (Grande Comores). Les Mahorais.es craignaient que la délocalisation de tous les bureaux administratifs n'entraîne un appauvrissement économique de l'île et une perte d'autonomie vis-à-vis des autres îles (Carayol 2010). Ce choix sera confirmé par le résultat de deux référendums organisés en 1974 et 1976. Mayotte se retrouve ainsi tiraillée entre deux conceptions du monde et de la société. D'une part la société traditionnelle basée principalement sur une économie rurale et une agriculture vivrière et, d'autre part, la société moderne avec de nouveaux emplois émanant essentiellement du secteur tertiaire, avec la création des services de l'État et de l'administration.

Ce choix a engendré un coût culturel et social très important car il a bouleversé, et continue à le faire, les habitudes de vie accélérant l'urbanisation et la modernisation du pays. L'introduction des principes laïcs dans la vie sociale en modifie progressivement les mœurs. La diffusion des écoles sur tout le territoire et de l'activité administrative a changé les rythmes de vie des enfants et par conséquent ceux des parents. La scolarisation, l'interdiction de la polygamie et les offres d'emploi du secteur public profitent aux femmes qui gagnent en autonomie et en pouvoir d'achat en remettant en cause des rapports de genre de la société traditionnelle[45]. Cette société se fonde, comme déjà évoqué dans l'introduction, sur une organisation résidentielle uxori-matrilocale et un système de filiation indifférencié[46].

L'application de la loi française modifie les règles et les habitudes coutumières, tout particulièrement celles qui concernent l'exercice de la justice et la gestion du foncier. Cette application change le statut de la personne et introduit des principes différents concernant la

[45]https://www.insee.fr/fr/statistiques/3325915

[46]La population de Mayotte a doublé en dix ans. https://www.insee.fr/fr/statistiques/4632225
Cet accroissement a engendré beaucoup de problèmes, notamment d'urbanisation et de circulation. De plus, de nombreuses femmes travaillent à présent, ce qui a comme conséquence de modifier en partie les habitudes résidentielles. Certaines familles préfèrent désormais habiter à proximité de leur lieu de travail pour éviter les impressionants embouteillages qui compliquent de plus en plus la circulation sur l'île.

famille[47]. Les Mahorais.es vivent les mêmes chamboulements que François de Singly observe dans d'autres contextes de modernisation de la société : les individus qui se définissaient avant tout par les liens hérités, se définissent de plus en plus par eux-mêmes, par ce qu'ils produisent et ce qu'ils possèdent. La famille se transforme, change de sens et devient davantage le foyer de relations affectives appartenant à la sphère privée[48]. Enfin, les programmes de l'éducation nationale imposent le français au détriment des langues locales, tout en transmettant une vision du monde et de l'histoire francocentrée qui ne tient pas compte de la mémoire collective locale[49]. Ceci contribue à creuser un fossé intergénérationnel important en termes de valeurs et de savoirs.

Toute affirmation d'une nouvelle identité politique d'un peuple est un défi culturel et social qui émeut profondément la vie des gens mais qui, en même temps, offre une sorte de renaissance (Arendt 2018, 124). Néanmoins, la réussite de ce nouveau départ nécessite la création d'images hautement symboliques pour permettre à toute personne de se reconnaître et de s'identifier. Ces actes fondateurs passent par la définition d'un patrimoine commun constitué de mythes, de rites, d'arts, de croyances en tant que fondations sur lesquelles inscrire le projet d'avenir.

Pour revenir au *debaa*, les femmes racontent que, à l'origine, il s'agissait de chant de *kaswida* « poème chanté souvent à caractère religieux » (Ahmed-Chamanga 1992, 117) appris dans le cadre des enseignements dispensés par les écoles coraniques de quartier, les *shioni,* le « lieu des livres » dérivé de *pa lashio* qui signifie « maison des livres » (Ben Saïd 2014, Blanchy 1996 : 125)[50]. La départementalisation a engendré un phénomène de revival et de sécularisation de la pratique qui a été absorbé par une dynamique commerciale et patrimoniale lui conférant sa forme performative actuelle. Perpétué par les femmes, ce processus a été impulsé par des raisons plus profondes liées à la nécessité d'affirmer une identité mahoraise distincte de celle des autres îles de l'archipel des Comores.

La finalité de ce chapitre est donc celle d'une part de faire état de l'émergence de ce nouveau genre et d'autre part de retracer les principales étapes de son évolution. Il s'agira de montrer les

[47] Pour approfondir ces questions voir les articles de Sophie Blanchy (Blanchy 2002; 2018; Blanchy et Moatty 2012).

[48]Conférence de François de Singly enregistrée sur Canal U le 4 janvier 2005, https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/famille_premiere_et_deuxieme_modernite.1422

[49]Cependant, il y a une remise en question de cette politique scolaire. L'association SHIME, crée en 1998 et qui œuvre pour la sauvegarde des langues locales, a tiré à plusieurs reprises la sonnette d'alarme pour faire comprendre à l'Éducation Nationale qu'il est important d'enseigner le *shimaore* et le *kibush*i à l'école. En 2020, le sénateur Hassani Abdallah, dans un projet de loi, a fait abroger à l'unanimité par le Sénat l'article 372-1 du code de l'éducation, qui empêchait jusqu'alors l'enseignement de ces langues dans les écoles. J'ai eu l'occasion de rencontrer une chargée de mission nommée pour étudier cette question afin d'élaborer des propositions au cours de cette année scolaire.
https://la1ere.francetvinfo.fr/mayotte/les-langues-mahoraises-kibushi-et-shimaore-bientot-a-l-ecole-902730.html https://www.mayottehebdo.com/actualite/en_bref/vers-un-enseignement-du-shimaore-et-du-kibushi-a-l-ecole/ https://lejournaldemayotte.yt/2021/06/09/enseignement-du-shimaore-et-du-kibushi-le-top-depart-des-premieres-experimentations/

[50]*Shio* en shimaore veut dire livre en général, en particulier le live du Coran et par extension l'école coranique. Ainsi *shioni* signifie « là où il y a le Livre » (Blanchy 1996 : 125)

multiples transformations du *debaa* selon l'époque en mettant en exergue les origines et les emprunts, et en soulignant la corrélation entre son évolution et celle de la société mahoraise et de son nouveau projet politique. Le *debaa* semble en effet pouvoir fournir les symboles idéaux de « maorité » que la construction du nouveau statut de Mayotte nécessite. Il est malléable, il y a des aspects ludiques et récréatifs, il assure la continuité de l'éducation religieuse et morale des filles selon l'idéologie islamique, les valeurs traditionnelles et communautaires tout en s'adaptant aux exigences médiatiques pour exporter une originalité artistique indigène, il ne fait pas partie des pratiques qui structurent la vie religieuse de la société mahoraise (Lambek 1987), il est féminin, même si, comme on nous le verrons un peu plus loin, les érudits locaux disent qu'avant le *debaa* était une danse masculine (Ben Saïd 2013, Kordjee 2013 – entretiens)[51], il permet l'épanouissement des jeunes filles grâce à une composante ludique qui enrichie la pratique spirituelle.

Mon hypothèse est donc que ce renouveau, lié à la naissance d'une spécificité culturelle mahoraise, s'exprime à travers les qualités formelles esthétiques et performatives actuelles et se donne à voir tout particulièrement à travers un modèle féminin. Mieux que tout autre pratique cultuelle et culturelle, le *debaa* semble pouvoir harmoniser tradition et modernité, en témoignant l'importance de faire une rupture avec le passé tout en s'appuyant sur de nombreux éléments de continuité.

À travers le *debaa* les femmes vont bénéficier d'une ouverture et d'une médiatisation vers l'international grâce à la promotion de la culture mahoraise, qui encourage de plus en plus leur participation. D'un autre côté, les femmes y trouvent une sorte d'arène où elles exercent leur intérêt récréatif mais aussi de compétition pour leur prestige personnel et familial.

Une première période est celle qui va de l'accès des filles aux écoles coraniques jusqu'aux années 1960, pendant laquelle la version féminine du *debaa* se développe en tant qu'activité récréative liée aux apprentissages religieux. Une deuxième période fait suite aux référendums des années 1970 jusqu'aux années 1980. Le *debaa* s'enrichit alors chorégraphiquement grâce à l'initiative et à la créativité de certaines *fundi* coraniques[52]. Ces élans créatifs ont été stimulés par l'intérêt des journalistes de la radio qui sillonnaient l'île dans le but d'enregistrer les pratiques artistiques locales. Pour développer les chorégraphies, ces maîtresses coraniques se sont inspirées des danses du *mawlida*[53] *shenge,* une version populaire du *mawlid* réalisé par les hommes et les femmes conjointement dans deux espaces contigus mais séparés. Une troisième période, jusqu'à la fin des années 1990, enregistre un renouveau de la pratique grâce à l'arrivée de la télévision.

[51] Entretiens du 25 septembre 2013 à Mamoudzou.

[52] À Mayotte, toute personne qui transmet un savoir, quel qu'il soit, est nommé *fundi*. Le mot *fundi* fait son pluriel en *mafundi*, mais j'utiliserai indifféremment dans le texte *fundi* pour traduire le singulier ou le pluriel, car c'est sous cette forme unique qu'il est passé dans le langage français courant à Mayotte. Dans les confréries soufies, le *fundi* est le titre attribué au maître reconnu comme un savant.

[53] À Mayotte, les pratiquant.e.s utilisent plutôt le terme *maolida, maulida*, aussi bien à l'orale que à l'écrit. J'ai choisi d'utiliser la graphie *mawlida* pour me conformer à celle choisie par Abdoul-Karime Ben Saïd, pour rédiger une fiche d'inventaire du patrimoine immatériel mahorais.

Cette fois aussi bien le rythme que les danses du *debaa* se développent en empruntant des éléments au *mulidi*, un rituel soufi masculin des confréries Rifâ'iyya et Qâdiriyya[54], plus élaboré que le *mawlida shenge*. Et enfin, une quatrième période fait suite au concours organisé en 2008 par l'action culturelle du Conseil général de Mayotte, cité dans l'introduction. La pratique alors se reforme et se formalise selon une esthétique conforme aux goûts d'un public plus international, en englobant des savoir-faire exogènes.

Ainsi, à travers ces quatre périodes, le *debaa* se structure progressivement en poursuivant son développement en relation étroite avec l'histoire de Mayotte. Cependant, cette évolution trace une trajectoire qui n'est ni linéaire, ni constante. On suppose souvent que les genres performatifs traditionnels s'inscrivent dans une continuité alors que les changements brusques ne sont que l'apanage de la modernité (During et During 1995, 14), or l'histoire du *debaa* montre au contraire que des emprunts différents et hétéroclites peuvent à la fois remettre constamment la pratique au goût du jour tout en sauvegardant des traits essentiels qui la rattachent à une tradition plus ancienne. Un des objectifs généraux de cette thèse sera donc celui de découvrir quels sont ces traits et d'analyser comment les femmes parviennent à la fois à préserver deux aspects qui, à première vue, semblent contradictoires : s'inscrire dans un héritage spirituel et traditionnel et s'épanouir dans un monde moderne, sécularisé et en transformation.

1.1 UNE GENÈSE ENCORE INCOMPLÈTE

Avant les années 1960, il est difficile de définir avec exactitude la réalité historique du *debaa*. Mes informatrices racontent que chanter du *debaa* était un moment ludique à l'intérieur du cadre des apprentissages du *Shioni*. Il s'agissait d'une pratique qui concernait particulièrement les

[54] Le *mulidi* est un rituel soufi de la branche swahilie de la confrérie masculine Rifâ'iyya رفاعيـة, une confrérie islamique d'Iraq qui prend le nom de son saint éponyme Cheikh Abu l'Abbas Ahmed ar-Rifa'i (1118-1182) descendant de Muhammad à travers sa fille Fatima. Beaucoup d'éléments de son hagiographie le rattachent à Abd al Qadir al Gilani (1078-1166) fondateur d'une autre confrérie, la Qâdiriyya. Les deux confréries partagent certaines lignes de descendance https://it.wikipedia.org/wiki/Rifa%27iyya. Ce rituel est composé de prières, de lectures du *Barzanjī* et de chants dansés. Il s'est diffusé à partir de l'Iran au XV^{e} siècle. Il est organisé annuellement pour fêter l'anniversaire de la naissance de Muhammad dans des cérémonies hebdomadaires de village pendant le mois de *Mawlid*, le 3ème mois du calendrier musulman (D'Herouville, 2015). Il est aussi organisé tout au long de l'année à l'initiative d'une famille pour honorer un défunt. La danse constitue la dernière partie du rituel qui est considérée comme une partie ludique. À Mayotte, ce rituel commence le soir, vers 23 heures et dure jusqu'au petit matin. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mawlid. Le *Mawlid* est souvent considéré comme une innovation, une fête musulmane ne faisant pas partie de l'orthodoxie (Marion Holmes Katz 2008; 2008; Kaarsholm 2014), comme on peut lire sur certains sites : « La fête du *Mawlid* n'est pas considérée comme faisant partie des traditions canoniques de l'Islam. Les Salafistes, notamment, l'envisagent comme une innovation étrangère et, selon leur pensée, "toute innovation est égarement". De plus, les spécialistes ne s'accordent pas sur la date exacte de la naissance de Mahomet. D'autre part, l'imitation des chrétiens fêtant la naissance de Jésus-Christ explique en partie ce rejet. » https://www.joursferies.fr/al-mawlid.php.

fillettes. Les garçons avaient la possibilité de pratiquer les chants religieux dans les différents rituels des confréries soufies installées sur l'île alors que les fillettes ne pouvaient les pratiquer que à l'école coranique. Les séances avaient lieu dans l'intimité des *baraza* - véranda - dans les cours internes des maisons des *fundi*, les maîtres coraniques, transformées pour l'occasion en classe, tous les matins et les soirs, avant et après les travaux des champs.

Le 30 août 2008, Chamsdine Kordjee, érudit des confréries soufies mahoraises et Calife de la confrérie Rifâ'iyya de Mtsapéré, lors de sa présentation de la finale d'un concours de *debaa* organisé pour élire les six meilleurs groupes de l'île, a retracé solennellement l'histoire de cette pratique. Pour retrouver sa genèse, il avait mené une enquête personnelle auprès des anciens chefs religieux locaux. Selon Kordjee, le terme *debaa* serait un synonyme de *kaswida*, translittération en mahorais du mot arabe *qasîda,* qui est une forme classique de poésie arabe[55]. Les poèmes soufis dont les chants de *debaa* sont extraits, sont écrits avec diverses métriques de *qasîda – muqtadab, tawîl, basît, mutaqârib, rajaz, wâfir, khafif*[56]*.* Ces textes poétiques sont compilés dans des anthologies, dont la plus diffusée à Mayotte est le *Mawlid al-Barzanjī*, du nom de son auteur Ja'far Ibn Abdul Karim Al-Barzanjī (1716-1764).[57]

Le terme *mawlid* signifie anniversaire et fait référence à la naissance d'une personne sainte (walī), mais il est particulièrement utilisé pour louanger celle du prophète Muhammad (Marion H. Katz 2017). Ces récits racontent et louent également des épisodes de sa vie et sont écrits aussi bien en prose qu'en vers. Ben Saïd, qui a analysé le contenu des anthologies en circulation à Mayotte, estime que le thème de la naissance et de la vie du Prophète est le sujet de la moitié de ces textes. Les autres écrits traitent des questions d'éthique, de spiritualité et de la vie religieuse. Au moins un quart d'entre eux traitent du thème de l'amour, et une petite partie est consacrée à la louange de Dieu et aux invocations[58]. La plupart de ces textes sont issus de *mawlid* antérieurs, dont le plus ancien originaire d'Andalousie date du XII^{e} siècle (Katz Holmes 2007 : 50, cité par Chih 2017). Le collecteur, généralement, introduit les poèmes par un *nasib* de sa main – un prologue lyrique –. En revanche, les récits en prose sont souvent des transcriptions de narrations populaires (J. Spencer Trimingham 1998, 208; Marion H. Katz 2017).

[55]La *qâsida* est une ode non-strophique, monomètre et monorime, d'une longueur minimum de sept vers mais variant généralement entre cinquante et cent vers. https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trique_arabe. Ibn Qoutayba théorise la qasîda au IX^{e} siècle dans l'introduction de son livre « La poésie et les poètes » (Lecomte 2015). Il la définit comme étant composée de trois parties, chacune remplissant une fonction précise, liée à des thèmes de préférence : 1) le *nasib*, un prologue nostalgique et amoureux du poète à sa bien-aimée, 2) le *rahil*, le départ du poète vers la personnalité à laquelle sera adressé le poème ; 3) le *gharad*, "l'objectif" ou le thème central du poème, tel qu'un panégyrique de la tribu du poète ou de son protecteur ou une satire de ses ennemis. https://fr.wikipedia.org/wiki/qasîda

[56]Mètres des chants indiqués sur le dossier de présentation des groupes de *debaa* rédigés par Abdoul-Karime Ben Saïd à l'occasion du concours du 30 août 2008.

[57]*Mawlid al-Barzanjī* est le nom populaire d'un des plus importants panégyriques du prophète Muhammad. Le titre complet est *Iqd al-Jawhar fi Maulid al-Nabiy al-Azhar* (Le collier orné de bijoux de la resplendissante naissance du prophète Muhammad). C'est un recueil qui compile des textes poétiques de louange au prophète Muhammad. L'auteur, Ja'far b. Hasan al-Barzanjī. (1716-1763), était un poète et juriste islamique de Médina.

[58]Échanges privés via mails.

Le *debaa* tirerait son origine du nom patronymique d'un important savant yéménite du xv[e] siècle, dénommé Abd Ar-Rahman ibn Ali al-Dayba' (1461- 1537), connu plus simplement sous le nom de Ibn al-Dayba', دَيْبَع qui signifie « blanc, clair de peau », en nubien.[59] Il était historien, écrivain, traditionaliste et, dans l'océan Indien, était surtout connu comme poète et compilateur du *Maulid al-Dayba'*. Chanter du *debaa* équivaudrait donc à chanter les *qasîda* compilées dans ses ouvrages (Randrianary 2009; Ben Saïd 2014; D'Herouville 2015). Lors de mon enquête, je n'ai pas trouvé chez des femmes des différentes associations le *Mawlid al-Dayba'* en question, mais, selon des historiens, Ibn Al-Dayba' serait aussi l'auteur du *Mawlid Sharaf an-Anām* (J. Spencer Trimingham 1998, 226; Marion Holmes Katz 2008; Fuchs, Jong, et Knappert 2010) [60] , texte chanté dans le *mawlida shenge,* utilisé aussi dans les *mawlid* des autres îles des Comores (Blanchy 2012). Je n'ai pas non plus trouvé un texte imprimé de ce *mawlid*. Cependant, Rafion Maolida, maître de *mawlida shenge*, en détient une copie manuscrite, comme beaucoup d'autres adeptes (Lambek 1987). En revanche, toutes les associations possèdent au moins une copie du *Mawlid al-Barzanjī,* qu'elles appellent couramment le *Barzange* ou *Barzanjī.* C'est dans cette anthologie que les *fundi* de *debaa* puisent plus fréquemment les textes pour composer leurs chants*.* Dans les différents *mawlid,* même s'ils ne sont pas identiques, on peut retrouver un nombre important de poèmes analogues (entretiens avec Kordjee et Ben Saïd en 2013)[61]. Une autre compilation de poèmes utilisée pour composer le *debaa* est le Tayba-al-Asma, quelques associations en détient une copie.

Le *debaa* serait à l'origine une pratique de la confrérie Rifâ'iyya (Ben Saïd 2014; D'Herouville 2015). Pour Kordjee, ce fut l'œuvre des disciples du Sheikh Ahmad Afandé, tous dignitaires de la confrérie Rifâ'iyya, originaires d'Anjouan, lors de leur séjour dans l'île de Mayotte. Il s'agissait, entre autres, de *fundi* Ali Mohamed, des Cheikh Abdou Salim Makolo, Cheikh Moussa Attoumani et Cheikh Bacar Deba. Vers les années 1930, *fundi* Abdourahamane, surnommé Cheikh Subra, que les gens appelaient plus familièrement Subira, fut chargé par son maître d'assurer l'éducation des enfants de Mayotte, à la jurisprudence *fiqh*, à l'art de psalmodier le Coran, le *tajwîd*, ainsi qu'à la langue arabe. Il eut la responsabilité d'enseigner les *qasîda* dans les villages de Pamandzi et Mtsapéré. Les gens venaient de partout pour recevoir ses enseignements.

J'ai interrogé beaucoup de pratiquantes sur les origines du *debaa*. Certaines informations correspondent à la version de Kordjee. Les femmes m'ont dit aussi qu'il avait tenu des conférences sur les origines du *debaa* à la radio et que j'aurais dû l'interroger pour en savoir davantage sur le

[59]La disparition de l'« ayn » est un phénomène courant en *shimaore* et en *kibushi* concernant les mots d'emprunt d'origine arabe (Entretien avec Abdoul-Karime Ben Saïd le 27 novembre 2020).

[60]Dans l'Encyclopédie de l'Islam, on peut lire : « […] le *Madjmaʿ mawlid sharaf al-anām*, le livre de prières le plus connu dans le monde islamique. Il comprend des versions en prose et en vers (*nathr* et *naẓm*) du *Mawlid* d'al-Barzandjī (toutes deux traduites aussi en swahili), la *Burda* d'al-Būṣīrī et plusieurs autres prières » J. Knappert, https://referenceworks.brillonline.com/search?s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopedie-de-l-islam&search-go=&s.q=Mawlid+Sharaf+an-+An%C4%81m

[61]Dans un échange de mails avec Marion Holmes Katz, elle me confirmait que dans son terrain d'étude en Indonésie, le nom de Barzanjī était souvent associé à la pratique en général et non à l'utilisation du texte de référence. Cette habitude confirmerait la possibilité d'appeler *debaa* la pratique issue des textes de Ibn al-Dayba' sans pour autant les utiliser exclusivement.

sujet. Ce que j'ai fait, bien sûr. Il se peut que les femmes, ayant entendu ces conférences, pour montrer ou compléter leurs connaissances en la matière, se soient appropriées les propos de Kordjee.

Par exemple, pour Halima[62], une des plus anciennes *fundi* du groupe de Bouéni, le *debaa* est arrivé aussi d'Anjouan grâce aux *fundi* Subira, installé à Pamandzi, et Bacar Abdallah, installé à Bouéni. Ce dernier aimait tellement le *debaa* que tout le monde l'appelait Bacar Deba. Halima a commencé à aller à l'école coranique à l'âge de six ans. C'était dans les années 1950. Elle me raconte que pendant le Ramadan, à la Madrassa, il y avait un *shioni* spécial. Les séances étaient plus longues. Les enfants lisaient le Coran en entier et chantaient aussi du *debaa*. Le *fundi* racontait aussi l'origine de ces chants. Elle ne se rappelle pas l'histoire des autres pratiques, car elle était intéressée uniquement au *debaa.* Elle se souvient juste que son *fundi* racontait que le *mulidi* arriverait de la Grande Comore alors que le *daira,* rituel des confréries Shadhiliyya et Qâdiriyya, serait originaire du Yémen et arrivé à Mayotte toujours grâce aux enseignements de *fundi* de la Grande Comore. Il s'agit d'une sorte de dhikr qui consiste à répéter les 99 noms d'Allah de manière très emphatique jusqu'à la transe (D'Herouville 2015)[63]. Son *fundi* appartenait à la confrérie Rifâ'iyya. Ce serait donc pour cette raison qu'il connaissait davantage d'histoire du *debaa,* car le *debaa,* comme je l'ai évoqué plus haut*,* est une pratique de la confrérie Rifâ'iyya. Son *fundi* était le frère de sa grand-mère maternelle qui est également la grand-mère de Saloua, présidente actuelle du groupe de *debaa*. Étant adepte de la confrérie Rifâ'iyya, il pratiquait le *debaa*. Toutefois, certains disciples, encore aujourd'hui, participent indifféremment aux différents rituels (mise à part le *debaa* puisqu'il s'agit désormais d'une pratique exclusivement féminine). L'appartenance à une confrérie n'est pas véritablement formalisée à Mayotte. Selon Kordjee, il existe des rituels d'initiation mais ils ne sont pas obligatoires pour pouvoir participer aux pratiques dévotionnelles. Pour Lambek, cette relation des praticiens mahorais aux ordres confrériques est juste « nominative ». Elle n'a d'importance qu'en tant que cadre pour organiser les différentes manifestations (Lambek 1987).

Concernant le *debaa*, le *fundi* de Halima enseignait exclusivement les chants. Pour elle, la différence entre de *debaa* et les autres pratiques interviendrait au niveau de la chorégraphie, du rythme, mais surtout dans la manière de chanter : « Que l'on chante du *debaa*, où des textes extraits du *Barzange* ou autre, il s'agit toujours de chanter les mêmes *kaswida,* mais de manière différente ». Comme Saloua, elle raconte que pour terminer la séance de l'école coranique, ils.elles chantaient une *kaswida*, avec l'accompagnement des *matari*.

[62]Témoignage de Halima Abdallah (nom du grand-père Allaoui) collecté à Bouéni le 24 août 2014. Son père était de Mbouanatsa et sa mère de Bouéni. Elle est née le 12 septembre 1944. Toute sa famille est de Bouéni sauf son grand-père paternel qui est venu d'ailleurs (elle ne connaît pas ses origines). Récit en *shimaore* traduit simultanément en français par Saloua.

[63] Il existe différentes graphies pour indiquer ce rituel : *dahira, dahira, dayira*. Dans la thèse de Bourhane on peut lire : « La *Tidjaniyya*, c'est-à-dire « la voie par excellence/la manière d'être » est un « Twarika », une confrérie fondée par Ahmed Tidjani né à Aïnoumade en Algérie. Les cérémonies confrériques sont parmi les plus populaires aux Comores. Il s'agit du *dayira* ou *dhikr* (remémoration de Dieu) pour la Shadhiliyya et la Qâdiriyya, du *mulidi* et du *kandza* pour la Rifayya (Bourhane 2017, 60).

Halima considère avoir eu de la chance d'appartenir à une famille de *fundi*. Cet avantage lui a donné l'opportunité de bien apprendre les textes sacrés et d'être toujours prête pour la fête de l'Aïd. Chaque enfant devait apprendre un verset par cœur en plus des chants du *debaa.* Ils.elles avaient l'obligation ensuite de le réciter en public. Les enfants, garçons et filles apprenaient ensemble les chants du *debaa* chez le *fundi*, mais le jour de l'Aïd, les filles et les garçons chantaient séparément. À Bouéni, à l'époque de son enfance, il y avait trois écoles coraniques. Tous les enfants de ces écoles se retrouvaient ensemble pour fêter le Ramadan avec la lecture du Coran. Les enfants devaient lire à tour du rôle des sourates, dont l'une était particulièrement importance[64] : la fille ou le garçon qui lisait un verset spécifique était considéré.e comme un jeune ou une jeune marié.e : « C'était comme si elle ou il avait gagné un « tour de chance ». Il ou elle était maquillait et très bien habillé.e, puis tous ensemble, formant un cortège et chantant le *debaa* L'heureux ou heureuse élu.e était accompagné.e jusqu'à la maison du *fundi* : « Rissouvingua na deba ha fundi wahe ». Taambati, qui fait partie de la Madrassati Madania de Bouéni, figure emblématique de l'engagement féminin pour la sauvegarde et la valorisation de l'artisanat mahorais, raconte : « Le dernier jour on lisait le Darassa. Le dernier Coran [sourate] on l'appelait le Djanaïs. Quand on lit le Coran, ça tourne, ça tourne [chacun lit un passage à tour de rôle]. Celui qui attrape le Djanaïs on le fête avec le *debaa*. Donc j'ai appris le *debaa* à l'école coranique ».

« On apprenait le *debaa* chez le *fundi* mais seulement en chantant, sans la chorégraphie, avec une manière de faire [chanter] comme aujourd'hui. Même sans chorégraphie, c'était une activité très animée » explique Halima. Quand le père de Saloua est arrivé d'Anjouan et a épousé sa mère, il lui a appris « les gestes que l'on faisait à Anjouan ». Dans un premier temps, le père et la mère de Saloua dispensaient leurs enseignements ensemble. Ensuite, le matin et l'après-midi, les enfants apprenaient le Coran et le soir, les fillettes, chez la mère de Saloua, retravaillaient le *debaa*. Au départ, la mère de Saloua enseignait aux filles de la famille. Puis les voisines entendant les voix chanter ont demandé à leur *fundi* l'autorisation de se joindre au groupe.

Selon Saloua, sa mère avait des origines arabes. Beaucoup de femmes, d'ailleurs, disent qu'elles ont des origines arabes ou espagnoles. Le problème lié aux origines semble être une inquiétude majeure pour la construction de l'identité mahoraise. Avoir des origines arabes est un élément biographique très prestigieux. Il signifie que les ancêtres faisaient partie de la classe dominante plutôt que de celle des dominés. Il semblerait que son grand-père, le père de sa mère, connaissait le Coran par cœur. Comme la mère de Saloua descendait d'une famille noble, elle était très respectée. Cette prérogative lui a donné la possibilité de continuer à faire évoluer la pratique du *debaa* et de l'enseigner à des nombreuses fillettes. Les cours chez la mère de Saloua étaient ainsi des enseignements supplémentaires pour mieux apprendre la langue arabe et les textes religieux. Pour Halima, il ne s'agissait pas de moments de détente ou de loisir. L'étude était sérieuse. Toutes les filles des trois écoles coraniques y participaient. Les garçons par contre allaient à la mosquée pratiquer du *daira* ou du *mulidi.* Le père de Saloua enseignait également à composer des *shadi*,

[64]Il s'agit de la sourate 96 « L'adhérence » Iqra bismi rabbika Al- Alaq, بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ, comme me l'ont confirmé d'autres pratiquantes.

chants réalisés *a cappella,* c'est-à-dire qui ne sont pas accompagnés par de la musique. Alors que les *debaa* ne comportent que quelques phrases - comme nous le verrons un peu plus tard (Cf. Chapitre 4) - les *shadi* sont des longs chants composés grâce au travail personnel d'une praticienne en particulier. Elle choisit un poème en entier, ou un extrait s'il est très long, et compose une mélodie. Ce sont généralement les femmes adultes ayant une belle voix qui s'adonnent à cet art. Elles doivent prouver qu'elles maîtrisent la prononciation de la langue arabe et connaissent les règles de cantillation du Coran, qu'elles sont capables de mémoriser de longs textes et de chanter *a cappella* pendant longtemps. Il n'est d'ailleurs pas rare que ces femmes suivent des cours particuliers auprès de *fundi* ou d'*imams* hommes considérés comme des bons *minshid* (*munshid)* pour s'améliorer[65]. Ces chants mettent particulièrement en valeur les qualités vocales des chanteuses, mais selon Saloua, les personnes qui comprennent l'arabe, « […] peuvent apprécier surtout les paroles et la bonne maîtrise de la récitation des textes sacrés […] ».

Halima m'explique que, dans le temps, toutes les pratiques commençaient toujours par des prières. Avant de chanter, les enfants demandait la bénédiction d'Allah et déclamaient un texte pour glorifier le prophète Muhammad. Comme les garçons, les filles aussi apprenaient à jouer du *tari*. La mère de Saloua jouait le *tari* comme soliste, mais au fur et à mesure que les filles apprenaient, elle leur laissait la place. Selon Halima, le rôle de la musicienne soliste – *mremesi mzindrio* - est un rôle important et difficile. Elle doit donner de l'entrain, soutenir tout le monde, mettre de l'ambiance. Halima tape dans ses mains pour me faire entendre le rythme du *debaa* de l'époque. Il s'agit d'un rythme composé de trois frappes régulières, suivies d'un silence. [66]



Notation rythmique 1. 1 : Rythme avec des frappes de mains d'Halima.

Pour composer ses chorégraphies, la mère de Saloua s'est inspirée du *mawlida shenge* et du *mulidi*, en introduisant la figure de l'*imame* – *mbadzio imamu* -, appellation attribuée à la praticienne qui guide la chorégraphie. La première personne qui enseigna le *mawlida* à Bouéni s'appelait Zaliha Madi. J'ai rencontré Echati Maolida, née en 1933 qui était son élève. Zaliha était la grand-mère maternelle du mari de Saloua. Puis il y a eu d'autres femmes, la belle-sœur de Zaliha par exemple, entre autres. Echati m'expliquait qu'à cette époque apprendre les chants du *debaa*

[65] Le mot *munshid* est un mot arabe qui signifie « chanteur » et vient du mot racine na-sha-da qui signifie « chanter » ou « réciter » https://www.facebook.com/thekeighleymunshids/posts/the-word-munshid-is-an-arabic-word-which-means-singer-and-comes-from-the-root-wo/122503867917101/

[66] Voici le lien pour voir un exemple d'un *debaa* composé sur un rythme dit ancien : https://www.youtube.com/watch?v=-vmipm2_Tp4&t=585s

ou du *mawlida* dépendait des compétences et des prédilections du.de la *fundi* chez qui on allait au *shioni.* L'adhésion à une pratique était plus liée à la transmission d'une préférence de la part d'un maître plutôt que la conséquence d'une décision individuelle (Lambek 1987).

Pour créer les gestes du *debaa*, la mère de Saloua a demandé au *fundi* Zaliha de lui apprendre la gestuelle du *mawlida*. Puis, elle a proposé aux enfants de s'asseoir sur des bancs plutôt que par terre, pour qu'ils.elles puissent être plus à l'aise dans les mouvements. Selon Halima, la mère de Saloua avait beaucoup d'idées qui lui ont permis de faire évoluer la pratique du *debaa*. Selon ses dires, elle était très créative, une vraie artiste. Son mari était son complice dans cette démarche.

Pour me montrer comme elle faisait, Halima chante et danse un ancien *debaa,* en précisant que ce chant est encore utilisé aujourd'hui comme berceuse. Elle montre de quelle manière les gestes chorégraphiques étaient associés au chant : elle exécute avec le haut du corps des petits mouvements de balancement d'un côté et de l'autre. Les bras accompagnent délicatement ce dandinement. Les mains accentuent la fin de chaque mouvement avec des ouvertures et fermetures rapides des bouts des doigts qui rappellent d'action d'éclabousser. Elle refait les mêmes gestes en les soulignant avec les indications verbales : « *yamin* à droite, *chimali* à gauche, *roucoulubadani* baisser la tête, *ilalasfal* mains sur la poitrine ». Ces commandements font partie, encore aujourd'hui, des injonctions que les *imames* prononcent pendant la danse, pour diriger les danseuses. Il s'agit d'une sorte de harangue pour les exhorter à bien performer.

Elle explique qu'à travers ces jolis mouvements les filles pouvaient montrer leur *l'ustaârabu*[67]*.* Ce terme swahili, qui signifie littéralement « à la manière arabe », sous-entend des façons de faire en conformité avec la culture arabo-musulmane, considérées comme des attitudes civilisées. Il ne s'agit pas uniquement de belles manières d'un point de vue esthétique mais aussi d'une façon d'être qui exprime des qualités morales d'éducation, de politesse et qui présupposent de montrer de la discrétion, de la retenue, de la soumission, de la douceur, de la patience. Ces vertus sont celles qui définissent l'archétype de la dévote musulmane auquel les femmes mahoraises aspirent ressembler.

Si dans un premier temps seules les écoles coraniques de Bouéni chantaient ensemble, dans un second temps d'autres *shioni* se sont ajoutés. Le premier fut celui de Mzouazia, village à quelques kilomètres de Bouéni. Puis des écoles coraniques de Kani et Chirongui, deux villages plus éloignés d'une dizaine de kilomètres, ont également participé à ces rassemblements. Halima me raconte aussi qu'à l'âge de 10 ans, elle a participé à une rencontre avec le groupe de Pamandzi, une commune située en Petite Terre, donc très éloignée de Bouéni. Elle a alors découvert qu'à Pamandzi le *fundi* Subira enseignait les mêmes types de gestes dansés aux filles qui chantaient le *debaa*. Cette corrélation montre qu'au-delà des qualités artistiques certaines de la mère de Saloua, cette même pratique existait aussi dans d'autres écoles coraniques de l'île. La mère de Saloua avait d'ailleurs vécu à Sada. Des témoignages de *fundi* de Sada et de Tsimkoura parlent d'un groupe de *debaa* de Sada comme un des pionniers. Il est donc fort probable que les

[67] Ahmed-Chamanga dans son dictionnaire édité par l'Harmattan en 1992, défini le mot *ustaârabu,* comme « bon comportement d'un point de vue moral » lié à l'éducation, en particulier musulmane.

enseignements de ces *fundi* se soient répandus et croisés un peu partout dans l'île où ils ont eu l'occasion de transmettre leurs savoirs, indépendamment de la créativité de certaines personnes, comme la mère de Saloua.

Même si beaucoup de femmes interviewées partagent d'idée que la pratique du *debaa* est la conséquence de la divulgation des *qasîda* de la confrérie Rifâ'iyya par des *fundi* d'origine anjouanaise, certaines personnes, liées aux signataires du « Manifeste du discours mahorais », remettent en cause cette genèse sur les réseaux sociaux, comme si les enseignements dispensés par des *fundi* originaires d'Anjouan et de la Grande Comore ne faisaient que conforter les thèses d'un endoctrinement inexorable de Mayotte de la part de savants venus d'ailleurs. Ces personnes revendiquent le *debaa* comme une expression culturelle et une pratique exclusivement mahoraise. Par conséquent le *debaa* existerait uniquement à Mayotte. Si des éléments communs peuvent être retrouvés dans d'autres pratiques aux Comores et à Madagascar, il est probable qu'ils soient d'inspiration mahoraise ou importés par la diaspora mahoraise (Ben Saïd 2014). Kordjee estime aussi qu'actuellement la manière de pratiquer le *debaa* à la mahoraise s'est diffusée dans toute la région de l'Océan indien :

> « Les Mahoraises sont désormais devenues les *fundi* incontestables du *debaa*. Aujourd'hui, les femmes mahoraises jouent un rôle prépondérant, quant à l'insertion définitive de la pratique chorégraphique du *debaa*, dans le secteur sud occidental, de l'Océan Indien. Dans certaines îles voisines, en effet, la pratique féminine du *debaa*, se limitait à chanter les *kaswida*, rythmées par des tambourins, sans accompagnements gestuels ou chorégraphiques. Contrairement aux hommes qui le dansaient de manière beaucoup plus dynamique sur des rythmes différents et beaucoup plus rapides. »

Aussi bien Kordjee que Ben Saïd racontent que le *debaa* était à l'origine une pratique masculine qui serait devenue aujourd'hui exclusivement féminine et intergénérationnelle (Ben Saïd 2014). Halima partage cette opinion. C'est son *fundi* de l'école coranique qui lui aurait raconté cette histoire. Toutefois, aucune explication permet de comprendre comment les femmes auraient pu, dans ce contexte islamique, s'approprier une coutume rituelle masculine pour la transformer en praxis exclusivement féminine. J'ai ainsi demandé à Halima comment il est possible, selon elle, de modifier ou de faire évoluer le *debaa* en fonction de la créativité des *fundi* alors que les autres pratiques, sur la base de ce qu'elle me raconte, sont plus stables et invariables. Elle a rigolé en me suggérant de le demander aux *fundi* eux-mêmes. Elle suppose que les maîtres des autres pratiques sont plus stricts, alors que ceux.celles du *debaa* doivent être plus ouverts et imaginatifs. Pourtant, à plusieurs reprises, elle m'a elle-même dit que les *fundi* pratiquaient et enseignaient plusieurs rituels en même temps.

D'ailleurs, quand Kordjee m'a montré comment les hommes mahorais dansaient le *debaa* à Madagascar, en réalité il a dansé du *kanza,* une danse processionnaire réalisée par les hommes habillés avec élégance avec des amples manteaux colorés. Cette danse serait d'origine anjouanaise. Selon D'Herouville, il s'agit d'un genre musical de la confrérie Ba'alawiyyah pratiqué

« depuis le XIX[e] siècle au moins » (D'Herouville 2015). Les danseurs tiennent dans leur main une canne. Pour Kordjee les deux danses ne font qu'une[68]. Le *kanza* aurait été introduit à Mayotte par des praticiens soufis de la diaspora comorienne à Madagascar. Cette danse est exécutée à la fin de la cérémonie du *majilis* qui ouvre désormais les célébrations organisées à l'occasion d'un mariage. *Majilis* est un terme *swahili* qui désigne une « assemblée »[69]. Pendant cette cérémonie, à laquelle sont conviés uniquement les hommes, des *fundi* ou des *imams* lisent le *Barzanjī*, puis listent les droits du marié et les devoirs de l'épouse. Tous les invités sont habillés avec soin, comme des dignitaires appartenant à la caste des notables. Outre les longs manteaux brodés avec des fils en or, ils portent des écharpes colorées, le *kofia,* bonnet comorien et mahorais brodé à la main et une canne. Pendant les lectures, les hommes sont assis sur des chaises alignées soigneusement devant le podium sur lequel les différents orateurs se succèdent. Les femmes, qui ont préparé pour les invités toute sorte de gâteaux et de friandises, se tiennent à l'écart. De temps en temps, elles passent parmi les rangées et offrent à l'audience les douceurs et du thé[70]. La danse conclut la cérémonie. Ce sont les invités eux-mêmes qui l'exécutent. C'est une chorégraphie en chaîne qui se déplace selon la configuration des lieux. Après un certain temps de déambulation, les danseurs s'arrêtent en ligne, devant, ou non, le podium. À ce moment, la chorégraphie se complexifie avec des demi-tours et des maniements de canne. Tout distingue le *kanza* et le *debaa* au niveau chorégraphique. Le *debaa* se danse sur place avec une alternance de mouvements liés, fluides et aériens du haut du corps et des bras et des mouvements saccadés des épaules et des bouts de doigts alors que le *kanza* se danse en piétinant sur place ou en se déplaçant et en tournant avec des gestes nobles et fiers avec la canne. La structure du chant responsorial est en revanche semblable, mais il s'agit d'une caractéristique commune à toutes les pratiques d'inspiration soufie mahoraises.

De nombreuses différences distinguent également le *kanza* du *mulidi.* Par exemple, le cycle musical du *mulidi* varie, devenant parfois complexe et composé de 8 mesures de 4 temps (32+32), alors que le *kanza* a uniquement des cycles à deux mesures (8+8)[71]. Le tempo du *mulidi*[72] est plus lent de celui du *kanza*[73]. Dans le *kanza*, le rôle du *patsu* – un instrument constitué d'un plateau en

[68]Dans de nombreuses vidéos publiées sur le net, on voit désormais des formations masculines aussi bien de *kanza* que du *mulidi* dans la même disposition que les *Madrassati* de *debaa*. C'est une tendance récente. Les associations masculines aiment aussi être filmées pour passer sur les chaînes des télévisions locales ou sur les réseaux sociaux.

[69]https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/majlis/
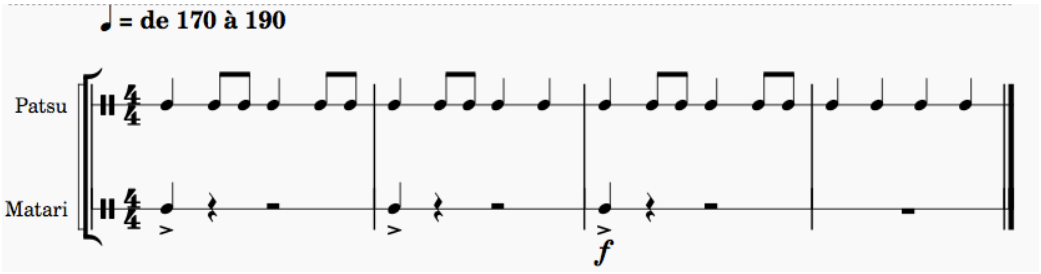
[70] Parfois, la mariée assiste à la cérémonie en toute discrétion. Dans ce cas, elle reste parmi les femmes complètement, couverte par un tissu.

[71] Les quelques éléments d'analyse musicologique de ce premier chapitre ont été relevés par l'ethnomusicologue Giuliano D'Angiolini. En revanche, les transcriptions rythmiques présentées dans cette thèse sont les miennes.

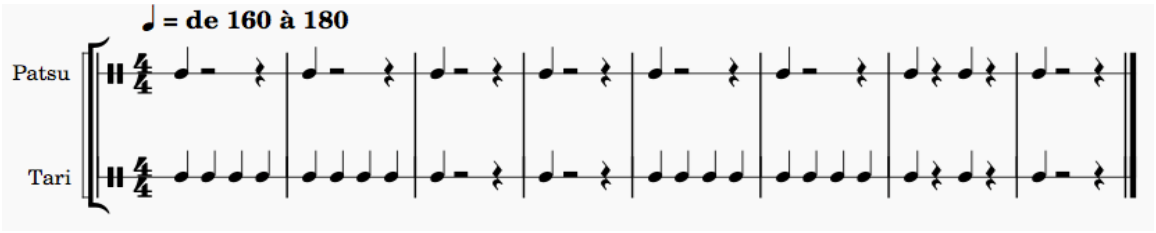
[72] https://www.youtube.com/watch?v=Y6B1s_LsRhs

[73] https://www.youtube.com/watch?v=87qUf-r9aAc

cuivre probablement d'origine yéménite, frappé à l'aide d'une baguette[74] – et des *matari* résultent inversés[75]. Dans le *mulidi,* le *patsu* marque chaque début de période, alors que le *tari* scande parfois tous les temps. Dans le *kanza* ce sont les *matari* qui soulignent le début des périodes, en revanche le rythme du *patsu* est en arrière-plan et assure un caractère *ostinato*[76] :



Notation rythmique 1. 2 : Rythmes de base du kanza.



Notation rythmique 1. 3 : Rythmes de base du mulidi.

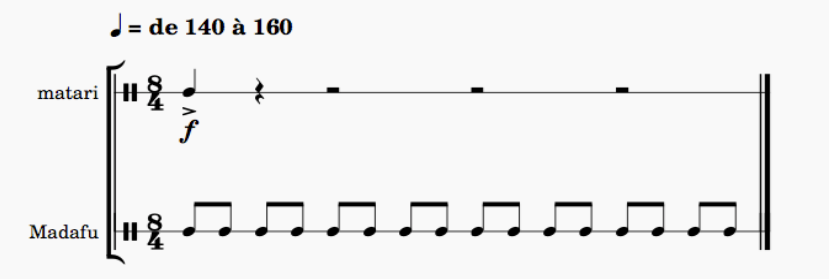
L'accompagnement instrumental de ces deux pratiques est différent de celui du *debaa*, même si on peut retrouver des éléments communs entre les rythmes du *kanza* et ceux d'accompagnement des *debaa* dits « modernes » (Cf. Chapitre 3). En fait, les termes « moderne » ou « ancien » ne font référence qu'aux rythmes des *matari*, car le rythme des *madafu* ne change pas d'une version à l'autre. Les *matari* marquent chaque premier temps de chaque période, reproduisant la deuxième partie du rythme du *kanza*, alors que les *madafu,* sont secoués sur chaque temps de manière continuelle. Dans la *debaa*, ces tambourins jouent donc le rôle du *patsu* du *kanza* assurant un rythme *ostinato*, même si de manière plus simple. Comme dans le *debaa*, la mélodie du chant du *kanza* est plus harmonieuse que celle du *mulidi*. Ces quelques éléments rapprochent le *debaa* version « moderne »[77] du *kanza :*

[74]On retrouve le *patsu* dans beaucoup de pratiques aux Comores (Damir 2020). Au Yémen, il existe un instrument constitué également d'un plateau de cuivre appelé *sahn* (Lambert 1997, 181) ou *sahn nusâsi* https://www.radiofrance.com/les-editions/musique/yemen-le-chant-de-sanaa

[75] La présence de *mafumba* et de *madafu* est désormais visible dans les enregistrements les plus récents.

[76] Le glossaire des termes d'ethnomusicologie de la revue « L'Homme » considère comme *ostinato* un : « Bref motif mélodico-rythmique répété tout au long d'une pièce musicale. […]. « Glossaire », L'Homme [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 03 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/24959 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lhomme.24959

[77] https://www.youtube.com/watch?v=QTI3p-3RVRY



Notation rythmique 1. 4 : Rythme de base du debaa, dit « moderne ».

Dans toute les pratiques le tempo accélère en passant d'une partie à l'autre. Cependant, l'écart est plus important dans les cadences du *mulidi* et du *kanza* que dans celle du *debaa,* comme nous le verrons plus loin plus en détail. En revanche, la vitesse d'exécution d'un *debaa* peut être très différente d'une composition et l'autre et d'une prestation à l'autre. Il existe aussi des *debaa* plus entrainants qui sont exécutés lors de concours et des *debaa* plus lents, que les groupes préfère chanter pendant le Ramadan.

D'Herouville, dans son article particulièrement riche et détaillé d'informations de différentes pratiques de *mawlid* de l'Océan indien, met également en relation le *debaa* avec la danse *tari*[78] d'origine anjouanaise :

> « Une des caractéristiques du *debaa* est de s'assimiler à présent, musicologiquement parlant, au groupe éclectique des *ngoma* de tambourins villageois *tari* à Anjouan et à Mahore. Concernant le genre *tari*, son beat plus lent le distingue radicalement mais son répertoire lyrique n'a pas été étudié et semble néanmoins assez proche de celui des *qasîda* de *debaa*. Leur parenté commune pourrait donc être aussi concrète que leur similarité acoustique le laisse croire » (D'Herouville 2015).

Pourtant, d'un un point de vue musicologique, rien n'apparente le *debaa* au *tari :* ni la structure rythmique, ni le cycle du chant, ni la chorégraphie. Toutes les pratiques d'inspiration soufie de Mayotte sont construites sur une structure métrique binaire alors que la danse *tari* est basée sur une structure rythmique ternaire. De ce fait, aucun rapprochement n'est possible d'un point de vue musicologique. La parentalité des répertoires textuels n'est pas non plus un critère de comparaison pertinent, puisque toutes ces pratiques s'appuient finalement sur les mêmes textes. De plus, dans le *tari*, parfois les femmes chantent en *shindzuani*, la langue d'Anjouan alors que dans le *debaa* les femmes chantent en arabe, même si aussi bien Kordjee que certaines pratiquantes m'ont dit qu'autrefois certains chants de *debaa* étaient en *shimaore*. Dans le *debaa* et dans le *tari,* le chant a effectivement une forme responsoriale semblable, mais comme du reste dans pratiquement toutes les autres pratiques de la région. Par contre les pratiquantes du *debaa,*

[78] Le terme *tari* indique effectivement aussi bien un type de tambour qu'une danse.

entre deux performances, chantent parfois des chants en *shimaore* qui sont tout à fait similaires au *tari,* c'est à dire construits sur une métrique ternaire et que les pratiquantes appellent « ngoma », terme d'origine swahili qui signifie à la fois tambour, danse et fête (Ahmed-Chamanga 1992:163, Blanchy 1996:101). Ce sont des chants considérés comme des intermèdes qui servent à stimuler l'énergie et la participation des pratiquantes. Ce sont des moments de détente, d'amusement, qui permettent de relâcher les tensions dues à la rigueur et la concentration nécessaires à l'exécution d'un *debaa.* Ces intermèdes sont des chants et des danses stylistiquement très différents de ce dernier, qui exige au contraire une présence plus intériorisée et un engagement corporel et vocal plus gracieux et contrôlé.

Plus loin, D'Herouville écrit aussi : « [...] le *debaa*, avatar mahoré présumé des *Tufo* féminins (Mozambique) serait lui aussi d'obédience rifai, selon Sophie BLANCHY et Victor RANDRIANY ». Cette affirmation selon laquelle le *debaa* serait un avatar du *tufo,* s'appuie sur une description de cette danse contenue dans un article de Signe Arnfred de 2004 (Arnfred 2004). Pourtant, la description succincte qu'en fait Arnfred ne permet aucunement de faire des rapprochements entre les deux pratiques. De plus, toutes les vidéos que l'on peut retrouver en ligne aujourd'hui sous la dénomination *tufo*, montrent une danse hétéroclite, multiforme et composée de nombreuses variations rythmiques et chorégraphiques. Toute comparaison gestuelle entre le *tufo* et le *debaa* ne ferait que les éloigner. Il existe cependant un élément stylistique très intéressant : il s'agit d'un mouvement saccadé et intermittent réalisé avec les épaules dans la position agenouillée, accompagné d'amples déséquilibres vers l'arrière. Ce motif chorégraphique rappelle les gestes des épaules des danseurs du *mulidi* qui sont également dans une position agenouillée, même si cette attitude n'est pas identique[79]. Une étude comparative plus approfondie entre les danses *makhuwa* et les danses mahoraises serait tout à fait souhaitable pour découvrir les éventuels emprunts ou réminiscences. Par ailleurs, l'article d'Arnfred souligne certains aspects de l'ethos des femmes *makhuwa* et de leur relation avec les organisations politiques, qui ont été utiles dans ma réflexion sur ce sujet.

[79]Dans nombreuses vidéos que l'on peut trouver sur internet, on peut apprécier la version de Zanzibar du *mawlid,* dans laquelle la qualité des mouvements des danseurs agenouillés est beaucoup plus ample, fluide et liée que celle des praticiens mahorais. On pourrait dire que les premières estompent et radoucissent la ténacité, la force des deuxièmes apportant du lyrisme aux mouvements, alors que les deuxièmes expriment une qualité plus tonique, déterminée et vivace par rapport aux premiers.
https://www.youtube.com/watch?v=x5hxwe1sDj8&t=428s&ab_channel=jahazimedia
Une enquête ethnomusicologie comparative approfondie sur l'ensemble de ces répertoires manque cruellement. Cette investigation serait souhaitable vue la richesse des qualités esthétiques de ces performances. Elle pourrait apporter des éléments historiques essentiels concernant l'histoire des populations dans cette aire géographique, « qui devrait être vu comme une aire culturelle légitime » selon les propos de Breslar en faisant référence aux études d'Ottino (1974) (Breslar 1979 : 20). La confrontation des rythmes, des éléments chorégraphiques des différents répertoires, à l'instar de celle des langues et des vestiges archéologiques, entre autres, fournirait des données essentielles pour enrichir des pages d'histoire encore incomplètes.

1.2 L'ÉVOLUTION DES ANNÉES 1970

Selon les informations recueillies lors de nombreux entretiens avec les pratiquantes, c'est à partir des années 1970 que le *debaa* est devenu la pratique que nous connaissons aujourd'hui, avec sa richesse performative liée à la composante chorégraphique. Les éléments déclencheurs de cette évolution seraient étroitement liés à l'histoire de Mayotte.

Les années 1970 ont été cruciales pour l'avenir politique de l'île et sa transformation culturelle et sociale. Le changement définitif de statut politique de Mayotte de 2011 fait suite aux résultats d'un référendum organisé en 1974 par lequel la population a choisi le rattachement à la France plutôt que son indépendance, contrairement aux autres îles comoriennes. Ce résultat a été largement confirmé par un deuxième référendum organisé en 1976. La France attribua alors à Mayotte le statut de collectivité territoriale. Mais la classe politique mahoraise n'a pas cessé de demander la départementalisation, par peur de retourner sous l'influence comorienne. Elle l'obtient finalement avec la loi du 11 juillet 2001. La revendication du rattachement à la France se justifiait par une crainte historique de la population mahoraise envers le despotisme des dirigeants comoriens : « Rester français pour être libre » était le slogan des partisans de ce rattachement. Depuis le début de ce processus, l'État comorien revendique la réintégration de Mayotte dans son territoire, appuyé par la communauté internationale, alors que les Mahorais.es essayent par tous les moyens de se démarquer et d'affirmer une exception culturelle qui les distinguerait de la population des autres îles.

Cette volonté de rester français.es « à tout prix », comme titre un article de Blanchy de 2007, fut un geste politique et identitaire très fort qui a eu comme conséquence d'empêcher l'émergence d'une réelle autonomie et indépendance locale et d'étouffer toute critique envers la France, alors qu'elle a été la nation colonisatrice de Mayotte depuis la moitié du XIX^{e} siècle.

Quand la France prit possession de ce territoire en 1841, Mayotte comptait seulement quelques milliers d'individus, d'origine arabe, mahoraise, africaine et malgache[80]. Pour assurer le travail dans les plantations, les exploitants blancs d'origine française et malgache, ont dû faire appel à des travailleurs africains et des îles voisines. Toutefois, les cultures à visée industrielle, comme le sucre ou la vanille, n'ont jamais été vraiment rentables et dans les années 1930, la seule production significative était celle de l'ylang-ylang, une fleur très prisée en parfumerie. Sa culture était assurée par les Mahorais alors que la distillation et la commercialisation étaient l'apanage des Français et des Indiens (Breslar 1979 : 16). Aujourd'hui ces plantations ne sont plus du tout compétitives par rapport à celles de Madagascar et des Comores (Benini et al. 2010).

Dans ce contexte multi-ethnique et relativement pauvre, être mahorais signifiait vivre à Mayotte, être musulman et avoir un champ pour garantir sa propre subsistance et celle de sa famille (Allibert 1984; Fasquel 1991; Blanchy et al. 2019). L'appartenance à un village où est située

[80] Un recensement de 1843 reporté par Gevrey fait était de 3300 individus répartis ainsi : 600 Sakalaves, une ethnie du nord de Madagascar, 19700 Arabes, 500 Mahoris et 1500 esclaves (Gevrey 1870, 251).

la tombe de ses ancêtres reste encore aujourd'hui un critère identitaire fondamental. Cet attachement à la terre sert d'autant plus de postulat à ceux qui revendiquent la spécificité de la culture mahoraise. En 2016, Alain Kamal Martial, Hamidou Hamidouni, Laurent Canavate, Yasmina Aouny Yazidou Maandhui, Zaidou Bamana signent le « Manifeste du discours mahorais » où l'on peut lire : « Ce que la langue a gardé dans sa moelle, son essence rattache l'Homme (M'tru) à sa terre (M'Dzuani, M'Mwali, M'Ngazidja, M'Maore – L'Homme d'Anjouan, de Mohéli, de Grande-Comores, de Mayotte) et non à un groupe, un ensemble d'îles, un archipel ».

Le combat de Mayotte pour son rattachement définitif à la France a vu les femmes au-devant de la scène. Leur lutte pour obtenir la départementalisation française a joué un rôle crucial (Idriss 2019). Grâce à la règle de la résidence uxori-matrilocale, les femmes ont un ancrage territorial très important. Ce lien particulier donne une priorité à la lignée de descendance féminine malgré un système de transmission indifférencié. Ainsi les associations cultuelles et culturelles féminines ont toujours pris une part active non seulement à la vie sociale mais aussi à l'action politique. Leur mobilisation est toujours essentielle à la réussite de tout événement.

Le transfert de l'administration des Territoires des Comores de Dzaoudzi (Mayotte) à Moroni (Grande Comores) débute en 1962 et s'achève en 1966. Il provoque immédiatement des conséquences catastrophiques pour les habitants aussi bien sur le plan économique que professionnel et familial : pénurie des denrées alimentaires dans les boutiques, carence des médicaments dans les hôpitaux. Les fonctionnaires quittent massivement l'île et de nombreux employés se retrouvent au chômage. Les femmes manifestent publiquement leur mécontentement en prenant la parole et organisant des actions spectaculaires. Le 2 août 1966, de manière sarcastique, les femmes « fêtent » en cortège le départ du Président avec des chants funèbres. Zena M'dere, une mère de famille d'une cinquantaine d'années, est désignée comme la porte-parole de leur colère, mais les négociations n'apportent rien. La manifestation qui regroupe un millier de femmes excédées, qui attendent avec impatience l'issue des discussions, dégénère. Dans les jours qui suivent, elles arrachent tous les portraits du Président des bureaux administratifs et des écoles. La rébellion du 2 août 1966 inaugure une longue série d'actions qui seront réprimées violemment, jusqu'à la mort de Zakia Madi, une jeune femme de 25 ans très engagée dans ce combat. Ce mouvement féminin sera appelé « les chatouilleuses » en raison du développement d'une tactique offensive inspirée des femmes de Madagascar, qui consiste à encercler l'interlocuteur, en l'occurrence un agent du gouvernement comorien, puis à se plaindre violemment, d'abord verbalement puis manuellement, à le déshabiller et à l'agresser avec des chatouilles jusqu'à l'étouffer.

À partir de 1966, les femmes sont plus que jamais déterminées à jouer un rôle majeur dans le débat politique. Zena M'dere devient la présidente du parti MPM, le Mouvement populaire mahorais, parti politique de la droite traditionnelle locale créé en 1963, dont l'un des fondateurs est Marcel Henry, figure emblématique de la lutte pour la départementalisation de ce territoire. Elle impose aux candidats de prêter serment de fidélité inconditionnelle à la cause mahoraise, sur le Coran : « Nisoulava amba tsitsijoua na fanya soulouhou ya i maore na i circali ya comori bila tsi

amuri ya wamaore (Je jure que je n'ai pas le droit de réconcilier Mayotte avec l'état comorien sans la permission des Mahorais) ». La cérémonie se déroule dans la mosquée du vendredi de Sada le 3 août 1967. De cette manière les dirigeants du parti s'engagent dans ce projet en prenant Allah comme témoin (Bamana 2015). La revendication de la départementalisation devient ainsi une sorte de croisade, « une vérité indiscutable, tout comme la religion » écrit Idriss (Idriss 2013).

En janvier 1967, lors d'une visite du sénateur Ahmed Abdallah, le MPM décide d'organiser un *mawlida shenge* à Combani, fief électoral de leurs opposants car partisans de l'indépendance. Cette personnalité politique était aussi un homme d'affaires considéré par les Mahorais.es comme responsable de l'embargo du riz à Mayotte, dont il détenait le monopole. Le *mawlida* avait comme but de demander à Dieu de l'aide pour la cause du MPM. Ses militants ont afflué en grand nombre de tous les villages voisins. Les habitants de Combani l'ont pris pour une provocation. Des troubles ont éclaté toute la nuit et ont été violemment réprimés par les forces de l'ordre. L'organisation de ce *mawlida* a été perçue comme un geste politique hautement symbolique.

À partir de cet événement, l'organisation d'un *mawlida shenge* a toujours accompagné les meetings du MPM. Pour les signataires du Manifeste du 2016, mentionné plus haut, le « Triangle du shenge » est l'âme même de leur discours politique fondateur. Ce triangle est l'union de trois appartenances culturelles originelles : française, par le partage de ses valeurs républicains, sakalave[81], par le partage de ses cultures animistes, musulmane, par le partage des croyances de l'islam :

> « Le shenge est un esprit. Il est le panthéon des héros de l'histoire ancienne, les Fani, les Cheikhs et autres esprits des aïeux qui sont convoqués. Leur sacralisation apporte une dimension spirituelle au combat de Mayotte française. Il sera entendu et consenti alors que le peuple de Mayotte s'est inscrit dans une destinée voulue d'abord par la terre elle-même, ensuite par les aïeux qui en sont à l'origine. Chaque *maulidi ya shenge* sonnera comme une invocation ritualisée, sacrée et mystifiée des voix des aïeux pour poursuivre ce qu'ils ont entamé. Le *mawlida ya shenge* devient par là-même un chant de communion puisqu'il rassemble le peuple de Mayotte. Le *maulidi ya shenge* est le conservatoire des esprits de la terre, il abrite la royauté française, la royauté sakalava des princes d'or du Boeni et la royauté mahoraise des Sharifs. Le trio des trônes symbolise ce que nous identifions comme étant « le triangle sacré du shenge ». Il prend sa source dans le traité de cession de Mayotte à la France signé en 1841...Le *maulidi ya shenge* rompt leur frontière, il réalise leur communion dans un syncrétisme dont le sens est exclusivement politique et nullement religieux. Le *maulidi ya shenge* inspire et porte, à la fois, les orientations et les vœux du Mahoré dans toute son histoire moderne ». (Manifeste du discours mahorais, Mamoudzou 2016)(Martial et al. 2016).

La séparation politique des îles de l'archipel a également eu comme conséquence la réorganisation des dispositifs de transmission radiophonique. Déjà à la fin de 1974, l'office de radiodiffusion et de télévision ORTF avait disparu en donnant naissance à plusieurs sociétés

[81] Sur la culture sakalave voir Chazan-Gillig (1991).

constituées sur base locale. La station radio de Moroni, en Grande Comore devient FR3 Comores. Sa vie sera pourtant brève. Avec la proclamation de l'indépendance, la station est démantelée et transférée à Mayotte, où elle entrera en fonction au printemps 1977. La nouvelle radio se veut plus proche des gens, la rédaction organise des émissions en donnant la parole aux jeunes et les journalistes sillonnent l'île pour être au plus près de l'actualité locale (Lorenzo 2012).

Mamanourou, une de mes informatrices principale *fundi* et fondatrice de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua[82] (Cf. Introduction), m'a effectivement raconté que, dans ces années-là, des journalistes sont arrivés à Mtsamboro, où elle vivait, pour enregistrer les chants traditionnels[83]. La volonté des Mahorais.es de rester sous l'égide de la France avait engendré un intérêt particulier des médias envers la culture de l'île dans une démarche de découverte, de valorisation, de proximité et d'inventaire. En plus de montrer les chants et les danses populaires, comme le *wadaha*, la danse du pilon, ou le *shitete,* les femmes ont tenu à présenter aux journalistes qu'elles connaissaient aussi des chants religieux en arabe. Pour ce faire, elles ont réalisé un *debaa*, qui, à leurs yeux, était une pratique bien plus prestigieuse que les danses traditionnelles. De cette façon, les femmes ont voulu témoigner de leur bonne éducation et instruction en mettant particulièrement en avant les jeunes filles. Pour faire joli, la *fundi* de son école coranique a proposé d'accompagner les chants par des gestes inspirés de la danse du *mawlida shenge.*

Le mawlida shenge et le debaa

Pendant le *mawlida shenge* les femmes et les hommes prient, chantent et dansent ensemble mais dans deux espaces distincts. La séparation est réalisée avec des draps tendus. Ce rituel rassemble un nombre important de pratiquant.e.s et dure toute la nuit. L'assemblée est installée sous un énorme chapiteau appelé *bandra-bandra*[84]. Les hommes et les femmes ne se voient pas mais s'ils s'entendent chanter et se répondent mutuellement. Les hommes assurent l'accompagnement instrumental assis sur des bancs ou des chaises. Un musicien parmi eux, interprète le chant comme soliste – *muhimbizi maolida* - alors que les femmes répondent avec des *refrain*s et dansent – *wavoshea* (celles qui répondent) ou *wabadza* (celles qui dansent). Les hommes peuvent aussi danser, s'ils le désirent, et chanter tout en jouant les tambours. Durant la partie nocturne, les chants s'enchaînent selon l'ordre décidé par le *fundi* qui dirige la cérémonie, après avoir réalisé certaines parties introductives obligatoires dans un ordre protocolaire qui demeure invariable. Les chants sont accompagnés par une instrumentation composée de trois

[82]Tous ses témoignages ont été collectés en *kibushi* et traduit simultanément par Oumi, petite-fille de Mamanourou ou à posteriori par Nourou, sa fille, à partir des enregistrements.

[83]Dans son article « The ludic side of Islam and its possible fate in Mayotte » de 1987, Lambek parle des chants de *mawlida*, *daira* et *mulidi* transmis à la radio. Il témoigne également avoir été présent lors de l'enregistrement d'un *mawlida* pendant un de ses séjours d'enquête.

[84]En *shimaore bandra* veut dire tente. Pour indiquer le superlatif ou le diminutif, en *shimaore* on double le nom : dans ce cas *bandra-bandra* signifie une très grande tente.

tambours : le *fumba*, le *tari* et le *dori*. À différence du *tari*, les deux autres tambours sont à double membrane. Par conséquent, les techniques de jeu de ces trois instruments sont très différentes. Chaque musicien enchaîne trois rythmes divers qui sont de plus en plus rapides. C'est le musicien qui joue le *tari* qui décide le passage d'un rythme à l'autre et qui est aussi, la plupart du temps, le chanteur soliste[85]. L'accompagnement instrumental est donc assez complexe, donnant lieu à un véritable orchestre tambourinaire. Musicalement, la structure de chaque chant permet de réaliser un crescendo qui pousse les pratiquantes à s'engager de plus en plus corporellement dans la danse. Au début, toutes les femmes sont assises sur des nattes à même le sol, mais au fur et à mesure que le chant progresse, elles se lèvent pour danser debout. Elles piétinent sur place, alternant parfois avec des parcours circulaires, toujours exécutés sur place. Ces transferts d'appui suivent la vitesse de la pulsation rythmique[86]. Le corps accompagne ces piétinements avec une qualité gestuelle proche de celle des danses traditionnelles locales d'origine africaine, mais la cadence est beaucoup plus lente. Plus le volume sonore augmente, plus les femmes se lèvent et dansent, jusqu'à ce que tout le monde ou presque soit debout. Quand le cycle se termine et le chant s'achève, les femmes retournent à s'asseoir et un autre cycle commence aussitôt. Dans le *mawlida*, il n'y a pas véritablement de chorégraphies. Les gestes réalisés par les femmes lorsqu'elles sont assises consistent à ouvrir délicatement mais de manière vive les bouts des doigts, imitant vaguement l'action d'éclore ou d'éclabousser, ou bien à tapoter rythmiquement sur chaque pulsation les mains sur les genoux, ou encore à se toucher alternativement et de manière rythmique la tête et les cuisses. Ces gestes délicats sont généralement accompagnés par des balancements d'une part à l'autre du haut du corps et des rotations de faible amplitude, autant gracieuses que discrètes de la tête.



Figure 1- 1 : Images du mawlida shenge du 14 septembre 2013 à Kani Bé. Les fidèles sont dans deux espaces contigus, séparés par des draps. À gauche celui réservé aux hommes et à droite celui réservé aux femmes. ©

[85]Données collectées à travers des interviews à différents maîtres de *mawlida shenge* : Rafion Maolida, Echati Maolida, Abtoihi Mwelewou, Saïdou Colo.

[86] La pulsation est une « Unité rythmique régulière sous-entendue. Elle est susceptible d'être exprimée par des battements de mains, de pieds, etc. La pulsation peut dans certains cas être subdivisée en valeurs binaires ou ternaires » « Glossaire », *L'Homme* [En ligne]. 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 26 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org.faraway.parisnanterre.fr/lhomme/24959 ; DOI : https://doi-org.faraway.parisnanterre.fr/10.4000/lhomme.24959

Selon Sophie Bouffart, le *mawlida shenge* est une cérémonie de possession qui peut être également organisée ponctuellement pour d'autres raisons : par exemple, en l'honneur d'un défunt, ou pour demander à Dieu la protection d'un village ou le bon déroulement d'une manifestation (Bouffart 2010, 208). Pour Lambek, c'est une version populaire du *mawlid* (*mulidi*) (2018). Si le terme *mawlida* se réfère toujours à la naissance du prophète Muhammad, celui de *shenge* est plus controversé. Pour certaines femmes interviewées *shenge* signifie tout simplement « grand ». Kordjee suggère que le mot *shenge* du *mawlida* vient de Mashenge, *fundi* de Sada qui a beaucoup œuvré pour la diffusion de ce rituel à Mayotte, alors que pour Bouffart, *shenge* vient du nom d'une catégorie spécifique d'esprits qui caractérise ce rituel. Pour cette auteure, les *shenge* représentent des personnages marquants de l'histoire de Mayotte (Bouffart 2010 : 43).

Mamaye Idriss parle d'un rituel musulman protecteur qui exprime un « syncrétisme de pratiques malgaches de possession royales et mahoraises musulmanes » (Idriss 2019, 323). Elle souligne l'importance que ce rituel a acquis lors de la lutte pour la départementalisation de Mayotte en le définissant même comme « l'invention d'une nouvelle forme d'action » capable de créer de nouveaux espaces de sociabilité et de nouvelles formes de conscience collective à travers l'association de protection divine et d'engagement politique (Idriss 2019 : 320, 321). Selon son hypothèse, je la cite : « Le *mawlida shenge* témoigne ainsi d'une islamisation en profondeur de la société mahoraise par la diffusion des confréries, dont le rôle précurseur fut poursuivi par les femmes qui initièrent ce rituel » (Idriss 2019, 347). Or, la supposition d'une initiative féminine dans la création de ce rituel laisse perplexe, si l'on observe juste quelques éléments performatifs du *mawlida*.

L'accompagnement instrumental et le chant du chanteur soliste constituent la structure même du rituel sans laquelle le rituel n'existerait pas. Connaître les textes, respecter le protocole tout en étant capable de décider de l'ordre selon la situation ne signifie pas seulement assurer une fonction d'accompagnement. Ces compétences montrent plutôt la capacité à conduire ce rituel, c'est-à-dire à endosser le rôle de maître de cérémonie. D'ailleurs aussi bien Rafion Maolida que Saïdou Colo, désormais dépositaires de ce rôle, en ce qui concerne respectivement l'organisation des rituels dans la zone sud et dans la zone nord (même si le père de Rafion, Maolida Mchangama, malgré des importants problèmes de santé, continue à être le référent pour la zone sud), ont reçu tous les deux une initiation de maître à disciple, pendant plusieurs mois. Ce type de relation caractérise toute passation de savoir et de pouvoir au sein des confréries soufies. Les deux adeptes ont dû tout d'abord apprendre les chants avant de pouvoir apprendre les rythmes des tambours. Saïdou, qui était déjà un percussionniste expert avant son initiation et qui s'est intéressé initialement au *mawlida* uniquement par curiosité et envie de se rapprocher aux savoirs traditionnels dans le domaine musical, a dû tout d'abord apprendre à chanter : « En apprenant à chanter, je comprenais finalement le rythme que je devais faire », m'explique-t-il. Rafion aussi, aujourd'hui inquiet pour sa succession, puisqu'il n'a plus d'élèves, a du mal à envisager de séduire les jeunes en partant tout simplement du jeu des tambours : « Je ne peux pas jouer sans chanter ».

Le rôle des femmes est certainement important car elles demeurent indispensables pour assurer la logistique des manifestations : l'aménagement des lieux, la préparation du repas d'accueil des participants, la mise à disposition de matériel, le partage de la cotisation pour couvrir les frais des achats. Parallèlement, la complexité de la performance laisse penser qu'elle a eu besoin de beaucoup plus de temps pour se sédimenter et façonner le rituel d'aujourd'hui. Pour sa construction, l'apport des musiciens a dû être absolument fondamental.

Par contre, ce que Idriss relève dans son enquête et qui est très intéressant est « la volonté des femmes de s'investir dans la sphère du religieux » (Idriss 2019, 347). Le témoignage de Mamanourou, concernant cette envie de montrer l'éducation religieuse des fillettes, va dans ce sens. Suite à cet évènement de collectage des chants et des traditions locales par des journalistes métropolitains et grâce à la rencontre entre différentes écoles coraniques, d'autres groupes sont nés et ont adopté cette nouveauté qui consiste à chanter le *debaa* enjolivé par les gestes dansés inspirés du *mawlida shenge*. Même si on ne peut pas parler véritablement de chorégraphies, dans des vidéos de l'époque, on est, tout de même, en mesure d'apprécier une qualité gestuelle homogène dans des enchaînements chorégraphies très simples composés sur l'instant par les femmes et réalisés à l'unisson.

Dans un reportage de 1975, mis en ligne sur le site de l'INA (Martial et al. 2016) on peut voir quelques images de ces *mawlida shenge* (02'41'') d'antan. Dans ces vidéos on peut soupçonner un peu de mise en scène pour les exigences du tournage : les femmes sont assises par terre, parfaitement alignées côte à côte, très serrées, les jambes allongées, les mains posées sur les genoux, habillées presque à l'identiques, portant des jolis bracelets en or et des bagues. Toutefois, la performance est esthétiquement saisissante par la délicatesse des gestes, le contrôle de la lenteur et l'harmonie de l'ensemble. Une dame vaporise du parfum sur les femmes. Un gros plan permet de voir des lents mouvements de rotation de la tête d'une part à l'autre, les yeux baissés. À un moment donné, la caméra filme les mains qui font des gestes très discrets, à peine esquissés d'ouverture des doigts. Puis les bras se lèvent et les gestes de doigts deviennent plus affirmés. Les tissus qui séparent l'espace des femmes de celui des hommes sont des *shiromani*, les châles typiques des femmes anjouanaises. Cette revendication de « maorité » est étonnement mise en scène dans un cadre décoré avec des tissus qui symbolisent les femmes « venues d'ailleurs »...

Dans un autre film de 1982, qui montre également pendant quelques instants un *mawlida shenge*, https://www.youtube.com/watch?v=MdnUkXQdVdM on peut observer une ligne de femmes assises à même le sol exécuter des mouvements de bras accompagnés de gestes d'ouverture et fermeture des doigts beaucoup plus dynamiques que ceux de la vidéo précédente (33'43''). Elles se balancent d'un côté à l'autre suivant la direction des bras, qui anticipent légèrement le déplacement du buste. Cette gestuelle est très similaire à celle des anciennes versions de *debaa*. Dernière ces femmes, une autre rangée de pratiquantes se tient debout. La ligne ondule avec des transferts du poids d'une part à l'autre[87]. Les pratiquantes ouvrent

[87]À l'image, les pieds ne sont pas visibles, mais je peux affirmer sans hésitation que les femmes ne se déplacent pas.

alternativement les doigts de la main opposée dans la direction du déplacement. La tête tourne dans le sens opposé du balancement. Ce motif chorégraphique présente une certaine complexité de coordination et nécessite une attention additionnelle de la part des danseurs par rapport à celle des femmes assises. La durée du balancement de ces dernières est d'ailleurs deux fois plus lente. On serait à même de penser que ce mouvement a été chorégraphié et répété auparavant. On retrouve très souvent ce motif chorégraphique dans les danses du *debaa* d'aujourd'hui, même s'il est exécuté de manière plus ample. Ces types de mouvement servent fréquemment de transition entre deux chorégraphies comme nous verrons dans le chapitre 7.

Le *mawlida shenge* commence toujours par des prières, des *duâ*, pour demander quelque chose à Dieu. Lors d'un décès, par exemple, on demande la rémission des péchés du défunt. Ces prières sont également chantées. Aujourd'hui, le rituel se caractérise par deux moments distincts : la partie nocturne, qui commence le soir et se termine par le premier appel à la prière du lendemain, et la partie diurne, plus récréative, pendant laquelle les femmes se mettent en ligne et accompagnent les chants de gestes lents et minimalistes qui évoquent désormais la gestuelle du *mulidi* et du *debaa* exécutée au ralenti.

Entre les deux parties, les pratiquantes vont se reposer et se restaurer dans une maison qui leur a été indiquée par les organisateurs de la cérémonie. Les dévotes de chaque village participant sont accueillies à l'intérieur d'une maison. Les hommes par contre se restaurent aux alentours de la mosquée. Quand les femmes sont reposées et rassasiées, elles se préparent pour la partie diurne. Elles changent alors de *saluva*, se coiffent, se maquillent, se mettent des fleurs de jasmin dans les cheveux et sur la poitrine, confectionnées en rosettes fleuries et parfumées. Le *saluva* est la tenue traditionnelle des femmes mahoraises. Il s'agit d'un carré de tissu, cousu sur un côté, enfilé jusqu'au-dessous des aisselles et noué sur la poitrine. Il couvre les jambes jusqu'au chevilles. Ce vêtement est donc un pagne qui est porté très haut. Les pratiquantes se parent également avec leurs plus beaux bijoux. Ensuite elles reviennent sous la tente, où commence la deuxième partie de la cérémonie. Cette fois les femmes d'un même village sont habillées de la même manière. La musique et les chants reprennent. Cette fois, les femmes se lèvent par groupe et se disposent en ligne. Elles dansent à l'unisson une danse très lente composée par des mouvements minimalistes effectués avec les bras, les mains et la tête. Lambek parle de *mkubadza,* dérivé du verbe *uBadza*[88]. Toutefois, les avis de mes informatrices sont partagés concernant l'existence ou pas de cette partie diurne plus performative dans le *mawlida shenge* d'autrefois. Selon certaines, elle serait relativement récente et empruntée au *debaa*. Dans son dictionnaire Mahorais-Français, Blanchy, évoquant la poursuite du rite le lendemain, parle plutôt de « visite sur un lieu saint (ziara) » (Blanchy 1996, 86)[89]. D'autres personnes, comme le *fundi* du *mawlida* Maolida Mchangama, sont

[88]Comme pour le *debaa*, le verbe *uBadza* signifie : « Danser par simples mouvements de la tête, comme les femmes font dans le *deba,* fête chantée à caractère religieux » (Blanchy 1996 : 36).

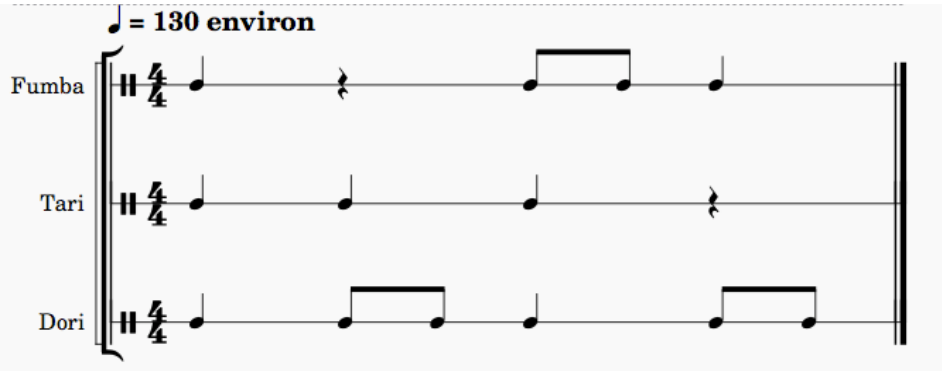
[89] Sophie Blanchy définit les *ziara* comme des lieux : « [...] où se trouve un tombeau ancien, ou lieu réputé habité par des djinns (parfois lieu de fondation de village), où sont déposées des offrandes au cours de visites privées, et où sont organisées (annuellement) des fêtes à caractère religieux » (Blanchy 1995, 1996:154). Abderamane Bourhane, dans sa thèse de sur les rituels anjouanais, évoque la possibilité que ces lieux soient

convaincues, au contraire, que : « Les femmes du debaa (nous) ont tout piqué ». Lambek donne d'ailleurs une importance relative au *debaa.* Il ne le nomme pas parmi les formes de représentation les plus populaires de musique et de danse religieuses qui, selon lui, sont le *daira*, le *mulidi* et le *mawlida shenge*. Il définit le *debaa* comme « une performance culturelle moderne » qui aurait perdu « the depths found in the heart of the *mawlida Shengy* » (Lambek 1987). Pourtant, comme on le verra plus loin, le *debaa* représente bel et bien une percée spectaculaire des femmes dans la sphère du religieux, dont parle Idriss (Cf. Chapitre 9).

D'un point de vue strictement morphologique, il semble évident qu'existent des emprunts importants, probablement réciproques, entre le *debaa* et le *mawlida shenge* comme d'ailleurs m'a raconté Halima à propos de l'évolution des chorégraphies du *debaa* impulsée par la mère de Saloua. Il ne s'agit pas uniquement de motifs qui sont régulièrement réutilisés dans la chorégraphie du *debaa*. Je montrerai plus loin que ces éléments sont structurants et extrêmement importants pour permettre aux pratiquantes de regagner un unisson en cas de retard, d'intégrer des erreurs ou des décalages temporels par rapport au commencement d'une nouvelle partie chorégraphique (Cf. Chapitre 3, 4 et 6). Leur répétition permet également de stimuler la participation des pratiquantes afin de retrouver une bonne énergie collective.

Le rythme du *tari* du *mawlida shenge* (Notation1.5) est comparable à celui de la version ancienne du *debaa* (Notation 3.1), alors qu'il diffère de celui de sa version moderne. Comme je l'ai déjà évoqué, à part le *tari,* les autres instruments utilisés dans ces deux pratiques ne sont pas les mêmes. Dans le *mawlida* ce sont les hommes qui assurent l'orchestration. Dans le *debaa* ce sont les femmes qui assurent l'accompagnement instrumental avec des *matari* et des *madafu*. L'orchestration du *mawlida* est plus complexe de celle du *debaa* ou chacun des musiciens peut apporter des nuances personnelles aux rythmes de base. Les cycles rythmiques, c'est-à-dire le nombre des périodes, qui corresponde à une phrase chantée, dépende des textes choisis pour composer le chant. Celui de base du *mawlida shenge* est 3+3+2 alors que dans le *debaa* le cycle change d'un *debaa* à l'autre. Dans la première partie les cycles peuvent être longs, par exemple 8+8, pour ne devenir que 3+3 dans deuxième partie et enfin 1+1 dans la dernière. Le chant du *debaa,* par contre, est plus complexe que celui du *mawlida.* Les phrases de la première partie sont plus longues et plus articulées donnant naissance parfois à des harmonies. Le chant du *debaa* est aussi plus formalisé, alors que celui du *mawlida* a un caractère plus spontané, avec des intonations fluctuantes.

liés à des pratiques préislamiques : « Ce terme semble aujourd'hui couvrir deux entités différentes. Certains lieux sacrés n'ont aucun lien avec l'islam, là où des forces naturelles et animistes sont honorées. Les autres sont en relation avec l'Islam et méritent effectivement le nom de *ziara*, car on y honore la mémoire d'un personnage important, selon une pratique islamique. Cependant, comme le notait Bousquet (1938), l'alternance et le chevauchement de ces deux religions sont tels qu'« il est difficile d'établir une frontière [...] entre le culte des saints plus ou moins authentique et celui qu'on rend à des sanctuaires préislamiques » (Bousquet cité par Bourhane 2017 : 8).



Notation rythmique 1. 5 : Les trois rythmes de la première partie du mawlida shenge.



Figure 1- 2 : Image de la danse diurne du mawlida shenge à Kani Bé le 14 septembre 2013 ©

Rahimina, une des *imame* de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago, a chanté pour moi un vieux *debaa* qu'elle affectionne particulièrement pour me montrer ce qu'elle considère comme une chorégraphie de *debaa* à l'ancienne, « comme on faisait autrefois », en prenant inspiration du *mawlida shenge*. La chorégraphie consiste à déplacer le bras, qui restent constamment fléchis, vers l'avant-haut, puis vers la direction oblique-droite en bas, puis vers la gauche en bas, puis vers l'avant-bas. Quand les bras atteignent le but de chaque direction les doigts s'ouvrent délicatement de manière vive avec un geste qui rappelle l'action d'asperger ou d'éclabousser. Puis, les doigts se referment, les bouts de doigts se touchent à peine, pendant que les bras se déplacent vers la direction suivante. Le regard suit le mouvement des mains, mais quand les gestes se dirigent vers les directions obliques, la tête s'incline doucement dans la direction opposée.

Le texte du chant est :

« Labayehe ah ah ah, lubayehe lubamansuaba »

Chaque double syllabes correspond un geste :

- pendant *Laba* les bras sont vers l'avant-haut et les doigts s'ouvrent
- pendant *yeye* les bras se déplacent vers la direction oblique-droite en bas
- pendant ah *ah* les bras sont vers oblique-droite en bas et les doigts s'ouvrent
- pendant ah *ah* les bras se déplacent vers la direction oblique-gauche en bas
- pendant *luba* les bras sont vers oblique-gauche en bas et les doigts s'ouvrent
- pendant *yehe* les bras se déplacent vers la direction avant-bas
- pendant *luba* les bras sont vers l'avant-bas et les doigts s'ouvrent
- pendant *mansuaba* les bras se déplacent vers la direction avant-haut, pour recommencer aussi bien le chant que la danse.

Pour visionner le chant de Rahimina de la page suivante :

https://www.youtube.com/watch?v=FxM4ak48oeE

« Labayehe ah ah ah ah, lubayehe lubamansuaba »

luba *yehe*




ah ah *ah ah*




luba *yehe*




luba *mansuaba*




Figure 1- 3 : Exemple d'ancien debaa chanté par Rahimina, imame de la Madrassati Nidhonymia de Hamjago. La danse est exécutée assise. Les gestes sont des ouvertures et fermetures rapides des doigts qui rappellent l'action d'éclabousser. Ces gestes sont exécutés d'abord vers le haut, puis vers la droite, puis vers la gauche, pour vers l'avant/bas. ©

Une activité récréative pour des jeunes filles bien élevées

Jusqu'aux années 1970, le *debaa* concernait davantage les fillettes, qui grâce à l'initiative et à la créativité des *fundi* des écoles coraniques pouvaient apprendre les danses de leurs mamans. Saloua, qui a aujourd'hui une soixantaine d'années, se souvient que, au *shioni,* le jeudi était un jour particulier, dédié aux chants : « On attendait ce jour avec impatience car on avait le droit de s'amuser un peu et de se détendre, en accompagnant les chants par des dandinements du buste, comme si on dansait », raconte-t-elle. Les fillettes pouvaient ainsi s'amuser à esquisser des mouvements de danse, tout en chantant assises. Pour elle, c'était un moment agréable et ludique, qu'elle se remémore avec émotion. Pour stimuler la curiosité des jeunes filles et attiser leur enthousiasme, la pratique du *debaa* se serait ainsi progressivement enrichie d'aspects récréatifs laissant plus d'espace au plaisir de chanter tout en développant la danse. À travers les rencontres entre les différents groupes, les jeunes pratiquantes pouvaient découvrir les autres villages, faire des nouvelles rencontres, s'amuser à chanter et à danser tout en montrant leur créativité et leur savoir-faire.

Cette activité à la fois dévotionnelle et ludique était d'ailleurs encouragée par des raisons pragmatiques. Pour contenir l'impact que la modernisation de Mayotte pouvait avoir sur les mœurs de la jeunesse, les mères sentaient la nécessité de se garantir le contrôle de leurs filles, en essayant de les garder à l'intérieur de l'unité domestique. Dans une société en pleine mutation, les fillettes pouvaient en effet se laisser séduire par des intérêts considérés inconvenants et néfastes pour leur réputation et leur moralité. Il fallait donc trouver une manière de capter leur intérêt et de satisfaire leur besoin d'épanouissement tout en sauvegardant les coutumes et la tradition. Une praticienne d'un groupe de *debaa* de Chirongui raconte :

> « Notre association a été une des premières, autour des années 60. À cette époque-là il n'y avait que les groupes de Labattoir, de Sada, de Bouéni, de Mtsapéré et le nôtre. La fundi Sua a commencé, puis quand elle est décédée, sa sœur a pris sa place. Quand elle est décédée aussi, il n'y avait plus de debaa jusqu'à ce qu'une autre femme, qui s'appelait Mariama Saïdi, prenne le relais. Quand cette dame est devenue vieille et qu'elle n'a plus voulu continuer, elle (en indiquant une dame âgée du groupe) a pris sa place. Depuis ce moment, elle a décidé de prendre en main l'association pour s'occuper des enfants. Surtout pendant les vacances, sinon les enfants trainent trop. Elle a décidé de les accompagner et de s'occuper de leur éducation pendant les vacances en organisant des manifestations. Les fundi assurent l'éducation des enfants, elles les empêchent de traîner dehors. Tous les parents savent qu'ils sont ici. »

Quand les femmes parlent du *debaa,* elles ne font jamais référence au soufisme[90]. Les rares fois qu'elles évoquent l'origine soufie des *kaswida*, elles livrent cette information comme si elle était quelque chose d'apprise récemment[91]. Les signataires du « Manifeste du discours mahorais »[92], qui revendiquent une option culturelle mahoraise, sont même très critiques quant à définir le *debaa* comme un chant religieux d'inspiration soufi. Le soufisme pour eux témoigne de l'endoctrinement des Mahorais.es par œuvre des *fundi,* maîtres coraniques venus d'Anjouan. Ils revendiquent le *debaa* uniquement comme un chant et une danse traditionnels. Le fait qu'il soit d'inspiration soufie n'a nullement d'importance.

D'ailleurs les femmes dès la fin des années 1970, profitent de cette distance avec les pratiques religieuses et du fait que le *debaa* soit plutôt considéré comme une activité ludique pour les jeunes filles, pour acquérir une nouvelle visibilité. Avec la création du RPR en 1979[93], les groupes de *debaa* vont être régulièrement invités à se produire sur scène pour agrémenter les meetings électoraux. Ceci n'aidera pas la pratique à conquérir de l'importance dans la sphère spirituelle. D'une part pour avoir bravé l'interdit de la séparation homme-femme dans le cadre religieux (Lambek 1987) et d'autre part parce que dans le RPR vont converger beaucoup d'anciens *serre-la-main*[94] désormais convertis à la cause départementaliste. Même après la fin des luttes pour la départementalisation, pour agrémenter les meetings, tous les partis ont continué à faire appel aux femmes. Comme lors de l'organisation des congrès de l'époque de la lutte pour la départementalisation, les nouveaux partis issus du MDM, le Mouvement populaire mahorais, ont continué à organiser des *mawlida shenge*. Les nouveaux partis comme le RPR d'abord et ensuite l'UMP[95] et aujourd'hui Les Républicains et le Modem[96] font par contre appel aux groupes de *debaa*. Selon Zalia, responsable du groupe du *debaa* de Bambo Ouest, la différence entre ces

[90] Cette observation vaut également pour le *mawlida shenge.* L'appartenance de ces pratiques au soufisme n'est jamais revendiquée. Pour les Mahorais et les Mahoraises interviewés, il s'agit juste d'une manière autochtone de suivre et interpréter l'islam.

[91] La publicité pour la diffusion du *debaa* en métropole par le biais de concerts a mis en avant cette relation entre ces chants et le soufisme présentant le *debaa* comme des « Chants soufis et danse des femmes de Mayotte ». https://www.zamanproduction.com/?q=artiste/deba

[92] https://www.academia.edu/29152195/MANIFESTE_DU_DISCOURS_MAHORAIS_MAHORE_Mamoudzou_le_13_Octobre_2016

[93] Le Rassemblement pour la République (RPR) est un ancien parti politique français https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=RPR

[94] Étaient appelés ainsi, de manière désobligeante, les partisans de l'indépendance, étant considérés comme des opportunistes vis-à-vis des chefs politiques comoriens.

[95] L'Union pour un mouvement populaire (UMP) est un parti politique français classé du centre droit à la droite créé en vue des élections législatives de 2002. Il rassemble différents partis dont le RPR. https://fr.wikipedia.org/wiki/Union_pour_un_mouvement_populaire

[96] Les Républicains (LR) est un parti politique gaulliste issu du changement de nom et de statuts de l'UMP en 2015, il s'inscrit dans la continuité des grands partis conservateurs. https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_R%C3%A9publicains
Le Mouvement démocrate (abrégé en MoDem) est un parti politique français du centre créé par François Bayrou à la suite des élections présidentielles de 2007. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_d%C3%A9mocrate_(France)

nouveaux partis et ceux issus de l'MDM n'est pas vraiment basée sur le programme. Il s'agit plutôt de considérer le MDM et les partis qui en sont dérivés comme des représentants de la tradition et de l'attachement à la lutte mahoraise des années 1970 alors que, les autres, n'ont aucun attachement local et s'inscrivent dans la modernité[97]. Si le MDM fait appel aux femmes de ses membres pour organiser le *mawlida shenge* et compte sur leurs réseaux de solidarité féminine afin de trouver des soutiens et des votes, tout en demandant la protection de Dieu et des esprits pour l'aboutissement de leur cause, les jeunes candidats des autres partis à référence nationale font appel aux groupes de *debaa,* dans le but de créer de l'animation et attirer du public. Mais cette participation est soumise à la contrepartie d'un cachet. Pour le groupe de Zalia accepter de participer à un meeting électoral : « c'est du business, ensuite chacune fera ce qu'elle voudra dans le secret des urnes ». Néanmoins, l'implication des femmes dans l'action politique continue à être déterminante pour appuyer ou non des revendications, même quand elles restent en arrière-plan.

1.3 LE RENOUVEAU DES ANNÉES 1990

Après ces années intenses de luttes et de revendication, s'est ouvert un temps de doute et d'incertitude. Pendant vingt ans, tous les ans l'ONU mettra la question de Mayotte à l'ordre du jour. Chaque fois, l'occupation française sera fermement condamnée. Mitterrand envisageait même le retour de Mayotte sous la souveraineté de la République comorienne. Cependant, par « orgueil bonapartiste et mépris colonial », la France ne cédera jamais aux requêtes de l'ONU (Caminade 2010, 76). Pendant ce temps à Mayotte, les espoirs sont déçus, la situation stagne, le statut reste provisoire pendant vingt-cinq ans. Beaucoup de Mahorais.es partent pour la métropole, nombreux comme fonctionnaires dans l'armée ou dans l'administration. Même l'engouement pour la radio s'estompe (Lambek 1987). Les pratiques rituelles animent toujours la vie quotidienne des gens mais sans la spectacularisation qui les avait caractérisées pendant les décennies précédentes.

Taambati m'a raconté que, quand elle est rentrée de métropole, aux débuts des années 1990, la pratique du *debaa* était presque oubliée. Fondatrice et instigatrice de nombreuses associations pour la divulgation des pratiques anciennes de jeu et de cosmétique traditionnelle, comme les

[97]En 1999, à cause de leurs divergences, les chefs charismatiques du MPM, Younoussa Bamana et Marcel Henry, divisent le parti en deux branches antagonistes. L'unité affichée autrefois pour revendiquer l'attachement à la France révèlent désormais des aspects de convenances et des intérêts personnels sous-jacents ainsi que des visions différentes de l'avenir de l'île (Idriss 2013). De ce mouvement d'autres partis politiques vont naître : le MDM, Mouvement départementaliste mahorais, appelé ensuite Mouvement pour le développement de Mayotte, le Mouvement des citoyens, Force d'alternance du MDM. Pendant les élections locales, ces nouveaux mouvements se rattachent et obtiennent des appuis de la part des partis nationaux. En contrepartie, les leaders mahorais offrent leurs soutiens aux candidats de RPR et ensuite de l'UMP. Des personnalités politiques mahoraises se présentent désormais aux élections sous leurs étendards. Une seule revendication reste commune à toutes les factions : la séparation définitive et irréversible des Comores.

masques de beauté au bois de santal, la préparation d'huiles parfumés, le gommage coutumier etc., elle a ravivé ces activités grâce à un travail acharné visant la sauvegarde des traditions en train de disparaître. Elle a ouvert un gîte et organise des activités pour les métropolitains qui fréquentent sa maison afin de les sensibiliser à l'efficacité de ces produits et à la richesse de ces savoirs. Elle a commencé à enseigner les chants et les danses du *debaa* aux femmes issues de métropole en organisant des représentations publiques pour attirer la curiosité des allochtones et stimuler la reprise de ces activités par les pratiquant.e.s locaux.es.

Il est intéressant d'observer que les images du *debaa* des années 1980 montrent des femmes non voilées mais coiffées avec des grosses tresses. Il est vrai que dans les rares films de l'époque qui montrent la vie quotidienne de Mayotte, on voit les femmes habillées plutôt à l'occidentale et sans voile[98]. On peut alors supposer qu'entre la période durant laquelle le *debaa* était une pratique exercée dans des écoles coraniques et sa médiatisation pendant les années 1970, la pratique se soit quelque peu sécularisée.



Figure 1- 4 : Image du film Mayotte 1982. Des jeunes filles chantent du debaa.



Figure 1- 5 : Couverture du magazine édité pour le Salon du mariage en 2015, l'image d'une jeune fille coiffée avec des grosses tresses, à la manière traditionnelle.

En 1989, en Métropole, l'exclusion de trois collégiennes refusant d'enlever le voile, provoque des longs mois de débat, et engendre une revendication du port du voile qui fait tache d'huile dans tous les pays musulmans comme affirmation d'un engagement religieux et d'une marque identitaire forte et qui touche également les femmes comoriennes. Entre temps à Mayotte, la télévision a fait son apparition le 21 décembre 1986. Mais très peu de foyers possèdent un poste de réception. Ce ne sera que vers la fin des années 1990 que l'engouement qui avait produit la création de la radio dans les années 1970, va se reproduire à nouveau stimulant les groupes de *debaa* à faire enregistrer leurs prestations pour être diffusées. Les femmes apparaissent désormais voilées à l'écran, dans un habillement qui affiche de manière ostentatoire l'appartenance religieuse.

[98]https://www.youtube.com/watch?v=BIVcctFo0Mw



Figure 1- 6 : Captation de debaa de 1998, RFO Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua.

Kordjee, lors de la soirée conclusive du concours de 2008, raconte ce renouveau d'intérêt qui a caractérisé la pratique du *debaa* vers la fin des années 1990, grâce à la possibilité de passer à la télévision *:*

> « RFO Mayotte a commencé à diffuser les premiers debaa sur Télé Mayotte, en 98. A l'époque il n'y avait aucun critère de sélection. Les groupes arrivaient de tous les coins de l'île et se faisaient enregistrer à RFO, en studio lorsqu'il pleuvait, dans la cour de RFO quand il faisait beau. C'était un défi. Les groupes de deba assuraient eux-mêmes leur déplacement. Les femmes arrivaient de M'Bouini, Chembégnoumba, Mtsangamouji, Kani et j'en passe. Après la première diffusion, la station de RFO était pratiquement prise d'assaut par les femmes. Les enregistrements se faisaient tous les week-ends au mois de ramadan, à raison de 6 à 8 groupes par jour. Difficile de respecter les durées qui allaient à l'époque de 15 à 25 minutes. En plus, il fallait libérer ces femmes assez tôt, pour qu'elles puissent rentrer chez elles. L'année suivante, des mulidi et mawlida shenge, avaient été programmés. De nouveaux groupes voient le jour un peu partout dans les villages. Ils espéraient tous être sélectionnés, pour passer à la Télé. Pour eux, la télé, c'était le lieu de concours par excellence. Le meilleur groupe avait le privilège de passer à l'antenne le jour de l'Aïd. Aujourd'hui encore, RFO continue sur sa lancée, avec toujours de nouveaux groupes. Les filles sont de plus en plus jeunes. Les enregistrements à la station n'existent plus, mais la demande est toujours là. Comme il y a quelques semaines pour préparer ce concours, RFO n'hésite pas à sillonner toute l'île à leur rencontre, du nord au sud » (Kordjee, 2008 Extrait du discours de présentation de la soirée du concours). »

Certains de ces enregistrements sont désormais en ligne sur YouTube sous l'appellation de « Deba nostalgique ». On peut y trouver les deux versions de *debaa*, c'est-à-dire la version ancienne (https://www.youtube.com/watch?v=w3mRnZZpNsM&t=630s du début à 18'29'') et la version moderne (de 18'30'' à 33'28''). Dans ces captations les chorégraphies sont déjà très riches et développées. Une version ancienne du *debaa,* semblable à celle que nous a montré Rahimina, est aussi visible :

https://www.youtube.com/watch?v=YbYAs1E8HAE&list=RDw3mRnZZpNsM&index=4

Outre l'intérêt manifesté par des journalistes métropolitains sillonnant l'île pour répertorier les traditions musicales et chorégraphiques des populations locales, mes interlocutrices ont souvent évoqué le fait que les *fundi* hommes mais aussi des hommes de pouvoir, comme des chefs de villages et des hommes politiques, se sont régulièrement intéressés à ces pratiques féminines en essayant d'insuffler leurs idées et leurs conseils. Alors que les femmes revendiquaient de plus en plus le *debaa* comme l'expression d'une identité religieuse : « Nous voulons exprimer ce que veut dire être une bonne musulmane » explique Saloua, les hommes continuent à le considérer comme une pratique purement récréative. Touanti, tambourinaire du groupe Nourania de Tsimkoura, raconte que quand elle était petite, le jour de l'Aïd, les femmes dansaient du *mbiwi*. Selon les souvenirs de Touanti, au début des années 1990 : « Des *fundi* ont commencé à dire que ce n'était pas bien de faire ce genre de danse pendant un jour sacré et que c'était mieux de faire du *debaa* ». Le *mbiwi* a donc été remplacé par le *debaa*. Vers la fin des années 2000 et à partir de la ville de Sada, qui a la réputation d'être habitée par des chefs religieux et par des savants de l'islam de Mayotte, le *debaa* a désormais substitué le *mbiwi* dans certaines cérémonies publiques liées au mariage et notamment à l'occasion du *manzaraka*[99]. Cependant, le *mbiwi* demeure la danse par excellence des cérémonies qui ont lieu dans les espaces privés et notamment dans la maison de la mariée.

Les femmes semblent avoir toujours accepté avec bienveillance les recommandations masculines. Toutefois, force est de remarquer que les femmes, tout en s'adaptant aux nouvelles contraintes imposées pour des raisons de coutumes ou de morale, recherchent toujours des stratégies pour exprimer également leur propre conception de la pratique (Cf. Chapitre 6 et 7).

[99] Le *manzaraka*, au sens strict, est un cortège pendant lequel, les invités.es de la famille du marié, accompagnent ce dernier à la maison de son épouse. Cette appellation tire son origine du poème chanté à cette occasion « Man zara kaburi Muhammadi », qui donne son nom à toute la cérémonie (Blanchy 2012). Cependant, les femmes parlent souvent de *manzaraka* en faisant également référence au grand festin pendant lequel la mère du mariée et toutes les femmes de sa famille, en sens large, découvrent la mariée par le rituel du « dévoilement » en contrepartie d'offrande de bijoux, de cadeaux personnels et de beaucoup de billets de banque. Cette réception spectaculaire dans l'espace public est assez récente. C'est l'une des conséquences de la transformation sociale et urbaine de Mayotte au cours des vingt dernières années. La mariée, au lieu de rester chez elle, après avoir accueilli les hôtes masculins chez elle, est accompagnée en cortège sous le *bandra-bandra*, la grande tente érigée pour l'occasion. Dans ce lieu, la mariée est assise sur un podium sur lequel un petit salon est souvent recréé, comme une sorte d'extension de sa maison. En chantant et en dansant en file indienne, les invitées lui offrent de l'argent, des bijoux et des cadeaux, avançant les unes après les autres. Cette cérémonie publique est la plus importante du mariage, car elle met en honneur la mère du marié, à travers l'ostentation de sa richesse, mais aussi de ses réseaux d'amitié et de connaissance qui sont invités au mariage. Y participent, en effet, des centaines de personnes. C'est la famille de la mariée qui l'organise et paye le somptueux banquet. En revanche, les convives sont tous.tes invité.e.s par la famille du marié. Chacune « paie sa place » en offrant de l'argent, des bijoux et des cadeaux personnels à la mariée. Tout ce qu'elle collecte à cette occasion lui appartient. Elle ne devra pas le partager avec son mari et elle le garde en cas de divorce.

À partir des années 1990, pour développer ultérieurement leurs compétences performatives, en lien avec l'envie de montrer leur attachement religieux, et élaborer leurs chorégraphies, les femmes vont de plus en plus s'inspirer du *mulidi* des hommes. Elles développent ainsi un rythme plus proche de celui du *mulidi* et adoptent désormais la position debout pour danser en reproduisant la tension corporelle qui caractérise la danse des hommes agenouillés par un léger décalage du poids du corps vers l'arrière (Cf. Chapitre 5).

Le mulidi et le debaa

Comme je l'ai déjà évoqué, le *debaa* partage avec le *mulidi*, mais aussi avec les autres pratiques d'inspiration soufie mahoraises, le répertoire des chants. De la partie dansée du *mulidi*, le *debaa* en a aussi conservé la structure : tous les deux sont des chants responsoriaux subdivisés en trois parties, qui sont de plus en plus courtes. La première partie est composée de longues phrases *a cappella* chantés alternativement par le chanteur soliste – *muhimbizi mulidi* - et le chœur – *wavoshea* (ceux qui repent) ou *wahimbizi* (ceux qui chantent) -. Sur la deuxième ou sur la troisième réponse du chœur les tambourinaires – *waremezi matari* - commencent à jouer les *matari*. Nous verrons plus tard que la première partie du *debaa* est désormais composée uniquement de deux phrases chantées alternativement et que les *matari* commencent à jouer dès la première réponse du chœur (Cf. Chapitre 3 et 4). Cette structure tripartite caractérise également le *mawlida shenge.* Dans ce dernier, le passage d'une partie à l'autre se fait par un changement de rythme des tambours, alors que dans le *mulidi* et dans le *debaa*, il n'y a pas de changement de rythme, mais parfois juste une légère accélération de la pulsation. Ce qui amène le crescendo vocal et corporel dans le *mulidi* et dans le *debaa* est plutôt le découpage du chant en phrases de plus en plus courtes, comme nous le verrons dans le chapitre 3 et 4.

Mis à part les *matari*, les autres instruments utilisés dans les deux pratiques diffèrent : le *mulidi* utilise le *patsu* pour harmoniser l'accompagnement musical avec des timbres aigus, alors que le *debaa* utilise le *dafu*. *S*i l'on compare les structures rythmiques de base du nouveau *debaa* et du *mulidi*, on constate qu'elles sont inversées : le rythme des *matari* du *mulidi* est repris par le rythme du *dafu* et celui du *patsu* par les *matari*, tandis que l'ancien rythme du *debaa* a une structure rythmique différente, que, comme nous l'avons vu précédemment est plus proche de celle du *mawlida shenge*. Toutefois, comme déjà évoqué, le cycle musical du *mulidi* est très long et très complexe, alors que le *debaa* a uniquement des cycles à deux périodes. Par conséquent, avancer l'hypothèse que le *debaa,* dans sa version moderne, ait repris le cycle rythmique du *mulidi*, reste une hypothèse à vérifier.

D'un point de vue musical, seulement une étude approfondie pourrait révéler les corrélations entre le *mulidi* et le *debaa,* alors que les emprunts et les inspirations d'ordre chorégraphique sont plus plausibles. La disposition en ligne caractérise aussi bien le *mulidi* que le *debaa*. Dans le *mulidi* il y a deux alignements alors que dans le *debaa* il y en a un seul. La ligne de devant du *mulidi* est

constituée de praticiens plus jeunes agenouillés, alors que la ligne en arrière-plan est composée d'hommes plus âgés, se tenant debout. Ces derniers exécutent une danse lente constituée essentiellement de petits déplacements d'une part et d'autre. Ces piétinements sont des allers-retours latéraux : on se déplace d'un petit pas à droite avec le pied droit, puis le pied gauche le rejoint, puis on l'exécute le même déplacement du côté opposé. Le corps accompagne le mouvement dans le plan sagittal avec de légères inclinations vers l'avant puis vers l'arrière. Le mouvement est saccadé et accentué. Pendant le déplacement latéral, le buste s'incline un peu vers l'avant. Lorsque les pieds se rejoignent, le buste se redresse en soulevant légèrement la poitrine et en effectuant parfois des torsions. Ce redressement est tonique, accentué, vigoureux.



Figure 1- 7 : Détails du mouvement du buste de la ligne derrière. À gauche : pendant l'exécution du pas de côté le buste s'incline légèrement en avant. À droite : pendant la réunion des pieds, le buste se redresse de manière tonique. ©

Au début, les danseurs de la ligne de front sont assis sur le talon gauche, avec le pied droit à plat sur le sol à côté du genou gauche. Ils exécutent des mouvements du haut du corps et principalement du bras droit. Les danseurs se tiennent souvent entre eux en faisant passer le bras gauche derrière les épaules du voisin. À un certain moment, les danseurs se mettent en appuis sur les deux genoux et évoluent avec de forts déséquilibres vers l'arrière qui mettent à dure épreuve les muscles des cuisses. Le déséquilibre vers l'arrière des danseurs à genoux est reproduit par les femmes du *debaa* à travers la posture érigée qui est légèrement déséquilibrée vers l'arrière. La prise des épaules des danseurs du *mulidi* qui solidarise la ligne est reproduite par la proximité des femmes dont les épaules se touchent. Ce déséquilibre vers l'arrière est extrêmement important, car il détermine non seulement la qualité de la danse en tant que telle, mais aussi une qualité de « présence » particulière des pratiquantes. Cette posture demande un effort. La capacité à transcender cet effort génère l'expérience que les femmes définissent comme un « dépassement de soi ». Les détails et l'importance de cette posture feront l'objet d'un chapitre entier (Cf. Chapitre 5).



Figure 1- 8 : Déséquilibre en arrière : à gauche les danseurs agenouillés du mulidi, à droite les danseuses du debaa. ©

Les mouvements de déséquilibre vers l'arrière des danseurs du *mulidi* sont intercalés de gestes saccadés très vifs et brefs, d'accents effectués avec les épaules et les doigts de la main. Ce sont des mouvements qui libèrent de l'énergie permettant de relâcher les tensions, tout en favorisant une cohésion des interprètes et l'expression d'une choralité. Les chorégraphies du *debaa* intègrent tout à fait ces gestes mais de façon plus douce, légère, délicate. Par exemple : dans les gestes de fermeture et ouverture soudaine des doigts, les danseurs du *mulidi* gardent en partie la tension après l'ouverture alors que les danseuses du *debaa* la relâchent tout de suite. Comparés aux gestes du *debaa*, ceux des danseurs du *mulidi* sont beaucoup plus emphatiques, toniques, scandés, on pourrait dire viriles. De manière générale, les mouvements du *debaa* sont fluides et liés alors que dans le *mulidi*, sont saccadés et retenus.



Figure 1- 9 : Tension dans les doigts après une ouverture soudaine : à gauche dans le mulidi, à droite dans le debaa. ©

Dans les deux pratiques, il y une personne qui joue le rôle d'*imam.e* et qui doit encourager les autres à s'appliquer dans la danse. Il.elle est censé.e donner l'exemple pour que tout monde puisse suivre et s'investir avec la même énergie et le même engagement. Dans le *mulidi*, l'*imam* est dans la ligne. Il est donc obligé de s'impliquer davantage. On peut reconnaître la personne qui joue ce rôle par une vigueur plus marquée de ses gestes, qui sont aussi plus amples et emphatiques. Ce danseur regarde souvent à droite et à gauche en prenant garde que tous le suivent. L'*imame* du *debaa,* par contre, n'est pas dans la ligne mais elle se tient devant les danseuses. Elle se déplace régulièrement le long de l'alignement. Elle débite sans cesse des commandements pour encourager ses camarades, mais ne suggère qu'occasionnellement les mouvements à exécuter. Elle ne danse pas nécessairement l'intégralité de la chorégraphie et prend des libertés que les autres danseuses ne peuvent pas se permettre (Cf. Chapitre 6).



Figure 1- 10 : À gauche l'imam du mulidi est dans la ligne (il est le 4ème à partir de gauche) et à droite l'imame de debaa en premier plan.©

1.4 LE CONCOURS DE 2008

Les expériences des enregistrements télévisés ont été une sorte de vitrine pour les pratiquantes du *debaa*. Elles ont engendré un renouveau dans la pratique, qui a eu comme conséquence la création de nouvelles formations et la revitalisation des anciennes. La plupart des groupes jusque-là informels, se sont progressivement constitués en association loi 1901, en structurant de plus en plus la pratique. Cette dynamique a eu son temps fort en 2008 avec l'organisation d'un concours pour sélectionner les meilleurs groupes de *debaa* de l'île pour ensuite les promouvoir en métropole à travers des tournées et des participations à manifestations et festivals. Cet événement a modifié en profondeur la pratique du *debaa* en lui conférant les aspects formels que nous pouvons voir encore aujourd'hui. Ce concours a été organisé à l'initiative de la direction des affaires culturelles du Conseil général mahorais. Abdoul-Karime Ben Saïd avait été embauché en 2005, entre autres, dans le but de s'occuper de la valorisation des pratiques culturelles traditionnelles et tout particulièrement du *debaa*.

La patrimonialisation du *debaa* s'inscrivait dans une dynamique plus large censée faire découvrir Mayotte au monde, en tant que culture indépendante de la sphère comorienne d'une part et d'accompagner le processus d'intégration à la France, d'autre part. Dans ce dessein, durant les années 2000, le Conseil général a mis en chantier différents programmes visant à offrir une diversité d'activités culturelles à la population et tout particulièrement en direction de la jeunesse. Il s'agissait de la mise en place d'un pôle de la culture, du soutien de la formation artistique, de la création d'un conservatoire, du développement des arts plastiques et du collectage des traditions orales pour les préserver et les valoriser, ainsi que stimuler le tourisme et la connaissance de l'environnement et de la richesse naturelle.

Un des projets les plus importants concernait la création du Musée de Mayotte, qui devait être la première grande institution patrimoniale de l'île avec comme mission, d'une part, de faire connaître, protéger, conserver et valoriser la culture locale et d'autre part, garantir leur inscription dans le patrimoine national français. Cette nouvelle institution qui a ouvert ses portes à l'occasion des Journées européennes du patrimoine de 2015, a désormais comme vocation de mettre en place des politiques culturelles visant la transmission des savoirs et la promotion de la diversité culturelle française, en favorisant en même temps un élargissement des publics. Les diffuseurs culturels et les politicien.e.s espèrent qu'elle pourra représenter une excellente vitrine pour la France au milieu de l'Océan Indien pouvant faire rayonner son exception culturelle sur toute la région. Cette institution ambitionne également de construire des passerelles avec les pays de la péninsule arabique, de l'archipel sud-asiatique et du continent africain, avec lesquels elle partage beaucoup de croyances et de répertoires[100].

La programmation du concours de 2008 a donc été une des premières initiatives du Conseil Général de Mayotte dans ce sens. L'évènement était organisé en collaboration avec RFO. Beaucoup de personnalités mahoraises, des maires de communes, ainsi que le représentant du Président du Conseil général de Mayotte, M. Mouhamadi Abdou, étaient présents.es à la manifestation. Comme j'ai déjà évoqué dans l'introduction, six groupes avaient été sélectionnés pour participer à la soirée : Madrassati Madania de Bouéni, Madrassati Salamia de Bambo Ouest, Madrassati Nourania de Tsimkoura, Madrassati Nidhoimya de Hamjago, Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua, Madrassati Imania de Mtsahara.

[100] Ces nouvelles prospectives sont censées apporter d'importants avantages d'un point de vue culturel, social mais aussi économique, tant au niveau régional que national. Le musée devra retracer l'histoire de l'île et prévoir un espace dédié à la recherche. Dès sa préfiguration, la réalisation de cette œuvre a été accompagnée d'une volonté de multiplier les actions de sensibilisation, d'information, d'éducation afin de faciliter l'accès, en priorité aux jeunes, à la culture. Cette valorisation des arts traditionnels et de leurs savoir-faire s'adresse aux praticiens.es eux.elles-mêmes tout en voulant les faire découvrir aux populations allochtones, qui y ont difficilement accès. La promotion de ces pratiques, des compétences qui leur sont associées et de la créativité artistique qu'elles expriment s'adressent notamment aux jeunes. L'objectif est de les encourager à mettre à profit ces savoir-faire en développant des nouvelles activités dans les secteurs touristiques et culturels, ou bien à les inciter à professionnaliser leur parcours dans le domaine de la danse, du chant et de la musique. Ainsi faisant, les autorités territoriales ambitionnent d'améliorer la qualité de vie de la population par le biais de la culture et du patrimoine.

Les critères principaux de sélection étaient les suivants : la qualité du chant, de la mélodie, du rythme, de l'interprétation ainsi que l'harmonie de la chorégraphie. Les candidates auraient été jugées également sur la base de : l'habillement, l'esthétique, le sourire et la tenue vestimentaire sur scène, la qualité de présence et de commandement de l'*imame*, la cohérence du texte chanté, le respect du temps imparti.

Ces critères avaient été définis par un organisateur de tournées d'une société de production métropolitaine, connaisseur du marché du disque, des conditions et des exigences de diffusion des concerts en métropole. Chaque groupe disposait de huit minutes pour faire sa prestation. Le concours était retransmis en direct par RFO. Les téléspectateurs pouvaient suivre l'émission et même voter pour leur groupe préféré. Un numéro avait été attribué à chaque groupe. Pour l'occasion SFR, partenaire de l'évènement, avait mis en place un service de SMS. Il suffisait d'appeler le numéro 976 (qui est par ailleurs le numéro du département de Mayotte), suivi du chiffre du groupe sélectionné, pour voter pour la prestation préférée. Un huissier, en la personne de Maître Saïd Youssoufa était mandaté pour vérifier et confirmer la régularité du déroulement des opérations de vote. Le groupe gagnant devait participer en tant qu'invité d'honneur au festival international Les Orientales en juin 2009 à Saint Florent-le-Vieil, dans le département de Maine et Loire en France métropolitaine[101].

C'est la Madrassati Nidhoimya de Hamjago qui a remporté la première place. Ce concours a été une expérience inoubliable pour toutes les femmes qui y ont participé. Elles en parlent très souvent et avec beaucoup d'émotion. Nemati raconte :

> « [...]c'était le fameux concours. On s'est préparé ici, et les autres m'ont dit « Nemati tu vas chanter ce jour-là ». Je n'arrivais pas à y croire. J'étais là, je tremblais de partout, « non... je ne peux pas… » « Si, si tu vas y aller, c'est toi qui vas chanter ». Bon, je me suis préparé psychologiquement et physiquement. Ce jour-là, je n'arrivais même pas à manger. Je suis restée là jusqu'à que le concours soit fini et lorsque j'ai entendu Ali Saïd dire que c'est l'association n° 5 qui a remporté le concours, je me suis dit : non ce n'est pas possible, je n'ai pas bien entendu. Non, non ce n'est pas nous. Je vois les autres danser, je leur dis, « Non ce n'est pas nous, c'est un autre groupe ». Mais après il y a Nouria qui vient me voir et me dit : « Nemati, mais c'est nous ! » « Tu es sûre que c'est nous ? » « Oui, c'est nous ! » « Ah ! D'accord ! » et quand on est rentrées, il y avait les hommes de Hamjago qui nous attendaient à Mtsahara, pour nous accueillir. C'était fabuleux, ça nous a fait plaisir. »

Concernant la fin de la soirée, le récit d'autres participantes est quelque peu différent. Il semblerait que les femmes des groupes du nord (Mtsangadoua, Hamjago et Mtsahara) une fois arrivées à Mtsahara, village d'un des groupes, ont commencé à se battre entre-elles. Il a fallu l'arrivée des hommes pour rétablir le calme.

[101]Ce festival a vu le jour en 1990 et sa dernière édition a eu lieu en 2014. Organisé dans l'Abbaye de Saint-Florent-le-Vieil, c'était un festival annuel de musiques, danses et poésies orientales avec à chaque fois des thèmes et des artistes différents.

La participation au Festival a permis au groupe de Hamjago d'obtenir le prix France Musique 2009. Il s'agissait toutefois d'une reconnaissance du répertoire du *debaa* dans son ensemble et non uniquement de ce groupe en particulier. https://www.dailymotion.com/video/x8yhbp.

En 2013, lors des Journées du patrimoine, une rencontre des groupes finalistes a été organisée à nouveau à Combani, dans le centre de l'île. Lors de cette manifestation des prix ont été distribués à tous les groupes finalistes en souvenir de la distinction de 2009. En septembre 2015, toujours à l'occasion de l'inauguration du Musée de Mayotte, une des salles d'exposition a été dédiée au *debaa.*

Depuis 2009, grâce à l'organisation de tournées orchestrées par Zaman Production, la même société parisienne qui avait participé à définir les critères de sélection, ces groupes se produisent dans le monde entier. Encore aujourd'hui, ces cinq groupes continuent à être considérés comme les meilleurs de l'île et à être les plus sollicités pour les représentations à l'étranger mais aussi à l'occasion des plus importants événements locaux. Grâce à l'organisation de ces tournées, le *debaa* acquiert de plus en plus de visibilité aussi bien dans l'Hexagone que dans le monde. Des rencontres, d'autres concours, des manifestations diverses animent régulièrement la vie culturelle de l'île. Les collectivités locales financent également la création de DVD et de CD musicaux.

Ces nouvelles opportunités intensifient l'envie de participer à ces évènements qui apportent du prestige et de la renommée aux groupes protagonistes. Même les jeunes filles, malgré leur intérêt pour des danses et des musiques plus à la mode, comme le coupé-décalé ou la danse hip hop, continuent à pratiquer le *debaa*. Passer à la télévision est un événement toujours considéré comme prestigieux. Les groupes n'hésitent pas à payer les captations audiovisuelles, faisant appel à des boîtes multimédia privées, pour garantir la transmission télévisée de leurs performances.



Figure 1- 11 : Captation d'un debaa de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua par les techniciens de Télémante, une chaine locale qui diffuse principalement des enregistrements des pratiques culturelles locales (août 2016). ©

La valorisation du *debaa* constitue donc une importante étape à l'intérieur du processus de patrimonialisation du patrimoine immatériel mahorais en général, impulsé par la direction des

affaires culturelles du Conseil Départemental de Mayotte. Elle fait suite à la collette de contes effectuée par les Archives Départementales en 2010 et qui a donné lieu à une collection éditée dans la même année. Le *debaa* est désormais utilisé comme un étendard pour montrer la spécificité de la culture mahoraise, vis-à-vis des expressions culturelles des autres îles.

La revendication d'une identité culturelle spécifique est un des arguments des politiques pour justifier ce choix qui démarquerait Mayotte du reste de l'archipel. Cependant, ces prétextes sont en contradiction avec d'autres éléments de la culture mahoraise, relatifs à son histoire avant l'arrivée des Français (Allibert 1984; Fasquel 1991; Blanchy et al. 2019; Walker 2019), aux échanges commerciales et culturels avant la départementalisation (Breslar 1979, Caminade 2003), outre au fait que Mayotte partage avec ces îles l'origine commune d'une de ses langues[102], le *shimaore*. L'autre, le *kibushi*, comme j'ai déjà eu l'occasion de le mentionner, est d'origine malgache[103]. Toutes les familles mahoraises ont des parent.e.s qui vivent sur les îles voisines. Les visites et les participations aux mariages réciproques sont d'ailleurs très courantes.

Si, dans un premier temps, le concours de 2008 a galvanisé l'affirmation d'une identité locale et favorisé la reprise et la divulgation de l'art du *debaa*, stimulant la création de nouveaux groupes et encourageant les femmes à accroître leur niveau artistique, dans un deuxième temps, il a créé une concurrence exacerbée qui est toujours source de polémiques et de rivalités, puisque ce monopole de la diffusion des cinq groupes finalistes limite la visibilité des autres associations.

Pour que les prestations du *debaa* puissent plaire au plus grand nombre, l'organisateur des tournées a dispensé, en 2009, en collaboration avec sa femme, une « formation » spécifique pour les pratiquantes des groupes sélectionnés au concours. Cette initiation avait comme but d'introduire dans le *debaa* des principes de mise en scène conventionnels des spectacles populaires métropolitains appartenant au genre « musique du monde ». À cette occasion, la version utilisant le rythme dit « moderne » du *debaa* a été privilégiée. Force est de constater que cette formation a modifié considérablement les aspects morphologiques des *debaa*.

Modification du rythme

Selon les interviewées, dans le répertoire du *debaa,* il existe un corpus de chants que tout le monde connaît. Rythmiquement ces *debaa,* comme nous l'avons déjà partiellement vu*,* sont constitués de période à quatre temps. La vitesse de la pulsation va de 100 à 135 battements la

[102]Toutes les langues autochtones des îles comoriennes font partie du groupe *shikomori*. Ce sont des langues d'origine bantoue apparentées au *swahili*, avec de nombreux emprunts à l'arabe (environ 30 à 40 % du vocabulaire de la sous-famille orientale). La langue de chaque île se distingue des autres de manière dialectale ainsi à la Grande Comore on parle le grand-comorien – *shingazidja* -, à Mohéli, le *mohélien* - *shimwali* -, à Anjouan, l'*anjouanais* – *shindzuani* - et à Mayotte le *mahorais* – *shimaore* -. Le préfixe *shi* signifie « la langue de ». Toutes les langues *shikomori* sont parlées sur l'île. Selon un recensement de 2002, 25% de la population âgée de plus de 14 ans parle l'*anjouanais* et un autre 25 % parle aussi le *kibushi*, une langue d'origine austronésienne parlée à Madagascar. https://www.insee.fr/fr/statistiques/2569783

[103]Pour un regard rétrospectif sur quarante ans d'ethnographie en milieu malgachophone, voir Lambek 2018.

minute[104]. Les phrases sont courtes et répétées de nombreuses fois. Un deuxième type de *debaa,* considéré par les pratiquantes comme moderne, s'appuie, au contraire sur un rythme plus rapide toujours référencé à la noire, composé d'une seule frappe très sonore et sombre sur le premier temps. La tambourinaire soliste peut ensuite continuer à jouer avec des frappes plus légères, dont la pulsation se situe entre 140 et 160 battements la minute. Plusieurs vidéos des années 1990 en ligne sur le site YouTube, montrent que la Madrassati Nidhoimya de Hamjago, déjà à l'époque, composait les *debaa* sur ce type de rythme, qui est plus proche, comme je l'ai démontré, du *kanza* et peut être du *mulidi*[105]. Comme le groupe de Nidhoimya était celui choisi pour représenter ce répertoire au festival international Les Orientales, le rythme de leur *debaa* s'est imposé comme la manière la plus juste et la plus appréciée de jouer du *debaa,* avec l'aval des autorités locales et des organisateurs.

La plupart des associations ont désormais adopté cette manière de faire. Bien que la pulsation soit plus rapide, et que cet accompagnement puisse même parfois paraître plus entrainant, grâce au rythme du *dafu* et la résonance des cymbales, la durée de la période est en réalité plus longue, car composée de huit pulsations qui ne sont pas deux fois plus rapides que celles de l'ancien rythme de quatre temps. De ce fait, cet espace-temps plus ample permet aux femmes de le combler avec des chorégraphies plus élaborées et plus riches de mouvements. Je reviendrais plus en détail sur ces aspects dans le chapitre 7.

Modification de la durée

Toujours pour les exigences des scènes occidentales, la durée des *debaa* a également été modifiée. Les prestations sont désormais plus brèves. Si autrefois, un seul *debaa* pouvait durer vingt voire trente minutes, aujourd'hui le temps moyen d'un *debaa* se situe entre dix et quinze minutes. La répétition inlassable de phrases courtes, qui donnait aux chants une qualité semblable à celle des « mantra »[106], a été remplacée par des phrases plus longues réitérées très peu de fois. L'aspect méditatif, la résonance, la vibration de la voix dans le corps, qui conféraient au *debaa* un caractère spirituel très marqué, ont cédé la place à des compositions qui privilégient davantage les aspects performatifs tels que la créativité, la maîtrise de la langue, l'originalité de la mélodie. Cependant, les femmes aiment beaucoup les chants à quatre temps, c'est-à-dire « à l'ancienne », alors que les plus jeunes les considèrent comme des chants de « grand-mère » et par conséquent un peu ringards et dépassés. J'ai constaté à plusieurs reprises que, quand les femmes se déplacent en bus pour aller participer à une rencontre de *debaa*, ce sont bien ces chants anciens qu'elles

[104]Voir : https://www.youtube.com/watch?v=w3mRnZZpNsM&t=429s (à partir du site YouTube)

[105]Voir : https://www.youtube.com/watch?v=8x5BKVSODXE (à partir du site YouTube à 3'30'')

[106]Un mantra (sanskrit ; devanāgarī : मन्त्र1) est une formule sacrée ou invocation utilisée dans l'hindouisme, bouddhisme, sikhisme et jaïnisme. C'est la répétition inlassable de mots considérés comme magiques, de vertu. « Une définition connue en sanskrit se fait par la phrase *mananāt trāyate iti mantraḥ* : le mantra est ce qui protège ou libère l'esprit de celui qui y pense ».https://fr.wikipedia.org/wiki/Mantra

entonnent de préférence tout au long du trajet, avec beaucoup de joie et transport.

Pour participer aux festivals et aux représentations organisées par le diffuseur métropolitain, un programme type a été défini. Il prévoit deux *debaa* suivis d'un *shadi.* Il constitue un cycle performatif d'une trentaine de minutes environ. Selon la nécessité et la durée du concert, les femmes préparent un ou plusieurs cycles. Ceci implique la maîtrise de la durée des chants qui ne doit pas dépasser les douze minutes.

Chaque *debaa* est composé de trois parties de plus en plus courtes. Lors de rencontres entre groupes différents, le nombre de répétitions des phrases de chaque partie dépend de l'ambiance, de l'investissement, de l'enthousiasme que l'équipe est capable à produire, à exprimer et à imposer aux autres. La réitération, dans ces cadres, est un marqueur de distinction entre les diverses associations et aussi une stratégie pour montrer sa supériorité en expertise et sa capacité à s'imposer dans le rôle de vedette, comme nous verrons dans le chapitre 9. Quant aux représentations scéniques, dont la durée est déterminée à l'avance, les pratiquantes doivent mémoriser le nombre de répétitions de chaque partie. Par conséquent, il en résulte des performances plus standardisées (Cf. Chapitre 6).

Modification de la composition des textes

Le chargé de mission du Conseil général, qui s'occupait de la valorisation de ce patrimoine, a rencontré beaucoup de difficultés pour traduire en français les textes des chants des femmes. Le mélange d'extraits de poèmes différents, de phrases souvent incomplètes, rendaient la traduction quasiment impossible et souvent dépourvue de sens. Il a alors proposé aux femmes une « formation » pour apprendre à choisir les phrases sans mêler des poèmes différents. L'apprentissage a consisté à reconnaître visuellement le commencement et la fin d'un texte, car la plupart des femmes ne connaissent l'arabe que visuellement et phonétiquement. Les femmes ont dû également apprendre une autre manière, de prononcer les sons, considérée comme plus juste[107]. Ces enseignements ont ainsi modifié la manière d'utiliser les textes.

Ajout de nouvelles parties

Toujours pour répondre aux exigences scéniques imposées par l'organisateur de tournées métropolitain, deux nouvelles parties ont été ajoutées aux prestations de *debaa*. Il s'agit de l'« entrée » et de la « sortie » de scène. Les femmes ont choisi les chants qu'elles ont l'habitude de chanter dans les cortèges de mariage appartenant au répertoire du *mulidi*. Pour les adapter à la scène, elles ont ajouté des gestes tous simples avec le haut du corps et les bras aux avancées

[107]Certains sons de la langue arabe n'existent pas dans les langues d'origine swahili. De plus, l'apprentissage rudimentaire et choral dispensé par les écoles coraniques de quartier ne permet pas une approche fine de la langue afin d'acquérir prononciation correcte.

processionnelles (Cf. Chapitre 6).

Cette façon de procéder a obtenu un succès remarquable de telle sorte qu'aujourd'hui ces cortèges plus chorégraphiés ont été introduits dans les mariages pour accompagner la mariée sur les lieux de la réception du *manzaraka.* Lors d'une rencontre de *debaa,* ces « entrées » sont également réalisées pour accueillir les participantes à leur arrivée au village. C'est le groupe hôte qui est chargé de cette réception. De la descente du bus, chaque groupe invité est escorté en cortège jusqu'au lieu prévu pour la rencontre, généralement une place ou un terrain de sport.

Cette « entrée » est ainsi devenue une manière supplémentaire de se montrer, faire entendre sa présence, s'imposer de manière sonore dans l'espace public. La « sortie » de scène, qui stylistiquement est du même genre musical que l'« entrée » est également utilisée à la fin des rencontres de *debaa.* Avant de repartir, les danseuses de chaque groupe défilent devant celles des autres formations en chantant, dansant et serrant la main de chacune d'entre elles.

Modification de la disposition scénique

Pour répondre aux exigences des représentations sur scène, la disposition du groupe a également été modifiée. Alors que d'habitude les tambourinaires sont orientées vers les danseuses pour les encourager et même superviser leur prestation, sur scène tout le monde est désormais dirigé face au public, de telle sorte que les musiciennes et l'*imame* tournent le dos aux danseuses. Cette nouvelle disposition a un impact important sur la pratique, car modifie la relation entre les différentes protagonistes (Cf. Chapitre 6).

Modification des rôles

Ces interventions exogènes ont aussi comme conséquence de modifier la distribution des rôles. Celui de l'*imame*, censée conduire la chorégraphie, a profondément changé. Autrefois, ce rôle était assuré par une femme d'expérience qui avait l'autorité de donner des ordres aux jeunes danseuses afin qu'elles puissent bien danser et bien chanter. Souvent, c'était la *fundi* même du groupe qui exerçait cette fonction. Pour certains groupes c'est d'ailleurs encore le cas, comme pour la Madrassati Soifia de Chiconi. L'*imame* principale du groupe est aussi la *fundi*. Elle a hérité ce rôle de sa mère, qui l'a à son tour hérité de sa mère. Quand elle conduit la chorégraphie, elle n'arrête jamais de proférer des injonctions avec une autorité et une véhémence dignes d'un général d'armée. Dans beaucoup de groupes, par contre, ce rôle est désormais de plus en plus assumé par des jeunes filles jolies qui sont heureuses de se mettre en avant et de jouer aux

starlettes de la situation. Les injonctions verbales sont ainsi perdu en partie leur pouvoir de commandement.

Modification de la performativité



Figure 1- 12 : Différentes attitudes d'*imame*: dans la photo de droite une image de l'*imame* de Chiconi dont je parle dans le texte, dans la photo de gauche l'*imame* d'un groupe de Mtsamboro. ©

Force est de constater que cette nouvelle place occupée par le *debaa*, en tant que vitrine d'une « maorité » renouvelée a aussi modifié la présence scénique des interprètes et la qualité gestuelle de leur performance. Aujourd'hui les gestes sont plus amples, plus affirmés, plus adressés au public. Cette amplification des gestes ne concerne pas que les danseuses mais aussi la technique de jeu des musiciennes. La manière par exemple de frapper le *tari* est devenue plus emphatique, le geste est plus large. Les musiciennes n'hésitent pas à se mettre en genoux et à lever les bras pour taper sur les tambours. Les corps entiers participent aux gestes techniques. L'être ensemble, à l'unisson, devient un enjeu stylistique primordial. Le travail des répétitions devient de plus en plus exigeant et intense pour atteindre la perfection souhaitée.

L'expression du *suriri* – sourire - a été également introduite et, aujourd'hui, devient même un critère esthétique important pour évaluer la qualité de la prestation des femmes dans les concours de *debaa*. D'ailleurs, le mot « sourire » n'existe pas en *shimaore*, il est, en effet, la créolisation du mot français correspondant. Dans les photos de la page suivante on peut voir la même personne dans une captation de 1998 (Figure 1-13, image de gauche) et dans une rencontre de *debaa* en 2013 (Figure 1-13, image de droite).



Figure 1- 13 : Même danseuse du groupe Nidhonymia de Hamjago – À gauche captation de 1998 – YouTube. À droite, dans le rôle d'imame lors d'une rencontre de debaa à Hamjago - août 2013. ©

Ces différences alimentent bien évidemment des grands débats sur la façon la plus juste de chanter, danser et jouer la musique du *debaa.* Les associations qui ne participent pas aux tournées à l'étranger, tout en enviant les femmes qui ont la chance de partir, se moquent souvent de leurs manières de faire. Il n'est pas rare que pendant les répétitions, pour corriger une maladresse, un manque de réserve d'une jeune fille, les femmes plus âgées, imitent en exagérant les attitudes gestuelles de la danse ou la façon de jouer les *matari* des femmes de ces équipes plus médiatisées.

Modification de l'organisation interne des groupes

L'évolution du *debaa* a également une incidence sur l'organisation interne des groupes. Les tournées sont très coûteuses car les billets d'avion entre Mayotte et la Métropole sont très chers. Il est donc impossible de faire déplacer la totalité des femmes des groupes pour participer aux concerts à l'étranger. Le prix des billets est élevé parce-que, la plupart du temps, il est nécessaire de transiter par la métropole pour atteindre n'importe quelle destination. Cette escale obligée est due au fait que Mayotte n'est reliée par avion qu'à la Métropole, à la Réunion, aux Comores à Madagascar et au Kenya.

L'équipe du voyage est ainsi formée uniquement de douze voir quinze pratiquantes au maximum. Ce qui pose à chaque fois d'énormes problèmes et suscite d'innombrables négociations pour choisir les participantes : les représentations nécessitent tout du moins de bonnes chanteuses, de bonnes musiciennes et de bonnes danseuses. Pendant les quelques années qui ont suivi le concours, le Conseil général prenait en charge le coût des déplacements entre Mayotte et la Métropole. Aujourd'hui ces aides tendent à disparaître. Seules les femmes qui ont les moyens de financer personnellement les frais du voyage peuvent participer à ces tournées[108]. Cette inégalité économique crée des tensions au sein même des groupes, puisque les troupes qui partent sont de plus en plus constituées sur la base de critères économiques plutôt qu'artistiques.

Cette modification de la composition des équipes influe et détériore aussi un autre aspect très important de la relation entre femmes qui est l'engagement vis-à-vis du collectif. Participer à une manifestation organisée par sa propre association est une obligation morale des adhérentes. Toutes les pratiquantes sont censées aider et soutenir l'ensemble des activités du groupe. Plus les femmes sont nombreuses, plus elles peuvent collaborer, s'entraider en montrant l'importance de leur association. La participation est un engagement social qui est dû. Ce principe est complètement remis en cause par la sélection fondée sur des critères économiques. Une telle répartition a des retombées sur la totalité des actions menées par les associations et alimente des accrochages et des animosités, qui peuvent mettre en péril la solidarité et l'investissement envers les autres. Dans la société mahoraise, ces valeurs sont considérées comme fondamentales. Ainsi, participer n'est plus un devoir vis-à-vis de ses camarades, mais au contraire, un privilège à conquérir. Pour certaines femmes, le *debaa* est devenu une raison de vivre à part entière. Elles n'hésitent pas à investir dans cette pratique beaucoup d'argent pour assurer les voyages, les tenues vestimentaires, les bijoux pour se parer.

La médiatisation du *debaa* donne aux associations des perspectives inédites de reconnaissance. Elle représente une sorte de retour sur les investissements financiers soutenus par les femmes. L'opportunité de partir, d'obtenir de la notoriété, de faire gagner du prestige à son groupe stimulent la création de nouvelles formations qui espèrent pouvoir profiter de ces mêmes avantages. En même temps, les voyages, les passages à la télévision, la participation aux manifestations officielles avec les personnalités publiques importants et puissants sont causes de jalousies qui attisent des querelles et des conflits. Le recours à des sortilèges et à la magie n'est pas marginal pour essayer d'empêcher les nouvelles associations d'acquérir de la renommée ou à l'inverse, de créer des problèmes à celles qui sont déjà tout en haut de l'affiche.

Ainsi, les associations qui ont été exclues de la liste de sélection du Conseil Général de 2008, continuent à faire pression pour que cette opportunité de participer à des tournées et à des manifestations leur soit également accordée. Ces équipes essayent de s'adapter, en modifiant leur pratique en fonction des critères établis par les responsables institutionnels. Il est arrivé qu'une équipe éliminée demande à une association choisie de leur apprendre à danser et chanter le

[108]Chacune des participantes gagne un cachet d'environ 100 euros par représentation, ce qui ne permet pas de couvrir les frais.

debaa selon les nouvelles recommandations. Ces groupes sont également invités aux Comores, à la Réunion et à Madagascar, pour dispenser leurs savoir-faire aux Madrassati constituées dans ces territoires par les femmes de la diaspora mahoraise. J'ai personnellement participé à des rencontres de *debaa* entre les associations réunionnaises et les groupes de Mayotte, où les femmes sont accueillies comme des véritables vedettes. Il n'est pas rare non plus que des concours soient organisés à l'initiative de certains nouveaux groupes. Le but est de montrer qu'il existe désormais d'autres équipes capables d'assumer ce rôle d'ambassadrices de la culture mahoraise.

En même temps, de nombreuses associations ne se sentent pas concernées par cette dynamique de compétition. Elles continuent à s'épanouir à travers l'organisation de rencontres de *debaa* locales, créant ainsi des excellentes occasions pour se distraire et s'amuser. Ces événements représentent toujours des opportunités pour gagner de la notoriété vis-à-vis des autres associations de l'île et en même temps renforcent les liens et la cohésion au sein du groupe même.

En outre, la divulgation et la renommée grandissante du *debaa* représente aussi une poche de résistance vis-à-vis d'un islam plus radical véhiculé depuis plus d'une quinzaine d'année par les *Djaoulats.* Il s'agit de Mahorais ayant fait des études religieuses dans les Pays de Golfe, ou bien au Pakistan, au Soudan et aussi en France métropolitaine, entre autres[109]. Ces adeptes prêchent une manière plus stricte de suivre l'islam et critiquent fortement les pratiques locales. Leurs femmes sont voilées. Nombreuses portent le *niqab*. La persistance de ces rituels et leur popularité contrebalance les tendances intégristes et sauvegarde un islam tolérant et festif. Faidati, de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua, estime que « ce n'est que de la polémique ». Pour elles, tous les Mahorais.es lisent le Coran. Chacun.e a le droit de faire ce qu'il.elle pense être le mieux pour lui.elle en tant que musulman.e :

> « J'ai vu faire mes grands-parents. Ils organisaient des *mulidi* en l'honneur de leurs parents décédés. Pourquoi on ne voit pas leur tombe brûler, si cela n'était pas normal pour notre religion ? Mes grands-parents sont morts et moi je vais faire pareil. Leur tombe ne brûle pas. Alors je fais comme j'ai vu faire et comme j'ai entendu par mes parents. Ce ne sont pas les *Djaoulats* qui vont m'arrêter[110]. »

L'évolution de la pratique a également des conséquences sur les danses et chants traditionnels en général. Suite aux succès médiatiques dont le *debaa* est désormais protagoniste depuis plus de vingt ans, il arrive que les affiliés.es d'autres pratiques essayent d'en faire autant. Dans les concours organisés dans les différents villages, par exemple, on commence à voir des groupes de *mbiwi*, de *tari*, mais aussi de *mulidi*, de *mawlida shenge* y participer. Pour l'occasion, les

[109]http://www.mayotteislam.fr/fr/pratiquer-islam/296-le-djaoulat-a-mayotte

[110]En février 2015, des Mahorais excédés par les critiques envers les traditions locales prêchées par les *Djaoulats* ont détruit la Mosquée Verte de Mtsangamouji où ces derniers se réunissaient pour prier depuis quelques années. https://lejournaldemayotte.yt/2015/03/01/la-mosquee-verte-detruite-a-mtsangamouji/

praticiens.es de ces derniers ne manquent pas de briser les règles. Dans le *mawlida*, par exemple, j'ai assisté à des représentations pendant lesquelles les hommes et les femmes étaient ensemble sur scène, alors que normalement, comme nous l'avons vu plus haut, les hommes et les femmes sont situés dans deux espaces séparés, divisés par des draps. Sur scène, toutes ces formations se présentent face au public, comme pour le *debaa* scénique. Les chants sont composés et répétés de telle sorte de ne pas dépasser la durée définie par les organisateurs. Même pour ces répertoires, les adeptes essaient de faire évoluer les chorégraphies avec des gestuelles plus riches, plus élaborées, en s'inspirant mutuellement. Une attention particulière est portée à la rechercher de l'originalité de l'habillement, des coiffures, des bijoux, des masques de beauté traditionnels qui décorent le visage. Ces associations visent à créer le même type de dynamique qui a été payante pour le *debaa* pour profiter des mêmes avantages : voyages, invitations, visibilité médiatique etc.

CONCLUSION

Dans ce premier chapitre j'ai retracé les étapes qui ont vu l'émergence de la pratique du *debaa* en tant que nouveau genre performatif. Par un retournement politique audacieux, les Mahorais.es ont désiré se séparer des autres îles de l'archipel des Comores et affirmer leur exception culturelle. Cependant, le processus de départementalisation, qui a commencé le lendemain des référendums de 1974 et de 1979, est loin d'être achevé. Pour obtenir le statut de département français, l'engagement des femmes a été essentiel. Elles ont été constamment en première ligne durant tous les évènements les plus importants qui ont ponctué cette transition.

Ce changement politique a engendré des bouleversements sociétaux très importants qui sont encore à l'œuvre. Le choix de rester français a nécessité la création d'une nouvelle identité mahoraise capable de montrer sa spécificité et son originalité par rapport aux îles voisines. En même temps les Mahorais.es ont exprimé leur désir de se fondre dans la société française. La fabrication de nouveaux objets symboliques s'est avérée indispensable pour fédérer la population autour de ce projet de renouveau politique et social. Les politiques culturelles mises en place par les collectivités territoriales continuent à jouer un rôle essentiel pour accompagner ce processus. Un musée retraçant l'histoire de l'île a désormais vu le jour. Des actions visant la patrimonialisation et la promotion des traditions locales continuent à être menées.

Parmi les pratiques cultuelles et culturelles locales, le *debaa* semble avoir réussi mieux que d'autres à assumer le rôle l'étendard de cette nouvelle identité. Mieux que d'autres, il s'est prêté et il se prête aux transformations nécessaires pour harmoniser les valeurs traditionnelles et les exigences de la modernité, réalisant cette sorte d'émergence d'un nouveau genre. Dans son renouvellement, on retrouve condensés tous les enjeux liés à la spécificité de la culture mahoraise qui veut désormais se donner à voir comme telle. Cette recherche s'inscrit, donc, dans une période

cruciale de l'histoire de Mayotte.

Aujourd'hui, lors de débats, meetings, rassemblements politiques publics, manifestations officielles, accueil de personnalités importantes, une association de *debaa* est toujours présente pour animer l'évènement. Dans le passé, les groupes de *debaa* ont été davantage sollicités pour les manifestations organisées d'abord par le RPR, puis l'UMP, Les Républicains et le Modem et actuellement le LaREM[111]. En revanche, une performance de *mawlida shenge* accompagne toujours les rassemblements du MPM, le Mouvement populaire mahorais.

Pratique liée à l'éducation religieuse des filles, le *debaa* a connu des moments d'intérêt différents. Les Mahorais.es aiment penser qu'il existe une forme traditionnelle du *debaa* qui s'est perpétuée au fil du temps. Mais, force est de constater que d'un point de vue historique la présence du *debaa* n'est pas régulière. Il a aussi subi des évolutions et des remaniements multiples. Sous le même terme général de *debaa* il a eu des formes musico-chorégraphiques différentes. La pratique a connu des moments de résurgence spectaculaire, de renaissance, de sécularisation mais aussi des moments de désintérêt. Avant les années 1970, seuls les témoignages des femmes permettent d'affirmer son existence. Dans les films conservés à l'INA, dont le plus ancien date de 1965, on ne peut que voir quelques images du *mawlida shenge,* du *mbiwi* ou quelques éléments d'autres danses traditionnelles. En menant mon enquête, je n'ai pas trouvé non plus chez les pratiquantes de documents audiovisuels de cette époque. Ce n'est qu'à travers leurs descriptions verbales que l'on peut avoir une idée de ses aspects formels avant les années 1960. Il semble également qu'à chaque renouveau le *debaa* prenne des formes différentes. La filiation présumée du *kanza* ne peut être attestée. Cette pratique masculine est de type processionnel alors que la version plus ancienne des femmes est réalisée assise. Même dans les aspects plus récents les femmes dansent debout, sans se déplacer. Suite à un concours organisé en 2008 pour élire les meilleurs groupes de l'île, le *debaa* a encore modifié certains de ses caractères morphologiques. Désormais, tout peut être source d'inspiration : des danses vues à la télévision, dans des télénovelas sud-américaines et dans les séries de Bollywood jusqu'aux danses modernes réalisées par les jeunes, comme le coupé-décalé voire même la danse hip hop, très pratiquée par les jeunes Mahorais.es. Le *debaa* est ainsi devenu une pratique moderne qui se met en scène pour une audience bien plus large que les pratiquantes elles-mêmes. Cette transformation est remarquable si on compare les chants et les danses des années 1990 à ceux et celles les plus actuels. Probablement, cette dynamique évolutive irrégulière et multiforme n'est pas une spécificité du *debaa,* mais elle pourrait être retrouvée dans d'autres répertoires. Il serait intéressant de réaliser d'autres enquêtes de ce type pour pouvoir les comparer.

Il y a donc plusieurs formes de *debaa* qui ont évolué dans le temps. Ainsi, même aujourd'hui, la réalité de cette pratique est multiple. Dans le chapitre 4, en analysant la structure du *debaa,* je listerai différents types de performances et je montrerai que finalement ceux que les pratiquantes considèrent comme des *debaa* d'antan, sont en réalité les *debaa* qu'on peut voir dans

[111]Parti politique français crée à l'occasion des élections législatives de 2017 nommé : La République en marche. https://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_La_R%C3%A9publique_en_marche

enregistrements vidéo des années 1990. Toutefois, comme nous le verrons, malgré des aspects formels différents, depuis les années 1990, la structure du *debaa* est restée pratiquement la même.

D'un autre côté, le revival du *debaa* a été pris dans les engrenages de dynamiques commerciales et politiques qui profitent certes aux femmes mais qui ont été impulsées par des raisons et des finalités qui les dépassent. Elles ont été, en effet, souvent guidées voir conditionnées par les hommes. Même si, dans ce processus, elles ont acquis une visibilité importante et nouvelle, comme nous verrons, il existe toujours une volonté masculine de vouloir dominer la situation et en tenir les ficelles.

Malgré cela, les femmes ont su devenir les ambassadrices de cette nouvelle identité mahoraise, capable d'absorber les traditions, mais aussi de faire émerger le féminin comme un nouveau sujet médiateur susceptible de faire le lien entre la culture locale et la modernité en donnant une image positive et créative de Mayotte. Elles sont désormais les témoins privilégiées d'une société en pleine mutation qui leur offre de nouvelles opportunités d'émancipation, grâce à la médiatisation, l'instruction et le travail. De cette manière, elles continuent, d'une part à exercer leur contrôle sur les filles et perpétuer la tradition dans un monde qui change et d'autre part de s'inscrire dans la modernité en bénéficiant de nouvelles opportunités qu'une telle visibilité leur offre.

Grâce aux prix obtenus, à la célébrité grandissante, à sa reconnaissance, à sa popularité et aux sollicitations et aux propositions provenant de l'étranger, la pratique du *debaa* a conquis une place éminente dans la vie culturelle locale. Les jeunes générations y sont particulièrement attachées et elles sont fières de la perpétuer. Le *debaa* témoigne de la volonté des femmes à faire valoir une certaine expressivité performative liée à l'islam mais capable de s'adapter aux changements sociétaux dont Mayotte doit faire preuve. À travers le *debaa*, les femmes montrent leur capacité à s'adapter à ces transformations et aussi leur habilité à en tirer le meilleur parti. La notoriété de cet art au niveau international affirmée en si peu de temps, la prolifération de vidéos sur internet dans les dernières années, le confirment. Il me semble donc tout à fait légitime de faire un lien entre la performance du *debaa*, l'ethos féminin et le contexte socio-politique qui a permis au *debaa* de prendre la place qu'il occupe aujourd'hui.

Rédiger un dossier pour une demande de subvention, regarder d'anciennes vidéos, faire un devoir d'école sur les traditions locales sont autant d'occasions pour les plus jeunes de questionner leurs mères et leurs grand-mères sur l'histoire du *debaa*. Connaître la genèse de cette pratique est devenue une préoccupation récente qui transparaît parfois dans les discours. Elle est liée d'une part aux inquiétudes liées à la transformation rapide de la société mahoraise qui risque d'entraîner la disparition des traditions et d'autre part à la crainte d'être dépossédé de ce savoir par des gens qui viennent de l'extérieur et qui manifestent une curiosité inexplicable pouvant cacher des intérêts suspects et des finalités intéressées.

À ce propos, certaines personnes âgées ont eu une attitude méfiante, vis-à-vis de mes questions. Demander de se rappeler de détails qui pour elles n'ont jamais eu d'importance, les rendaient susceptibles et les fatiguaient très vite. Pour décrire avec précision ce dont elles se

rappellent vaguement, l'effort était parfois pénible tant l'exercice était inhabituel. Le savoir est surtout un savoir-faire appris par le regard, assimilé et inscrit dans le corps, dans les gestes, par mimétisme, sans explication, ce qui rend la conceptualisation et la verbalisation, a posteriori, très compliquées. J'aurais voulu d'ailleurs discuter à nouveau avec Halima pour préciser certains points de notre entrevue, mais elle a refusé en me faisant savoir que finalement elle ne connaît pas grand-chose et que peut être tout ce qu'elle m'avait raconté n'était pas vrai…[112]. À l'inverse, de nombreuses pratiquantes ont collaboré à cette recherche avec beaucoup d'investissement et d'affection, tout particulièrement Mamanourou.

Il est intéressant d'observer à quel point les discours collectés témoignent à la fois de l'importance pour les Mahorais.es de rompre avec le passé tout en continuant à entretenir ces liens profonds avec certains éléments historiques, fut-ce à détriments d'autres, comme par exemple le rôle joué par les oulémas anjouanais dans la diffusion de l'islam à Mayotte et des rituels confrériques.

Aujourd'hui ces pratiques s'influencent mutuellement. Ainsi les pratiquantes du *mawlida shenge* s'inspirent de la gestuelle des femmes du *debaa.* Les gestes répétitifs d'autrefois, ont tendance à devenir de plus en plus variés et élaborés, même s'ils sont toujours extrêmement lents. De la même manière, les praticiens du *mulidi* essayent de faire évoluer leur pratique en élaborant davantage leurs chorégraphies. Comme le *debaa*, le *mawlida shenge*, le *mulidi* et le *kanza*, sont aujourd'hui enregistrés pour être ensuite postés sur les réseaux sociaux et les télévisions locales. On peut désormais visionner sur YouTube un nombre important de ces vidéos. Ces captations sont organisées expressément et les groupes payent des sociétés audiovisuelles ou des chaînes de télévision privées pour ces prestations. Pour répondre aux exigences de mise en scène, les chants sont plus courts, les formations ordonnées différemment, les musiciens et les *imames* sont désormais face à la caméra plutôt qu'aux danseurs.es. Des concours sont également organisés pour mettre en compétition les différents groupes.

Toutefois, dans les contextes rituels, le *kanza*, le *mulidi*, et le *mawlida shenge* continuent à suivre leur déroulement protocolaire (D'Herouville 2015), alors que dans n'importe quelle situation, le *debaa* poursuit ses évolutions et renouvellements. Un travail rigoureux et détaillé d'un point de vue ethnomusicologique et ethnochoréologique sera tout à fait souhaitable pour comparer de façon approfondie ces différents répertoires qui, à l'évidence, sont d'une richesse remarquable et d'une diversité étonnante. Cette comparaison n'est pas l'objectif de ma recherche, qui vise plutôt à observer comment la danse, en prenant la pratique chorégraphique du *debaa* à titre d'exemple, est une modalité relationnelle particulière, capable de fournir mieux que d'autres modalités, un modèle en miniature, systématique et très condensé des principaux enjeux de la vie sociale.

[112]Il m'est arrivé à plusieurs reprises de ressentir que mes interlocutrices avaient le sentiment de se « faire voler leurs savoirs » en discutant avec moi. Elles avaient une attitude de suspicion face à mes questions. Certaines m'ont même avoué que nous, les blancs, « on se fait de l'argent avec leurs histoires ». Aussi bien Idriss que Ahmed évoquent à plusieurs reprises ces mêmes difficultés malgré leurs origines grand-comorienne et mahoraise (Idriss 2019; Z. Ahmed 2020).

Concernant les emprunts du *debaa* aux autres pratiques, il est important de souligner, qu'ils ne sont jamais intégrés tels quels. Il ne s'agit pas uniquement de transposition d'éléments d'un genre à l'autre. En s'appropriant certains aspects chorégraphiques des autres pratiques, les femmes les modifient à leur gré en montrant une manière singulière de concevoir, par exemple, le rôle de guide, la relation entre aînées et cadettes, l'attitude à l'effort et le sens de l'engagement. Ces différentes manières de s'investir dans les relations s'expriment justement à travers des expériences corporelles qui mettent en exergue des qualités de mouvement spécifiques. Ainsi, dans le *debaa*, l'ostentation de la puissance, la dépense physique du *mulidi* sont assumées mais non montrées. Dans le *debaa*, ces éléments sont plus nettement transcendés. L'effort est transformé en fluidité et légèreté. La difficulté, l'épreuve ne sont jamais une fin en soi. Au contraire, elles deviennent un levier qui permet un dépassement de soi. La rigueur, le contrôle absolu, l'immobilité presque, en tant que qualités importantes de l'*ustaârabu* féminin mahorais exhibées par les femmes du *mawlida shenge,* ne sont pas non plus proposés tels quels.

Les femmes du *debaa* sont dynamiques, créatives tout en montrant leur ancrage dans la tradition. Dans ce nouveau *debaa*, la qualité de participation dégage également une certaine « présence » et exprime une manière particulière de vivre la spiritualité. L'exigence d'unité à travers le travail rigoureux de « l'unisson », illustrée par la tenue vestimentaire rigoureusement identique, montre l'engagement dans la pratique en tant qu'obligation solidaire d'appartenance à un groupe, à une famille. La créativité, dont les femmes font preuve pour se distinguer d'une association à l'autre, leur permet aussi de continuer à développer et à enrichir ce répertoire. Ces éléments sont désormais les nouveaux préceptes qui constituent l'*ustaârabu* de la femme mahoraise moderne. Ce sont donc ces aspects du *debaa* qui seront développés dans les chapitres qui suivent, après avoir retracé l'histoire de cette pratique d'un point de vue plus intime, à partir du cadre familial et domestique.

CHAPITRE 2

Une sociabilité féminine à la fois créative, religieuse et familiale



Figure 2 - 1 : École coranique dispensée par Mamanourou dans sa cuisine. ©

Après avoir développé les aspects historiques qui ont permis au *debaa* d'apparaître en tant que genre performatif et avoir mis en avant l'importance du rôle joué par les femmes aussi bien à niveau politique que culturel, je vais maintenant retracer les étapes de l'évolution de la pratique du *debaa* en focalisant mon observation sur la sphère domestique et familiale, qui est un espace d'influence féminine par excellence.

Je montrerai tout d'abord que la pratique du *debaa* s'inscrit dans les apprentissages religieux. Les confréries soufies introduites sur le territoire au début du XX^{e} siècle ont favorisé la diffusion de l'islam à travers les réseaux des écoles coraniques (Blanchy 1990 : 93, D'Herouville 2015)[113]. Comme nous avons vu, dans ces écoles les *fundi* enseignaient aussi bien la lecture du Coran que les chants des rituels soufis, dont le *debaa* est une des expressions. Au fil du temps, les épouses des *fundi* hommes qui dispensaient leurs savoirs dans des écoles coraniques de quartier

[113] Voir également Penrad 2016 : http://comoresactualites.centerblog.net/4308-comores-l-avenement-de-la-confrerie-shadhiliyya

organisées dans des contextes familiaux, sont devenues à leur tour des *fundi*. Ces maîtresses coraniques ont ensuite donné naissance à des générations de *fundi* femmes[114].

Dans un second temps une scission va apparaître au sein des écoles coraniques de quartier. Certaines *fundi* vont se consacrer uniquement à la transmission des chants alors que d'autres vont continuer à enseigner la lecture du Coran. La transmission des chants le *debaa* va alors évoluer de manière autonome en devenant exclusivement féminine. À partir de cette autonomisation, la transmission des chants s'enrichit d'aspects créatifs. Les poèmes soufis dont les chants sont extraits ne sont plus transmis tels quels. Un remaniement constant des textes à travers un travail d'assemblage et d'agencement à chaque fois original donne naissance à de nouveaux chants. La transmission va donc concerner non seulement l'enseignement des chants déjà existants mais surtout des savoir-faire nouveaux liés au processus de composition.

Cette pratique, uniquement religieuse à l'origine, évolue ainsi en une activité ludique et récréative. Il s'agit du développement d'une créativité religieuse, qui implique un travail collectif très important. À travers la collaboration féconde des pratiquantes, les rôles, initialement concentrés dans une seule personne, c'est-à-dire la maîtresse coranique elle-même, en tant que connaisseuse des chants, guide de la performance, chanteuse soliste et percussionniste, vont être progressivement distribués. Cette activité est d'ailleurs toujours réalisée dans la maison familiale de la *fundi*. Cette dernière gère cette activité directement de chez elle, dans son espace domestique.

Dans ce contexte à la fois affectif et spirituel, les maîtresses coraniques devenues *fundi* de *debaa* délèguent une partie de leurs fonctions aux femmes qui leur sont le plus proches sur le plan familial en leur distribuant les rôles de chanteuse, musicienne soliste, compositrice de chant, créatrice de chorégraphiques et guide des performances. La répartition des fonctions motive davantage la participation des jeunes filles en garantissant la perpétuation de la pratique. Il s'agit là d'un processus historique de modification d'une pratique dévotionnelle, engendré par des initiatives individuelles de certaines *fundi* qui, grâce au réseau des écoles coraniques féminines et à la multiplication des échanges entre celles-ci, a pu se développer.

Avec l'apparition des *fundi* de *debaa* et l'exercice de la pratique du *debaa* dans le cadre familial, l'importance de la parenté entre pratiquantes devient plus systématique avec un renforcement des liens de la famille utérine. Force est de constater que l'autorité religieuse féminine dans l'espace domestique est nuancée par des composantes affectives. Bien que la relation entre maître et élève soit toujours de nature filial, entre les pratiquantes appartenant à une même famille, l'affectivité et la complicité sont plus tangibles. Ainsi, les aspects affectifs et religieux deviennent encore plus intimement liés. La figure d'une sage aimante et bienveillante remplace la figure hiérarchique de pouvoir incarné par le maître coranique. Parallèlement, ces affectivités sont

[114] L'apparition de *fundi* femmes à Mayotte est difficile à dater et cette question nécessiterait des investigations complémentaires. Alors que Pierre Vérin dans « Le rapport Pechmarty sur les « Ecoles koraniques » à la Grande Comores », parle de 86 maîtresses coraniques et de 161 maîtres (Vérin 1993), dans mon enquête, toutes les femmes fundi interrogées ont déclaré avoir appris le *debaa* auprès d'un maître coranique homme ou d'un couple.

également instrumentalisées pour faire accepter comme naturelles l'idéologie religieuse dominante et les normes qui en découlent.

L'objectif de ce chapitre est donc double. D'une part, il s'agit de retracer l'évolution de cette pratique religieuse, créative et féminine en partant du cadre familial. D'autre part, il s'agit de montrer que, dans ces associations féminins, les rôles principaux et les responsabilités ne sont pas totalement répartis à l'avance, mais que les hiérarchies sont malléables et se modulent en fonction de la motivation, des envies, de la capacité d'investissement des participantes. Ces conditions peuvent varient d'un moment à l'autre, d'une situation à l'autre. Nous verrons que tant l'évolution que la stabilisation de la pratique et son mode opératoire dépendent largement de l'organisation résidentielle matrilocale.

2.1 L'INITIATION À LA VIE SOCIALE ET SPIRITUELLE

Au *shioni*, les enfants apprennent le Coran et les savoirs qui lui sont rattachés, comme le droit musulman, les bonnes conduites, les règles morales. Avant les référendums de 1974 et de 1976 favorables à la départementalisation de Mayotte, l'instruction des enfants était notamment assurée par ces écoles, qu'ils.elles fréquentaient quotidiennement[115]. À cette époque et comme dans les autres îles comoriennes, les maîtres coraniques – les *fundi* - étaient les seuls savants parmi la population (A. C. Ahmed 1999). Depuis ces référendums, qui ont engendré une série de changements statutaires de Mayotte jusqu'à sa départementalisation, l'île a entamé un long processus de transformation et de développement politique et social. De nombreuses écoles

[115]Lorsque la France prit possession de ce territoire, la congrégation chrétienne crée des écoles. La première école publique ne voit le jour qu'en 1860. En 1886 un arrêté instaure la gratuité de l'enseignement et prévoit la création d'écoles dans tous les quartiers, mais il ne sera pas appliqué. En 1898, dans une lettre du général Piquet au ministre des Colonies, le général fait état de neuf garçons fréquentant l'école publique de Dzaoudzi et trente filles dans l'école chrétienne toujours à Dzaoudzi et de quinze dans l'école libre de Mamoudzou sur une population totale de 12.000 personnes.
Une fiche de l'INSEE de 1973 fait était d'un taux de scolarisation de 7% pour un total de 2900 élèves. (https://www.epsilon.insee.fr/jspui/bitstream/1/5478/1/infos15.pdf)
Selon Jean Paul Eyrard, qui a présenté un rapport sur "L'éducation à Mayotte" lors d'un colloque tenu à Mamoudzou en 1991 à l'occasion du centenaire du rattachement de Mayotte à la France, 38% des enfants scolarisés étaient des filles. Toutefois, les données d'Eyrard doivent être considérées avec prudence, car il estime que le taux de scolarisation cette année-là était de 30% pour un total de 2884 élèves, un pourcentage très différent de celui indiqué par l'INSEE. (Jean Paul Eyrard, « L'enseignement à Mayotte », in Gohin, Olivier, Pierre Maurice, Université de la Réunion, Centre universitaire de la Réunion, et Centre d'études et de recherches en relations internationales et géopolitique de l'océan Indien, éd. « Mayotte: actes du colloque universitaire tenu à Mamoudzou les 23 et 24 avril 1991 à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire du rattachement de Mayotte à la France ». Saint-Denis, Université de la Réunion, Faculté de droit et des sciences économiques et politiques, 1992, p 95-111, ici p 95-6.)

publiques, fondées sur le système éducatif français, ont été construites un peu partout sur l'île[116]. Tandis qu'encore aujourd'hui, les écoles coraniques continuent à assurer l'éducation religieuse des enfants.

Dans cette formation, il faut dissocier différents niveaux d'apprentissage[117]. Tout d'abord, les enfants sont imprégnés de l'islam dès leur naissance dans le cadre familial. Même s'il n'y a pas de statistiques officielles, les services de l'État estiment que 95% des Mahorais.es sont musulmans.es[118], de courant sunnite et de rite chaféite[119]. À partir de l'âge de trois ou quatre ans et jusqu'à la puberté, tous les petits.es mahorais.es, garçons comme filles, fréquentent l'école coranique de leur quartier. Ces écoles représentent le premier lieu de socialisation des enfants à l'extérieur de la famille. Pendant ces années, ils.elles étudient essentiellement le lecture et la récitation du Coran à voix haute. Parfois, lorsque les connaissances du maître le permettent, ils.elles s'exercent aussi à l'écriture de la langue arabe, en recopiant des extraits de versets coraniques. Les cahiers ont désormais remplacé les morceaux de bois sur lesquels les enfants écrivaient autrefois[120]. Étant les confréries soufies très répandues sur l'île (Cf. Chapitre 1), de nombreux *fundi* apprenaient aussi aux enfants les chants des différents répertoires musicaux des rituels confrériques.

Les écoles coraniques ont toujours été considérées des écoles de vie. Selon Ahmed, elles représentent le lieu privilégié d'apprentissage des pratiques sociales outre que religieuses [121]. Bien qu'il soit moins courant aujourd'hui de soumettre les enfants à des corvées, il était normal que pendant leur formation, ils.elles apprennent des tâches assignées : les garçons s'occupaient des champs et des animaux, tandis que les fillettes s'affairaient aux travaux ménagers. Si certains devoirs ne font plus véritablement partie du quotidien des enfants mahorais, il ne reste pas moins qu'aider et rendre des services aux *fundi* demeurent, pour ces jeunes disciples, un engagement

[116]Dans un article publié en 1984 dans « Le Monde diplomatique » cité par Emanuel Blanchard dans son article « Français à tout prix », Mayotte aux prises de « l'ingénierie démographique », on peut lire que le taux de scolarisation des enfants mahorais en 1977, atteignait à peine le 20%. Depuis les effectifs sont passé de 5.000 en 1976 à 87.000 en 2014 (Blanchard 2019). Il faut, cependant, tenir compte de la croissance démographique. Selon les chiffres de l'INSEE, en 1985 les habitants de Mayotte étaient 67 205 alors que en 2017, le recensement fait était de 256.200 habitants dont un sur deux a moins de dix-huit ans, avec un taux de croissance annuel de 3, 8%. https://www.insee.fr/fr/information/1302230

[117]Pour une description exhaustive du contenu de ces différents niveaux scolaires voir : Chanfi Ahmed « Islam et politique aux Comores » Ed. L'Harmattan, Paris 1999 et « Ngoma et Mission islamique (Da 'wa) aux Comores et en Afrique orientale », Ed. L'Harmattan, Paris 2002, ainsi que Toibibou Ali Mahamed « La transmission de l'islam aux Comores » (1933-2000) – Ed. L'Harmattan, Paris, 2008.

[118] http://www.mayotte.gouv.fr/Politiques-publiques/Culture-Tourisme-et-Patrimoine/Decouvrir-Mayotte/Population

[119]Le *chaféisme*, parfois orthographié *shafiisme* ou *chafiisme*, est l'une des quatre écoles (madhhab) de jurisprudence (fiqh) de l'islam sunnite. Elle est fondée sur l'enseignement de l'*imam* Ash-Shâfi'î (767-820) et de ses disciples. Son interprétation des règles islamiques est considérée comme un compromis entre les écoles *hanafite* et *malikite*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Chaféisme

[120] Dans certains *shioni* ces morceaux de bois sont encore accrochés aux murs comme des reliques du passé.

[121]Cette division strictement genrée des activités décrite par Ahmed ne correspond pas exactement à la réalité. Les femmes mahoraises, comme j'ai pu le constater maintes fois, prennent en charge autant les travaux domestiques que ceux des champs, alors que les hommes s'occupent uniquement des tâches agricoles.

moral majeur en remerciement et en respect des enseignements reçus. Dans son livre « La vie quotidienne à Mayotte », Sophie Blanchy écrit à juste titre : « Le *fundi*, par le temps qu'il passe avec l'enfant et le regard qu'il lui ouvre sur le monde, représente un personnage central de l'équipe éducative : autant que les parents, il lui donne les clés interprétatives de son expérience, il lui présente un sens à donner à la vie ». Ainsi, les enfants développent à l'égard de leur *fundi* un lien de dépendance et d'affection, nourri par un profond sentiment de gratitude.

À l'âge de la puberté, les enfants poursuivent leurs études dans les écoles coraniques rattachées aux mosquées, les *madrassa*[122]. Si dans les écoles de quartier les classes sont mixtes, à la *madrassa,* elles sont la plupart du temps distinctes. Une fois pubères, en effet, les filles et les garçons continuent leur formation religieuse séparément. Les enseignements se concentrent alors sur l'initiation au *fiqh* - les sciences juridiques musulmanes –, et aux cinq piliers de l'islam[123]. Il s'agit notamment d'apprendre à réaliser correctement les prières, à respecter le jeûne et les règles concernant les rituels ainsi qu'à accomplir les gestes appropriés pour les soins corporels de purification[124]. Dans le temps, ces enseignements à la *madrassa* ne concernaient que les garçons. Les filles continuaient leurs apprentissages dans les écoles coraniques de quartier. En fréquentant la mosquée et sa *madrassa,* et contrairement aux filles, les garçons pouvaient élargir leur participation à la vie communautaire. Force est de constater, que même si aujourd'hui il y a plus de cours dans les *madrassa* adressés aux filles, ces formations continuent à être peu fréquentées[125]. Les mosquées demeurent des lieux de culte prioritairement masculins. Les hommes s'y rendent quotidiennement pour participer aux prières communautaires surtout celles du soir et tout particulièrement celles du vendredi, alors que les femmes prient chez elles[126].

[122]À Mayotte, il y au moins une mosquée dans chaque quartier et une mosquée dans chaque village dite « du vendredi » où tous les fidèles se rassemblent pour prier tous ensemble le vendredi. Les *madrassa* peuvent être organisées indifféremment en plusieurs mosquées, en fonction de la taille du village et du nombre de fidèles.

[123]Ce sont les cinq exigences fondamentales de l'islam : la profession de foi, l'aumône, le jeûne, la prière et le pèlerinage à La Mecque.

[124] Il s'agit notamment d'appliquer à prendre soin de son corps après le coït, les menstrues, la première éjaculation. Ces traitements concernent les parties intimes du corps, qui sont considérées comme socialement honteuses, et nécessitent une éducation séparée entre garçons et filles.

[125] Une enquête de 2018 sur les écoles traditionnelles de Mayotte menée par un groupe d'étude du CERLIL (Centre d'Étude et de Recherche sur la Littératie à Mayotte), a fait l'objet d'un rendu et d'une conférence. Lors de cette conférence au MUMA, le directeur du Centre d'étude, Houlame Haladi, a présenté les résultats de cette enquête qui montrent un désintérêt croissant envers ces écoles traditionnels, et tout particulièrement de la part des garçons. https://www.youtube.com/watch?v=cfZkNSIWPcY

[126]Dans les mosquées mahoraises il existe, tout de même, un lieu pour la prière des femmes. Il s'agit tout simplement d'un coin de la salle entouré par des draps. J'ai souvent posé la question concernant les raisons qui amènent les femmes à prier chez elles plutôt qu'à la mosquée. Elles étaient souvent embarrassées de cette demande. Les réponses étaient disparates : « c'est plus pratique » « j'aime bien rester chez moi » « c'est bien comme ça » ou alors : « ce sont les hommes qui vont à la mosquée » et même : « c'est mal vu ». D'autres, au contraire, m'ont répondu « oui, j'y vais aussi ». Personnellement je n'ai jamais eu l'occasion de voir des femmes prier dans une mosquée. En 2016, à Mtsangadoua, le jour de l'Aïd el-Fitr qui est la fête la plus important pour les musulmans et qui signe la rupture du jeûne après le Ramadan, en compagnie de Laure Chatrefou, nous sommes rentrées dans la mosquée pour faire des captations vidéo. Les hommes nous ont accueilli avec joie, mais la nouvelle a vite fait le tour du village, car c'était évidemment un événement

Traditionnellement, les garçons quittaient le foyer familial à l'âge de l'adolescence pour construire leur *banga*[127] à la lisière des villages, ce qui leur permettait de développer un cercle de socialité, de camaraderie, de classe d'âge, tant au niveau du village que de la famille. D'une certaine façon, encore aujourd'hui, les garçons continuent à sortir de la maison à l'adolescence, alors que les filles construisent leur identité de femmes adultes et de futures épouses en y restant. Même si, de nos jours, les maisons sont plus spacieuses et confortables, même si les garçons ne sont plus dans l'obligation et dans la nécessité de construire un chez soi ailleurs, force est de constater qu'ils bénéficient toujours d'une bien plus grande liberté que les filles du même âge, et continuent à tisser des liens à l'extérieur de la famille, dans un cercle relationnel horizontal entre pairs qui leur est propre, alors que les filles continuent de cultiver leurs relations au sein de la famille où ces liens sont hiérarchisés selon la filiation et l'aînesse.

Ainsi, après la puberté, toutes les filles que j'ai côtoyées au cours de cette recherche ont continué à fréquenter l'école coranique familiale. De nombreuses femmes m'ont dit y être restées jusqu'au mariage[128]. Ce long parcours de formation spirituelle et d'éducation à la vie renforce le lien entre femmes d'une même parenté. En revanche, il est intéressant d'observer que beaucoup de mes informatrices ont repris des études religieuses à la *madrassa* plus tard, une fois adulte. J'ai noté qu'il s'agit d'une démarche de plus en plus répandue parmi les femmes instruites. Elles m'ont expliqué qu'elles ressentent le besoin de consolider leurs connaissances dans ce domaine auprès d'une autorité religieuse extérieure et masculine, considérée comme plus cultivée et dont le savoir est plus reconnu socialement.

2.2 LES ÉCOLES CORANIQUES DE QUARTIER

Au départ, les leçons des écoles coraniques de quartier étaient dispensées par des *fundi* hommes. La plupart de ces *fundi* étaient originaires des autres îles de l'archipel des Comores, et tout particulièrement de la Grande Comore et d'Anjouan[129]. D'autres, d'origine mahoraise, comme le père de Saloua de la Madrassati Madania du village de Bouéni, dont j'ai parlé dans le

exceptionnel. La mosquée est donc encore aujourd'hui considérée comme un lieu social et religieux ouvert prioritairement aux hommes.

[127]Cabane en torchis construite par les jeunes garçons, où ils font l'expérience d'une vie communautaire entre garçons de même âge, avant de se marier. Traditionnellement, la maison mahoraise était composée uniquement de deux pièces en dur, une chambre pour les parents et les enfants en bas-âge, et une chambre pour les autres enfants. À l'adolescence, pour empêcher la mixité entre filles et garçons, ces derniers étaient encouragés à sortir de la maison pour commencer à faire preuve d'autonomie. Ils retournaient, néanmoins, tous les jours à la maison pour les repas, pour l'entretien des vêtements et pour toute autre nécessité.

[128]Elles se sont initiées aux pratiques concernant l'impureté liée à l'intime de manière plus informelle, avec leur mère, leur grand-mère ou une sœur ainée.

[129]D'après le témoignage de Chamsdine Kordjee, érudit des confréries soufies mahoraises et Calife de la confrérie Rifâ'iyya de Mtsapéré que j'ai interviewé à Mamoudzou en 2015 (Cf. Chapitre 1).

chapitre précédent, avait été formé à Anjouan auprès d'un *fundi* considéré comme un *ouléma*[130], un savant.

Aujourd'hui, alors que les cours des écoles coraniques rattachées aux mosquées sont toujours dispensés exclusivement par des maîtres hommes, ceux des écoles coraniques de quartier peuvent être dispensés aussi bien par des hommes que par des femmes. Ces cours étaient organisés dans une paillote attenante, sous un abri, dans la *shanza* - cour - ou sur la *baraza* - véranda - extérieur de la maison[131] . Les femmes pouvaient devenir à leur tour *fundi,* en tant qu'épouse d'un *fundi* homme, comme me raconte la *fundi* d'un des groupes de *debaa* de Chiconi. Elle a aujourd'hui environ soixante-dix ans[132]. Son père avait fondé une école coranique de quartier : « [quand j'étais petite] j'apprenais la lecture du Coran avec mon père à la maison. Il y avait aussi bien des filles que des garçons. Il nous enseignait la lecture du Coran. Ma mère remplaçait mon père dans cette fonction quand il n'était pas là. Elle connaissait les mêmes choses »[133]. C'est donc la collaboration des femmes dans le cadre de l'éducation religieuse dispensée à la maison par leurs maris qui a favorisé l'émergence de *fundi* femmes.

Ainsi, si au départ la passation du rôle de *fundi* s'effectuait de père à fils, ou du maître à l'élève le plus obéissant et serviable , lorsque l'école était organisée à la maison, cette transmission s'est faite d'époux à épouse, et puis, aussi, de père à fille. Avec la diffusion des *fundi* femmes, à un moment donné, la passation s'est faite directement de mère à fille. Par conséquent, au fil du temps, des femmes sont devenues *fundi,* sans passer par une transmission masculine. Ce transfert de compétences d'une génération à l'autre par les femmes a créé des généalogies féminines de *fundi* [134]. Cependant, alors que les *fundi* hommes pour exercer leurs fonctions doivent avoir obtenu une autorisation de la part de leur maître, selon Missiki, *fundi* de *debaa* de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago, c'est la communauté qui reconnaît les qualités d'une *fundi* femme. Elle explique que : « Pour être *fundi* il faut d'abord avoir des connaissances mais il faut être une bonne personne avec du cœur. C'est comme ça que les gens viennent vers toi et te demandent d'être leur *fundi* »[135]. Pour Missiki, la reconnaissance des *fundi* femmes se fait de manière informelle, de bouche à oreille. La confiance des parents garantit qu'elles sont des bonnes personnes auxquelles

[130]Les *oulémas* sont des notables villageois qui incarnent l'autorité spirituelle, la tradition coutumière. Ils sont également des fonctionnaires de l'État et ils exercent un pouvoir politique (Ahmed 1999 : 15).

[131]Les maisons sont composées d'espaces considérés privés ou publiques. Dans ces derniers on y reçoit les hôtes non appartenant à la famille. Les hommes de la maison ont accès à tous les espaces. Toutefois, alors que les femmes peuvent décider jusqu'à quel point un hôte peut rentrer dans un espace considéré comme privé, les hommes respectent les lieux privés considérés comme étant féminins par excellence : les cours internes, les vérandas internes, la chambre à coucher conjugale. Par conséquent, les hommes ne reçoivent leurs invités que dans les espaces extérieurs (cours, terrasses, vérandas) considérés comme publics.

[132]À sa naissance, bien qu'il existât à Mayotte un registre d'état civil tenu par les cadis (Blanchy et Moatty 2012), les enregistrements n'étaient pas réguliers. En conséquence, de nombreuses personnes âgées ne connaissent pas leur date de naissance exacte. Celles indiquées sur leurs documents d'identité actuels ne sont qu'approximatives.

[133]Témoignage collecté en *kibushi* et traduit simultanément par Ibrahim, petit-fils de la *fundi* interviewée.

[134]Personne, par contre, ne m'a parlé de transmission entre une mère et un fils. Je n'ai pas non plus de témoignages de transmission entre des *fundi* hommes et des femmes sans lien de mariage ou de filiation.

[135]Témoignage collecté en *kibushi* traduit simultanément par sa petite-fille Echanti.

l'on peut léguer l'éducation des enfants. De cette façon les femmes ont pu acquérir une fonction importante saluée par la communauté.

Néanmoins, cette reconnaissance est moindre que celle des hommes. Ces derniers représentent l'autorité religieuse émanant de la Mosquée, contrairement aux *fundi* femmes qui sont plutôt associée au régime de contrôle et de protection familiale. Par conséquent, les *fundi* hommes peuvent exercer leur enseignement à la mosquée ou à la maison, alors que les *fundi* femmes n'enseignent que chez elles. Grâce à cette plus grande reconnaissance, les *fundi* hommes sont considérés comme plus compétents que les femmes en matière religieuse, bien que le rôle de *fundi* confère indéniablement aux femmes une autorité religieuse socialement reconnue (Ahmed 1999 : 66). Ce décalage pourrait expliquer que certaines femmes sentent le désir d'approfondir leurs apprentissages chez un *fundi* homme une fois adultes.

La démarche pédagogique masculine

La figure du *fundi* homme à Mayotte, comme d'ailleurs dans les autres îles comoriennes, est celle d'un maître savant mais autoritaire et redouté. Les études chez les *fundi* hommes ont toujours été plus formalisés que ceux dispensés par les femmes. Ahmed, dans son livre sur la diffusion de l'islam aux Comores, raconte que les élèves avaient des devoirs journaliers à accomplir. Lors de la séance du matin, le *fundi* lisait à voix haute le passage à apprendre dans la journée, puis les enfants rentraient chez eux et devaient continuer l'apprentissage individuellement, en lisant et relisant le passage choisi par le *fundi* plusieurs fois. Lors de la séance de fin journée, à tour de rôle, le maître en vérifiait l'expertise. Ceux et celles qui n'avaient pas bien travaillé étaient punis.es avec des corvées à accomplir : des tâches ménagères supplémentaires pour les filles, des travaux agricoles pour les garçons. Si le *fundi* jugeait qu'il s'agissait de mauvaise volonté, il pouvait aussi punir le.la récalcitrant.e avec des châtiments corporels .

Tous les jeunes que j'ai rencontrés m'ont parlé de ces punitions. Même si par pudeur et par la souffrance qui provoque l'évocation de ces moments, ils.elles sont réticents à en parler ouvertement et à rentrer dans les détails, tous admettent les avoir subies. De nombreux jeunes m'ont même clairement dit que les *fundi* exploitaient les enfants en les faisant travailler dans les champs et dans la brousse pour ramasser les noix de coco et du bois et qu'il ne s'agissait pas uniquement de corriger des comportements inopportuns. Tous concordent pour dire que la moindre désobéissance était sévèrement réprimée avec des punitions corporelles, ce qui les obligeait à faire toujours profil bas pour éviter les coups[136]. Abdallah, une jeune d'une trentaine d'années, en témoigne :

[136] Dans les discussions que j'ai eues avec des enseignants de l'école républicaine, au-delà de la condamnation des châtiments corporels, de la soumission inconditionnelle et de l'exploitation des enfants, j'ai unanimement constaté que les enseignements de l'école traditionnelle sont considérés comme pédagogiquement nuisibles aux enfants en raison du manque de sens critique, de l'absence de réflexion sur les contenus et de la pauvreté

« On était vraiment traités comme des esclaves. Je passais la journée chez lui à travailler dans les champs. La moindre erreur ou signe de fatigue étaient punis sévèrement avec des coups de bâton. Je ne mangeais pas à ma faim et je n'ai jamais eu l'impression d'apprendre quelque chose. Lorsque ma mère s'est rendu compte de la situation, elle est venue me chercher. Elle pensait avoir bien fait, que j'allais étudier. Mais on ne faisait que travailler. Alors, elle m'a envoyé en métropole chez ma sœur, pour que je puisse aller à l'école ».

Lors d'une entrevue avec un groupe de *debaa* de Petite Terre, une jeune fille de 24 ans m'a montré une cicatrice à côté de son œil droit, causée par un coup de bâton reçu par le *fundi*. Elle dit avoir perdu partiellement la vue à cause de ce coup. Pourtant, elle ne considère pas ce geste comme de la violence : « Avant c'était comme ça ». Pendant qu'elle raconte ces faits, je ressens beaucoup de fatalisme et de résignation dans ses mots. Toutefois, elle est consciente que ce *fundi* aurait pu être emprisonné pour mauvais traitement, du fait de l'application de la loi française qui interdit toute maltraitance envers les enfants : « Je sais que je pourrais porter plainte, mais de toute façon c'est trop tard, il est déjà mort ».

Il n'en reste pas moins qu'à Mayotte, les fundi sont des figures clés dans l'éducation des enfants. Ils peuvent parfois remplacer les figures paternelles changeantes, car les mariages sont souvent de courte durée (Blanchy, 1990 : 215 et 2002). Ils peuvent également corriger les enfants lorsqu'ils commettaient des fautes d'obéissance ou de comportement. Un jeune homme m'a confié qu'après le divorce de ces parents, chaque fois qu'il se comportait d'une manière qui déplaisait à sa mère, celle-ci le menaçait de le dénoncer au *fundi* pour qu'il soit fouetté. Il arrive donc que les mères divorcées aient recours à ces maîtres religieux pour remplacer l'autorité paternelle défaillante.

Il faut dire qu'au cours des deux dernières décennies, avec l'application progressive du droit français et donc des lois de protection de l'enfance, ces pratiques d'exploitation des enfants par le travail et ces méthodes éducatives basées sur les punitions corporelles ont quasiment disparues, car elles sont considérées comme de la maltraitance. Au début des années 2000, non seulement les *fundi,* mais aussi les pères de famille qui appliquaient ces mêmes méthodes se sont retrouvés devant les tribunaux « sans trop savoir pourquoi » pour reprendre une expression de Morano (2017).

La démarche pédagogique féminine

Différente était et demeure l'enseignement des *fundi* femmes. Ici, le travail est collectif. J'ai souvent assisté, durant mon enquête, aux cours dispensés par ces maîtresses-femmes. J'ai pu constater, au plus près, qu'il s'agit davantage d'un temps de prière partagé plutôt qu'une véritable

intellectuelle de ceux qui les transmettent. Ce point de vue est souvent partagé par les enseignants métropolitain.e.s travaillant dans d'autres contextes en Afrique (Amo 2004).

séance d'apprentissage. Les enfants pratiquent avec la *fundi*, sans devoir rendre comptes d'un éventuel travail personnel réalisé à la maison. La maîtresse lit un passage à voix haute puis les enfants répètent en chœur. Contrairement à ce qui se passe dans les cours des *fundi* hommes, les acquis des enfants ne sont pas vérifiés, encore moins individuellement. Chaque enfant s'applique comme il.elle peut, selon l'envie du moment et ses capacités. Les enfants n'ont pas d'ailleurs le même niveau, ni d'ordre intellectuel, ni en termes de connaissance ou d'apprentissage, car ils sont d'âge très différent - de trois quatre ans à dix douze environ -.

Les écoles coraniques gérées par les femmes sont aussi plus restreintes, plus intimes et les enfants y sont moins nombreux. Dans chaque quartier des villages mahorais, il y a plusieurs écoles coraniques. Par exemple à Hamjago, où vit Missiki, il y a une dizaine de femmes qui exercent en tant que maîtresses coraniques. Il faut compter entre une quinzaine et une trentaine d'élèves par école.

Outre la méthode, la relation que les enfants développent avec une *fundi* femme est aussi différente de celle avec un *fundi* homme. Les bâtons et les fouets peuvent être présents mais ils sont plus des menaces que des moyens concrets de punition[137]. La *fundi* femme est souvent la grand-mère ou une des grand-tantes maternelles des enfants, dont le terme de parenté est d'ailleurs le même *koko*[138]. Souvent ces écoles font aussi office de garderie des enfants en bas âge, permettant aux mères de se dédier à d'autres occupations sans devoir se préoccuper des petits. Par exemple, dans la photo montrée au début du chapitre, Mamanourou est la *koko* de tous les enfants qui l'entourent[139].

[137]Il ne faut pas non plus nier que des situations dramatiques ont existé et existent encore, y compris dans les écoles coraniques gérées par des femmes. Une jeune amie me racontait que sa *fundi* était vraiment une mauvaise personne. Elle avait l'habitude de fouetter violemment avec du fil de fer les enfants qui lisaient mal le Coran. Elle obligeait aussi les fillettes plus grandes à frapper à leur tour les plus petites, si elles ne faisaient pas assez d'effort pour bien lire. Lorsque les filles plus âgées refusaient de le faire, la *fundi* devenait encore plus violente à leur égard. Bien que mon informatrice ait une opinion affreuse de sa *fundi* femme, elle garde, en revanche, un souvenir aimable et ému d'un oncle qui a été aussi autrefois son *fundi*. Cependant, ma jeune témoin reconnaît que ces situations sont rares et qu'il est admis que la violence était plus susceptible d'être perpétrée par les *fundi* hommes.

[138]La terminologie de la parenté à Mayotte, comme celle des autres îles des Comores est classificatoire de type hawaïenne. Les cousins.es parallèles et croisés.es sont tous des frères et des sœurs. Elle suit aussi bien le principe de l'assimilation (G+2 et G-1) que celui de la bifurcation (G+1). Le mot *mama* s'adresse à la mère mais aussi la sœur de la mère, la femme du frère du père ou la nouvelle femme du père. De même que le mot *baba* (papa) désigne le père, mais aussi le frère du père, le mari de la sœur de la mère ou nouveau mari de la mère. Oncles et tantes sont ainsi assimilés aux parents biologiques. Par contre l'oncle maternel est appelé *zama* et la tante paternelle *ngivavi.* (Blanchy 1992).

[139]À Mayotte, il n'y a pas beaucoup de crèches ni d'écoles maternelles, même si actuellement ces structures se développent de plus en plus. Les parents qui travaillent doivent faire appel à des nounous ou aux grand-mères pour s'occuper de leurs enfants pendant qu'ils sont au travail. Sur l'ensemble de l'île, il n'existe que six crèches privées : deux en Petite Terre, deux à Tsingoni, une à Mamoudzou et une à Mtsangamouji. Il y a vingt écoles maternelles publiques situées dans différentes communes et seize écoles privées, dont dix dans la seule commune de Mamoudzou, trois en Petite Terre et une à Tsingoni. Ces écoles sont situées là où la population métropolitaine est la plus importante (Mamoudzou, Tsingoni, Petite Terre). Les écoles maternelles publiques n'accueillent pas tous les enfants en âge scolaire. À titre d'exemple, dans la commune de Kahani, il n'y a qu'une seule école maternelle avec trois classes, alors qu'il y a huit écoles primaires avec de nombreuses sections. https://insee.fr/fr/statistiques/1300733#graphique-Figure_3.

Grace à la proximité résidentielle, les grands-mères maternelles s'occupent beaucoup de leurs petits-enfants[140]. Elles partagent la responsabilité de leur éducation avec leurs mères, car, en raison de la fragilité des mariages, les pères sont souvent absents[141]. Dans ce contexte matrilocal, même si les hommes, une fois mariés, sont reconnus comme chefs de famille (Blanchy 1992; Duchesne 2007), ils assument peu de responsabilité dans l'éducation de leur progéniture. Les femmes demeurent les seuls points de référence stables pour les enfants et les seuls véritables repères éducatifs. Elles s'en plaignent d'ailleurs, comme l'exprime Zalia : « Moi je voudrais partager avec le père de mes filles tous les problèmes liés à leur éducation, mais lui, il s'en fout. Les hommes en général, ils n'en ont rien à foutre de l'éducation des enfants ».

La *koko* n'est pas une figure qui fait peur. Au contraire, les enfants, nonobstant un énorme et affectueux respect, entretiennent avec elle une relation aimante, rassurante parfois même complice et pigmentée de taquineries et de plaisanteries réciproques. À ce propos, Sophie Blanchy parle d'une « alliance entre générations alternées » (Blanchy 1990, 78) alors que dans son article « L'identité culturelle à Mayotte », destiné à la formation des maîtres à Mayotte, Ousseni Maandhui considère la relation enfants - grands-parents comme une relation véritablement horizontale à différence de celle *fundi* - disciple qui est verticale (Michel et Maandhui 2010).

Ainsi, l'autorité des *fundi* femmes, étant souvent les grand-mères biologiques ou classificatoires des enfants, repose davantage sur un attachement et une dépendance affectifs, tandis que celle des *fundi* hommes est fondée sur un pouvoir hiérarchique qui, dans le passé, pouvait aussi s'exercer à travers la violence physique - considérée comme légitime par la société - et parfois même par l'exploitation des enfants (Ahmed 1999). Inversement, les *fundi* femmes montrent plus de bienveillance et d'affection envers les petits disciples, ce qui rend l'expérience éducative plus

Voir aussi https://www.insee.fr/fr/statistiques/1300733

[140]Morano dans son mémoire de master 2 sur la jeunesse de Mayotte relève que « la résidence uxori-matrilocale influence fortement l'organisation familiale et les déplacements d'enfants. Ces derniers s'habituent très tôt à expérimenter plusieurs relations affectives, notamment du fait d'une grande instabilité matrimoniale » (Morano 2017, 6). Encore aujourd'hui, les jeunes mahoraises se marient précocement pour pouvoir être autonomes, être prises en compte comme adultes et pouvoir jouir d'un certain pouvoir décisionnel et d'une certaine liberté. Pour une jeune fille, habiter seule ou avoir des relations sexuelles en dehors du mariage est toujours considéré une honte qui déshonore toute la famille. Après le mariage, la plupart d'entre elles accouche rapidement d'un premier bébé, permettant ainsi à la jeune femme d'être regardée comme une femme accomplie, adulte. Ensuite, nombreuses sont celles qui partent en métropole continuer les études, ou faire des formations. Elles laissent alors l'enfant en bas âge à leur mère. Ces mariages précoces et les adultères habituels des maris, font que les mariages ne durent jamais très longtemps. À titre d'exemple, le mariage auquel j'ai participé en arrivant à Mayotte a duré huit mois. Après le divorce, les jeunes femmes se retrouvent seules et elles n'hésitent pas à recouvrir à leur mère pour se faire aider à s'occuper des enfants.

[141] Tous les couples mahorais se marient selon un rite musulman. Les mariages civils sont beaucoup moins fréquents. Les mariages célébrés devant le *cadi*, l'autorité juridique musulmane, ne sont pas reconnus, car ils sont considérés comme des actes privés. Ils sont donc plus faciles à dissoudre et donnent la possibilité aux hommes de continuer à pratiquer la polygamie, même si une loi l'interdit formellement depuis 2005. À Mayotte, il s'agit le plus souvent de bigamie.
https://www.insee.fr/fr/statistiques/5347431?sommaire=4768339&q=nombre+mariage+mayotte#consulter

épanouie et attachante, même si la hiérarchie de l'âge, qui impose le respect et la soumission, est toujours présente.

Les enfants retrouvent dans ces cadres religieux féminins des situations de socialisation agréables à vivre, leur permettant de construire des relations tolérantes, affectueuses pouvant leur apporter de la compréhension et du soutien en cas de besoin et qui perdurent pour le reste de leur vie. Toutes les jeunes filles interviewées m'ont parlé de cette relation affective privilégiée avec leur grand-mère maternelle. L'affection est encore plus notable, lorsque cette dernière a été aussi leur *fundi* coranique. Outre la tendresse du lien familial, elles leur sont reconnaissantes de l'éducation spirituelle et religieuse reçue. Comme l'observe Sophie Blanchy cette relation entre grands-parents et petits-enfants a une importance majeure dans la construction de l'identité personnelle et tout particulièrement de celle des filles (Blanchy 1990, 78).

Alors que les *fundi* hommes s'inscrivent dans une hiérarchie dont le sommet est constitué des plus hautes autorités religieuses, les *fundi* femmes ne sont finalement que des grand-mères savantes, qui représentent pour les générations des jeunes filles l'archétype de la femme mahoraise dévote et bienfaisante[142].

La proximité affective et le contexte studieux agréable ne sont pas pour autant des gages d'efficacité en ce qui concerne les résultats du point de vue des compétences scolaires. Par exemple, les *fundi* femmes n'enseignent que rarement l'écriture de l'arabe ; elles n'organisent pas non plus de compétitions de récitation. Il n'existe pas non plus des niveaux différentiés alors que le passage à des grades supérieurs, dans les écoles coraniques gérées par les *fundi* hommes, sont formalisés et fêtés (Ahmed 1999, 30). Si l'on tient compte uniquement de l'apprentissage de la lecture du Coran, on pourrait même dire, que les enseignements des *fundi* femmes étant plus détendus, insouciants, imprécis, ils sont en quelque sorte moins efficaces. Ce manque de performance est dû en partie au fait que les femmes mahoraises d'un certain âge sont la plupart du temps peu instruites. La connaissance de la langue arabe de ces dernières est plus rudimentaire de celle des hommes (Ahmed 1999). Elles savent lire les textes religieux mais rarement savent en faire la traduction. Ainsi, comme je l'ai évoqué plus haut, certaines pratiquantes, comme Saloua et Hechati, suivent des cours particuliers chez des *imams* hommes reconnus en tant qu'excellents

[142]À Mayotte, en faisant leur premier enfant très jeunes, les femmes sont en moyenne grand-mères beaucoup plus tôt que les femmes de métropole. Le mariage et le premier enfant représentent encore aujourd'hui des moyens d'émancipation des femmes. Rabiati, la jeune praticienne dont j'ai parlé dans la présentation des associations de *debaa*, me disait : « tant que tu n'es pas mariée, tu ne peux pas prendre la parole en public, c'est ta mère qui le fait pour toi ». Djamila (22 ans) m'expliquait qu'elle avait envie de se marier vite et de faire un enfant : « Comme ça après ils me foutent la paix et je fais ce que je veux ». Nemati (35 ans) me racontait aussi que : « Après que j'ai eu mon premier enfant, j'ai pu finalement aller en métropole et faire des études ».

Aujourd'hui, les choses sont en train de changer. Les filles comme les garçons poursuivent leur formation dans la continuité après le bac. Les mariages se font alors après les études, ou bien pendant, si les jeunes qui se rencontrent veulent vivre ensemble. Dans le cas d'une grossesse imprévue, elles.ils confient leur enfant à leur mère restée au village, comme m'a raconté Hadidja (20 ans), pour pouvoir continuer sa formation. Malheureusement, d'autres filles de ma connaissance, ont également suspendu leurs études après avoir eu un enfant, comme c'est le cas de Moussi (21 ans).

chanteurs *munshid* de *kaswida*, afin d'apprendre les règles du *tajwid*, c'est-à-dire de la correcte cantillation du Coran et aussi la bonne manière de psalmodier les chants[143].

L'œuvre des *fundi* femmes participe plus au développement de la spiritualité des élèves, cultive des savoir-faire religieux, développe des voies d'implication notamment dans la prière, plutôt que des connaissances spécifiques de contenu religieux. Les *fundi* stimulent la foi, encouragent à faire confiance aux textes sans forcément les comprendre. Elles s'appliquent à transmettre des normes morales, des valeurs et surtout les devoirs censés être assumés par les futurs.es époux ou épouses. Elles apprennent aux enfants à discerner les bons des mauvais agissements. Elles recommandent constamment aux enfants les comportements à tenir envers les parents et les adultes en général. À travers l'apprentissage religieux, les enfants sont censés intégrer les bonnes conduites pour devenir des adultes accomplis.es. Les paroles des *fundi* sont ainsi des préceptes qui sont intériorisés en tant que repères, sans se poser de questions. De cette manière, la *fundi* s'efforce à éduquer des bons.es musulmans.es dans le même temps des futurs.es adultes qui respectent les normes morales et sociales ancrées dans la religion en suivant les règles qu'elle a elle-même apprises. Néanmoins, la lecture à voix haute et l'apprentissage en chantant, dans un contexte rassurant et familier, développent une certaine sensibilité auditive et stimulent la confiance en soi. Ainsi, par l'originalité de leur démarche pédagogique, les *fundi* femmes représentent plus des dévotes inspirantes que des figures d'autorité religieuse à craindre.

2.2.1 MODALITÉS DE FONCTIONNEMENT DU SHIONI

Antérieurement à la diffusion des écoles publiques dans les années 1980[144], l'école coranique était organisée très tôt le matin et puis en fin d'après-midi. Depuis la scolarisation massive des enfants, les *shioni* s'adaptent aux rythmes scolaires. Le déroulement du temps journalier des mahorais est encore aujourd'hui scandée par les appels à la prière du muezzin. Le premier de ces appels a lieu vers quatre heures du matin, selon la saison. Il annonce le début de la journée. Ainsi à Mayotte, tout le monde se lève tôt et toutes les activités commencent de bonne heure. L'enseignement coranique peut toujours avoir lieu le matin avant l'école républicaine, et aussi le

[143]La cantillation du Coran est une lecture psalmodique. Dans le *Glossaire* en ligne de la revue *L'Homme,* on peut lire concernant le terme de « psalmodie » : « Style de chant à ambitus réduit utilisé pour énoncer différents textes sacrés et en assurer la prononciation efficace ». Concernant le terme « cantillation », il s'agit d'une : « Déclamation d'un texte souvent religieux. Proche de la psalmodie ». *Glossaire*, *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 15 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org.faraway.parisnanterre.fr/lhomme/24959 ; DOI : https://doi-org.faraway.parisnanterre.fr/10.4000/lhomme.24959

[144] Le premier projet d'envergure pour la construction d'écoles date de 1977 avec la création du Syndicat mixte d'investissement pour l'aménagement de Mayotte (SMIAM) https://www.youtube.com/watch?v=cfZkNSIWPcY

soir. Mais les cours sont davantage fréquentés le samedi et le dimanche. Pendant l'été, dans certains villages, ils continuent à être dispensés tous les jours.

Chez les *fundi* femmes, la leçon est organisée dans la cour, sous une véranda, sur une terrasse mais surtout dans la cuisine. Ce lieu domestique et féminin par excellence se transforme alors en classe, en déplaçant casseroles et ustensiles et en étalant des grandes nattes sur le sol, sur laquelle s'assoient les enfants. La pratique religieuse a lieu ainsi au cœur même de l'espace domestique.

Symboliquement, la diffusion du savoir religieux au féminin trace un chemin inverse que celui emprunté par les hommes. Par ces derniers, ces savoirs se répandent de la mosquée - lieu de culte de Dieu par excellence qui rassemble tous les dévots - à la maison, sans pour autant entrer véritablement dans l'espace familial. Avec les femmes, il en va autrement. La bonne parole naît dans l'intimité même du lieu de prière solitaire et féminin, pour rayonner ensuite, à travers les enfants, sur tout le quartier.

Pour donner son cours, la *fundi* s'installe généralement sur un petit tabouret pour être toujours légèrement au-dessus des enfants afin que tout le monde puisse la voir. Des vieux livres du Coran, très usés dont certains perdent les pages, leur sont distribués. Je me suis moi-même procuré ces livres en les achetant dans une libraire de Mamoudzou[145]. J'étais surprise de constater que tous les livres étaient imprimés sur des feuilles de papier recyclé de différentes couleurs. Les teintes pâles leur donnaient un aspect vieilli. Le libraire m'a expliqué qu'en réalité ils sont neufs, mais que les gens les préfèrent ainsi, comme tannés par le temps. Selon Oumi, plus un livre est vieux et usé, plus il a de la valeur. Par conséquent, on ne trouve pas des Coran ou des livres de *kaswida* d'aspect neuf, ils ont toujours cet aspect vieilli, comme celui des livres que l'on trouve chez les brocanteurs. Cette apparence ancienne semble conférer plus d'autorité au texte qu'il contient.

[145]Mamoudzou est le chef-lieu de Mayotte.



Figure 2 - 2 : Enfant en train de lire un passage du Barzanjī. ©

Avant d'entrer dans la cuisine de Mamanourou (Figure 2-1) pour assister à la séance journalière, les enfants se déchaussent à l'extérieur de la maison. Puis ils.elles saluent leur *fundi* de manière respectueuse : *Kwezi, fundi!* (« Bonjour maîtresse »). Mamanourou leur distribue un livre à chacun, de manière ritualisée. Elle accompagne cette distribution par un geste délicat. Elle touche les mains de chaque enfant en signe de bénédiction. Chaque enfant accueille ce geste dans ses propres mains. Puis il.elle amène celles de la *fundi* sur sa tête et en les faisant ensuite glisser doucement sur le visage, comme pour s'empeigner des bienfaits de cette bénédiction.



Figure 2 - 3 : Signe de bénédiction de Mamanourou aux enfants. ©

Quand tout le monde est assis, les enfants sont très proches les uns.es des autres. Les corps se touchent, les jambes repliées se superposent. Les fillettes ont toutes la tête couverte d'un voile *kishali*, alors que rares sont les garçons qui portent le *kofia,* le calot musulman typique des Comoriens, qui est toujours porté dans la mosquée et à la *madrassa*.

Mamanourou commence la séance en récitant quelques *duâ*, prières. Les enfants répètent en essayant de reproduire les mêmes sons et la même modulation de la voix. Puis, en commençant par la première surate *al-Fâtiha, par laquelle on proclame sa foi à Dieu,* elle lit les versets de la séance du jour en les psalmodiant. Les enfants écoutent d'abord puis répètent tous ensemble en essayant de suivre le texte écrit avec l'index ou à l'aide d'un bâtonnet. Des balancements de part et d'autre du buste accompagnent le récitatif et donnent la cadence à la récitation. Quelques-uns.es baillent, d'autres se perdent dans ce flottement hypnotique sans pour autant jamais faire l'objet d'un rappel à l'ordre de la part de la *fundi*. Dans certains lieux, comme chez Saloua ou Zamzam, j'ai remarqué la présence d'une grande ardoise noire accrochée au mur, mais je ne l'ai jamais vue l'utiliser, l'apprentissage n'est toujours que phonétique. Sa fonction semble être plus symbolique que d'une réelle utilité. Objet incontournable des classes d'école, elle rajoute une touche supplémentaire de sérieux, de savant, au cadre studieux.

Psalmodier le Coran n'est pas une tâche facile, d'autant plus lorsqu'on ne comprend pas la langue. Chaque enfant s'applique comme il.elle peut. Le résultat est une cacophonie assourdissante, qui ne déstabilise pas la *fundi.* Mamanourou continue sa lecture sans s'arrêter, sans jamais corriger les erreurs. Très rarement elle relie, en insistant sur une phrase, si elle considère que la répétition était trop décalée par rapport au résultat souhaité. Les enfants apprennent ainsi au fur et à mesure, chacun à son rythme et en fonction de son oreille, de son envie et de ses compétences. Tous.es gardent une attitude de soumission et d'obéissance tout au long de la séance. L'apprentissage se fait par répétition automatique sans poser de questions.

Comme la plupart des *fundi* de son âge, Mamanourou sait lire l'arabe mais elle ne comprend pas complètement les textes, elle connait juste quelques mots. Ainsi, au lieu de traduire, elle donne parfois des explications générales censées résumer la signification des passages lus. Mais, en fait, elle s'efforce surtout à transmettre aux enfants des principes de vie, particulièrement adressés aux fillettes. Elle rappelle la manière correcte de se comporter avec les aînés.es, les parents, les personnes âgées, comme si ces règles émanaient directement des textes récités. Comme beaucoup d'autres *fundi*, Mamanourou m'a souvent dit : « J'enseigne ce que j'ai appris par mon père ».

Le jour de la séance illustrée par la photo du début du chapitre, à la fin des lectures, Mamanourou a pris le temps de rappeler aux enfants ces bonnes conduites, tout en faisant montre d'un certain prosélytisme auprès des filles afin de les inciter à participer au groupe de *debaa* :

> « Je vais vous expliquer ce qu'est l'Islam. Islam veut dire apprendre le Coran, faire des prières, avoir du respect. Avoir du respect et de l'obéissance envers les grandes personnes, les parents, les papas, les mamans, c'est ça l'Islam : la lecture du Coran, du Barzanjī. Les prières sont notre lumière, quand on sera dans l'au-delà. Il faut bien lire le Coran et faire

les prières, c'est ça l'Islam.

Avant nous allions à l'école coranique le matin et l'après-midi, jusqu'au mariage, là on s'arrêtait. Ce n'est pas comme aujourd'hui que vous avez envie de vous arrêter déjà tout petit. Nous on y allait jusqu'au mariage. Vous devez lire le Coran, faire le mulidi, le daira (Cf. Chapitre 1), il faut que vous fassiez tout ce qui est en rapport avec l'Islam. Même les filles doivent faire pareil. Elles doivent faire du debaa. Vous ne devez pas uniquement jouer au foot, ou faire autre chose. Il faut apprendre, vous m'avez entendue ? Si vous apprenez bien le daira, le mulidi, le debaa, vous pouvez devenir des fundi. Vous allez le transmettre aux autres, comme moi.

Moi j'ai commencé avec mon père. J'ai appris le Coran et le debaa et à mon tour je transmets mon savoir. Et vous aussi, vous allez faire pareil. C'est ça la vie.

Chaque jour il faut être dévoué envers ses parents. Il faut les saluer, les servir. Quand vous voyez les grandes personnes porter des choses, vous devez les aider. Il ne faut pas être impolis, il ne faut pas être des voyous, ce n'est pas bon. Si tu vois une grande personne qui a besoin, il faut que tu l'aides. Si elle te commissionne, il faut y aller. C'est comme ça que tu arroses ton avenir. Il faut bien se comporter avec les grandes personnes.

Il faut apprendre, parce qu'apprendre ne t'empêche pas d'aller jouer. Quand tu as fini, tu sors de l'école coranique et tu vas jouer. Ce n'est pas la peine de rater l'école coranique pour aller jouer, ce n'est pas bien. On vient ici à apprendre à prier et après on va jouer. C'est ça la vie. Nous devons apprendre jusqu'à notre mort.

Demain vous viendrez tous à l'école coranique et aussi samedi prochain, même avec vos camarades plus âgés[146] ».

2.2.2 UN STATUT FRAGIL ASSURÉ PAR LE DÉVOUEMENT DES DISCIPLES

La plupart du temps, les *fundi* femmes, comme beaucoup de femmes mahoraises encore aujourd'hui, assurent des cultures vivrières pour leur famille, tant que leur santé le leur permet. Les écoles sont gratuites et l'activité d'enseignement ne leur procure aucun revenu. À Mayotte les femmes sont non seulement propriétaires de leur maison mais aussi de terres cultivables pour subvenir aux besoins de leur famille (du manioc, du riz, des bananes, des noix de coco et du bois pour la cuisine). Ainsi, Missiki, Mamanourou, nonobstant leur âge avancé - elles ont toutes deux dépassé la soixantaine - continuent à travailler dans les champs pour satisfaire aux besoins alimentaires de leur maisonnée. Si auparavant, ces terrains dédiés à la culture vivrière étaient proches de la maison, aujourd'hui, à cause de la croissance démographique qui modifie et densifie considérablement l'urbanisation des villages, ils se situent plutôt dans la campagne environnante, voir même loin du village et sur les hauteurs[147]. J'ai eu l'occasion de les accompagner plusieurs

[146]Traduction d'Oumi, petite fille de Mamanourou.

[147]Ces terres étaient généralement héritées des parents. Un dossier du ministère de l'agriculture de 2018 rapporte que 20 % des terres sont encore aujourd'hui agricoles, ce qui représente une surface importante étant donné que les terrains plats sont rares. https://agriculture.gouv.fr/mayotte-1. Les cultures vivrières prédominent et seuls 20 % des produits sont vendus dans des circuits courts ou informels. Aujourd'hui, la population cultive des parcelles éloignées, car tout l'espace autour de leurs maisons est désormais occupé

fois. Pour joindre ces parcelles, il faut faire un véritable parcours de combattant. La plupart du temps, les sentiers sur les côtes escarpées et abruptes, ne sont pas balisés. La végétation est souvent très dense. Pour avancer, il faut se frayer un chemin avec un *shombo*, une sorte de hache à tout faire avec la lame arrondie au bout. Parfois on doit traverser les champs d'autres villageois. À cause du terrain labouré on risque constamment de s'enfoncer ou de glisser. Une fois arrivé sur place, après minimum une heure de marche, une pause est nécessaire pour reprendre le souffle, avant de se mettre au travail. Cependant, il est difficile de travailler longtemps, car la chaleur dans ces régions tropicales s'ajoute à la fatigue mettant à dure épreuve des physiques déjà endurés. Même si aujourd'hui beaucoup de femmes qui font partie des associations de *debaa* ont des occupations professionnelles, elles sont fières de posséder ces terrains qui témoignent de leur d'indépendance et souvent le week-end elles s'y rendent ne fût-ce que pour quelques heures[148].

Parfois les *fundi* exercent aussi des petites activités. Missiki, par exemple fait du tressage. Elle confectionne des jolis tapis en raphia ou phœnix (Cf. Introduction) qu'elle vend aux gens du village. Zamzam, sa cousine qui est aussi *fundi*, confectionne des sucettes à base d'eau et du sucre, qu'elle vend aux enfants pour dix centimes l'unité en faisant une redoutable concurrence aux glaces industrielles du petit *duka*[149], situé juste en face de chez elle.

Malgré ces maigres activités économiques, et les ressources alimentaires que le travail aux champs leur apporte, les *fundi* ne sont pas aisées, mais elles peuvent compter sur l'aide de leurs filles et petites filles ainsi que de toutes les femmes qui fréquentent ou qui ont fréquenté leur école. Nemati, petite fille de Missiki passe tous les jours la voir pour s'assurer qu'elle ne manque de rien. Si autrefois les élèves travaillaient dans les champs du *fundi e*t s'occupaient des tâches ménagères en contrepartie et en reconnaissance de leurs enseignements, aujourd'hui ce sont les parents des élèves qui lui offrent de la nourriture et des services. Selon Nemati, ces gestes de remerciement, de gratitude et d'attention portent bonheur et protection à ceux qui les font en leur garantissant le *radhi,* c'est-à-dire la bénédiction de la *fundi*[150].

---

par d'autres habitations. L'augmentation de l'espérance de vie signifie que les familles sont composées de plusieurs générations. Toute femme qui se marie a besoin d'une maison pour accueillir son foyer. Au fur et à mesure que les parcelles des terrains sont découpées, les agglomérats d'habitations deviennent de plus en plus denses. Au cours de la dernière décennie, lorsque l'espace est rare, les parents construisent des appartements au-dessus de leurs maisons. Concernant les terres cultivables, avec l'application du droit foncier français, qui remplace progressivement le droit local, les Mahorais.es doivent prouver leurs droits de propriété. L'existence d'un contrat d'électricité peut suffire. Cependant, pour les terres agricoles éloignées, les gens n'ont aucun document pour prouver ce droit. Ne pas posséder de la terre cultivable rend parfois les femmes vulnérables, si elles n'ont pas d'autres ressources ou revenus. Pour un approfondissement sur les questions foncières de Mayotte, voir Breslar 1979; Barthès 2003.

[148]Une femme qui ne travaille pas est économiquement dépendent de son mari. Le fait de posséder des terrains cultivables lui garantit toujours une certaine indépendance.

[149]Petit magasin de village dans lequel on peut acheter un peu de tout : des aliments mais aussi des cigarettes, des tissus, des produits locaux etc.

[150]Sophie Blanchy explique la notion de *radhi* de cette manière : « Le concept de *radhi* est central dans l'interprétation de ces relations de dépendance qui lient l'individu à Dieu, à sa mère, à son maître et à son père. Il leur doit tout, ce qu'il est, ce qui fait de lui un être humain et social, doué de raison et de spiritualité » (Blanchy 1990 : 134).

2.3 DE *FUNDI* DE L'ÉCOLE CORANIQUE À *FUNDI* DE DEBAA

Comme Kordjee, Mamanourou fait remonter l'origine des pratiques dansées, chantées et musiquées associées à l'islam à l'entrée du prophète Muhammad à Médina, où il aurait été accueilli par des chants et des danses. Faire du *debaa* remémore cet évènement et permet de faire perdurer ce souvenir fondateur.



Figure 2 - 4 : Interview de Mamanourou, image extraite des vidéos de l'installation « Au cœur du debaa ». ©



Figure 2 - 5 : Arrêt sur image d'une vidéo qui illustre l'histoire du debaa - Interview de Mamanourou, image extraite des vidéos de l'installation « Au cœur du debaa ». ©

Comme je l'ai déjà évoqué, de nombreuses *fundi* de *debaa* racontent qu'à l'origine de leur groupe de *debaa*, il y avait la présence conjointe d'un couple de *fundi*, un homme et une femme, mari et femme, qui enseignaient aux enfants, outre la lecture du Coran, les chants de *kaswida.* La *fundi* de l'un des groupes de Chiconi, village de bord de mer situé dans la partie centrale de l'île, se rappelle de ses débuts dans la pratique du *debaa*. Il s'agissait des années 1960. Elle a appris ces chants de son père. Pour elle, et contrairement à Saloua, à cette époque, le *debaa* n'était pas considéré comme une activité ludique, il faisait tout à fait partie des enseignements de l'école. Après la lecture du Coran, les enfants chantaient. Dans son école coranique les chants étaient pratiqués uniquement *a cappella*. Tout le monde chantait assis. Comme les classes étaient mixtes, aussi bien les filles que les garçons apprenaient les mêmes chants. Ensuite les garçons avaient la possibilité de s'exercer en participant aux différentes manifestations organisées par les confréries soufies du village (Cf. Chapitre 1), alors que les filles ne pouvaient les pratiquer qu'à l'intérieur de l'école :

> « Les filles et les garçons apprenaient ensemble […] je me rappelle que j'allais voir le mulidi. Les garçons pouvaient chanter. Ça se passait le soir de n'importe quel jour de la semaine, puisqu'avant on ne faisait pas cette distinction [des jours de la semaine] ».

Son père pratiquait aussi le *daira* et le *mulidi*. Toute la population des différents villages des environs participait à ces grands rassemblement dévotionnels et festifs. Les rituels se déroulaient la nuit, pour permettre aux gens de se déplacer la journée et joindre le lieu de la manifestation. Les villageois accueillaient les participants en leur offrant un repas et mettant à leur disposition leur maison pour se reposer. Tout le monde pouvait prendre part aux différents rituels. L'affiliation à la confrérie organisatrice n'était pas nécessaire :

> « J'ai aussi appris le daira, pas par mon père, mais grâce à l'enseignement d'une autre personne, car mon père le pratiquait mais il ne savait pas l'enseigner. Avant il n'y avait pas de différence entre les confréries, tout le monde participait. Une personne organisait et les autres suivaient. Dans le temps ça commençait le soir, jusqu'au matin, parce qu'il y avait des groupes qui venaient de l'extérieur ».

Après son mariage vers l'âge de 20 ans, pendant ses grossesses , elle a arrêté toute activité concernant le *debaa* pour s'occuper de ses enfants en bas âge. Elle en a eu sept. Elle s'est donc arrêtée pendant une quinzaine d'années. Durant ce temps, elle n'a participé à aucun *debaa :* « Puis, un jour, j'ai entendu dire que les femmes faisaient du *debaa* [à l'extérieur] ». Elle ne sait pas dire exactement quand cela s'est passé, mais vu le nombre et l'âge de ses enfants, à l'époque elle devait avoir environ 35 ans. Par déduction, il s'agissait des années 1990. Curieusement, elle me dit ne pas avoir été étonnée de voir que la pratique du *debaa* avait complètement changé par rapport à ses souvenirs : « Quand j'ai vu pour la première fois les femmes danser le *debaa* debout, je n'étais pas surprise. Entre temps, j'avais remplacé mon père à l'école coranique et j'ai dit à mes

élèves de faire pareil. » Elle a donc repris le rôle de *fundi* de son père et elle a continué de transmettre « de la même manière », comme elle dit : « les mêmes enseignements ». Cette attitude de ne pas se poser de questions et de ne jamais juger montre une adhésion inconditionnelle aux instances et aux maîtres religieux. D'une certaine façon, elle atteste aussi l'efficacité d'un système éducatif qui forge à l'obéissance, à la soumission comme le fait remarquer Ousseni Maandhui, formateur des enseignants du cycle primaire à Mayotte. Selon ce professeur, cette méthode se caractérise par : « l'absence totale de remarque ou de contestation sur le discours des adultes.(...) La communication institue alors un rapport de savoir (et non au savoir) dans lequel la représentation de l'adulte savant et de l'enfant ignorant constitue une constante ». Les *fundi* femmes sont donc toujours dans cette double relation avec les enfants à la fois horizontale d'entente et à la fois verticale d'ascendance (Michel et Maandhui 2010).

2.3.1 DISSOCIATION DE L'APPRENTISSAGE DU CORAN ET DES CHANTS DÉVOTIONNELS

Si au début, la transmission des chants du *debaa* était assurée par les écoles coraniques, progressivement les deux enseignements, la lecture du Coran d'un côté et l'apprentissage des chants de l'autre, vont se séparer. Hadhorati, femme quadragénaire membre de la Madrassati Nourania du village de Tsimkoura, raconte :

> « J'ai commencé le debaa à l'âge de 10 ans. Il y avait la femme de mon oncle qui a commencé, lui il était le fundi, depuis ce jour-là on a commencé : il y avait les cousines, les belles sœurs, les tatas, les tati, les mamans. Tout le monde faisait partie du debaa : du coup, nous nous sommes appelées Banati Nourania fundi Mariamu Bacari, c'est elle qui nous a appris ».

Zainaba, fondatrice d'un groupe de *debaa* à la Réunion, qui a une cinquantaine d'années et a grandi à Sada, une ville de Mayotte au bord de la mer, située dans la partie centrale de l'île, raconte que dans son quartier l'apprentissage du Coran et du *debaa* était assuré par deux *fundi* différentes. « La *fundi* de *debaa* habitait près de chez moi. J'entendais chanter et j'aimais ça. Puis, j'ai commencé à y aller. D'abord j'écoutais uniquement, j'avais un peu honte, puis quand j'ai pris confiance, j'ai commencé à chanter aussi ».

La mère de Saloua, qui habitait à Bouéni dans le sud de l'ile, s'est complètement investie dans la pratique du *debaa,* alors que son mari continuait à s'occuper de l'école coranique[151] : « Elle avait beaucoup de créativité. C'est elle qui a fait évoluer les chorégraphies », me confie la petite-fille de

[151]Le père de Saloua était d'ailleurs instituteur. Avec l'aide et la complicité de sa femme, il hébergeait gracieusement des enfants dont les familles avaient peu de ressources financières, pour les aider à s'instruire.

Bakar Debaa, un des premiers *fundi* à avoir diffusé la pratique de ces chants à Mayotte, comme nous avons vu dans le chapitre précédent. Elle aussi est une ancienne *fundi* de Bouéni.

Si l'on résume l'ensemble, on s'aperçoit qu'il existe, aujourd'hui encore, différents types d'enseignants des savoirs religieux : il y a les *fundi* de la mosquée, ceux et celles des écoles coraniques, qui apprennent la lecture du Coran et ensuite, à l'instar de la pratique féminine des chants, il y a les *fundi* qui enseignent les *kaswida* des rituels soufis : les *fundi* femmes du *debaa*, les *fundi* hommes du *mulidi*, du *daira,* du *mawlida shenge*. Bien que parfois un ou une même *fundi* puisse dispenser différents types d'enseignement religieux, la lecture du Coran et la pratique des chants sont désormais tous séparés.

Si d'une part, l'étude des *kaswida* des différents répertoires des rituels soufis a aidé à compléter et consolider les acquis religieux de l'école coranique, en affinant et en maîtrisant mieux la langue arabe et sa prononciation correcte, en stimulant la socialisation, en enrichissant la recherche de sa propre spiritualité et en fournissant aux enfants des occasions d'épanouissement dans un cadre religieux, d'autre part cette expérience, dans un contexte ludique et détendu, a permis de faire émerger des initiatives individuelles des apprenants, qui demandent désormais des corrections, des précisions, des traductions. Comparé aux méthodes d'enseignement dispensé par les écoles coraniques traditionnelles, l'étude de ces chants attise davantage la curiosité, la spécialisation, l'approfondissement de la connaissance des textes abordés[152].

2.3.2 DE LA TRANSMISSION DES *KASWIDA* À LA COMPOSITION DES CHANTS

Quand l'apprentissage de la lecture du Coran et la pratique des chants des *kaswida* étaient associés, les *fundi* enseignaient ces chants avec la même méthode pédagogique, c'est-à-dire avec l'imitation de la cantillation. Le.la *fundi* lisait une phrase d'un poème dans une anthologie de poésie soufie en la chantonnant puis les enfants la répétaient en chœur. Aujourd'hui les *fundi* femmes ne se contentent plus d'utiliser les textes tels quels mais réalisent un véritable travail de composition. Cette activité créative consiste à choisir d'abord des phrases à l'intérieur d'un poème puis de les assembler de manière toujours différente dans le but de composer des nouveaux chants. Comme le fait remarquer l'ethnomusicologue Emmanuelle Olivier en parlant de l'acte de composer de manière générale, les *fundi* de *debaa* trans-forment des œuvres antérieures :

> « L'acte de composition est alors compris comme mise en forme de matériaux préexistants, manipulés, combinés, agencés par un artisan-démiurge, maître reconnu d'un savoir-faire hérité, qui fait littéralement œuvre de trans-formation. Cette fabrique de la

[152]Tous les enfants et les jeunes mahorais.es sont aujourd'hui scolarisés. Les jeunes peuvent désormais choisir l'arabe comme étude de langue vivante. L'école républicaine s'attache à former des élèves avec un esprit critique. Par conséquent, beaucoup de jeunes s'intéressent désormais à ces pratiques avec plus de curiosité mais aussi plus de discernement.

> musique relève là d'une logique de renouvellement, où les pièces composées s'inscrivent dans une continuité, quelle qu'en soit la forme, avec les précédentes : filiation vs confrontation. » (Olivier 2004).

Les compositrices de chants de *debaa*, en effet, mettent en forme autrement des matériaux préexistants en développant des savoir-faire tout à fait nouveaux qui n'ont pas de correspondant dans les autres pratiques soufies locales. Dans la tradition soufie, la parole des maîtres était recueillie par écrit par leurs disciples. Le but était certainement de la sauvegarder et de la transmettre. D'ailleurs, comme nous avons vu dans le premier chapitre, dans les différentes anthologies on retrouve en partie les mêmes textes. J'ai rencontré des *fundi* hommes qui recopient sur des cahiers personnels des textes de livres empruntés ou alors des chants connus oralement mais dont ils ne possèdent pas de sources écrites. Ceci est habituel dans des contextes ou les ressources textuelles sont rares. Il s'agit d'une démarche de sauvegarde, d'archivage personnel et de préservation. En revanche, l'approche des *fundi* de *debaa* est différente. Le travail de transcription, comme celui mené à longueur de journée par Missiki, dont je parlerai un peu plus loin, montre aussi un aspect herméneutique, comme si l'écriture avait le pouvoir de révéler le sens secret, symbolique et spirituel contenu dans les mots. Pour Missiki, cette activité relève entièrement d'un acte dévotionnel. Elle m'explique qu'elle se sent guidée par Dieu dans le choix des plus beaux *couplet*s, comme si elle n'était qu'un médium, d'autant plus que selon la doctrine islamique, l'acte de création est un acte uniquement réservé à Dieu. Les poètes soufis eux-mêmes ne créent pas des poèmes, mais se laissent conduire par une intuition divine. Ils matérialisent à travers l'écriture un message émanant directement de Dieu. Éric Geoffroy dans son livre « Un éblouissement sans fin – La poésie dans le soufisme », rappelle que dans l'Antiquité occidentale, la poésie était considérée comme la « langue des dieux » et les hommes ne sont que des vecteurs pour la révéler (Geoffroy 2014, 30).

L'activité créative des *fundi* du *debaa* peut ainsi se définir comme une activité de composition, car les femmes extraient des phrases de poèmes déjà existants. Il ne s'agit pas de créer des nouveaux textes. Au contraire, il s'agit de choisir quelques phrases en se laissant guider par l'inspiration et en suivant l'émotion spirituelle qu'elles provoquent. J'ai observé également des femmes qui composaient en feuilletant les livres, fredonnaient des phrases ici et là jusqu'à à qu'elles s'arrêtent sur une phrase en particulier qui retenait leur attention. Elles se concentraient alors en répétant plusieurs fois les mêmes phrases jusqu'à ce qu'une mélodie reconnaissable et reproductible puisse prendre forme.

Il est difficile de déterminer à quel moment les femmes ont changé de méthode en cessant de chanter uniquement les chants déjà connus, et ont commencé à en composer de nouveaux, car les vidéos de la fin des années 1990, que l'on peut visionner en ligne sur YouTube, montrent des chants déjà élaborés de cette nouvelle manière. En se fondant sur leurs souvenirs, les *fundi* me disent que : « Ça a toujours été comme ça ». Or, l'on peut supposer que ce changement de procédure soit lié à la dissociation de la pratique du *debaa* des enseignements religieux, lorsqu'elle est devenue plus récréative. Comme nous le verrons au chapitre 8, cette autonomie a permis de

pratiquer le *debaa* de manière plus collective et ludique, d'abord en organisant des rencontres entre diverses écoles coraniques, puis entre différentes associations de *debaa*, à l'instar des rituels masculins qui mobilisent et rassemblent plusieurs groupes à la fois.

Composer en solitaire et finaliser en collectif

Chaque nouveau *debaa* commence donc par une activité de composition. Missiki, par exemple, compose en solitaire. Elle a appris l'arabe avec son père, qui était son *fundi* et qui lui a transmis ses compétences et sa passion. À la différence de beaucoup d'autres *fundi* femmes, elle connait beaucoup de mots en arabe : « À mon époque, c'était même mal vu pour une fille d'aller à l'école. Mais mon père était content de m'apprendre ».

Elle me montre le livre sur lequel elle travaille. Elle me dit que le titre est *kaswida :* « Il y a des poèmes qui expliquent des belles choses. Ils parlent de l'amour, du prophète Muhammad, des bonnes choses sur le prophète ». Je lui demande si elle sait ce que le mot *debaa* veut dire. Elle me répond que : « Debaa c'est pour dire des bonnes choses, des belles paroles ». Elle dit d'ailleurs que c'est Dieu lui-même qui lui insuffle « ces belles paroles ». Elle est fière de me montrer comment elle procède : « Dans le *debaa* j'aime lire, écrire, faire sortir une mélodie ».



Figure 2 - 6 : Missiki en train de composer un chant de debaa. ©

Je la regarde travailler. Pour composer un *debaa*, en suivant son intuition, Missiki lit d'abord les phrases en les chantonnant. Si la phrase lui plait, elle la recopie sur un cahier. Elle fait ce travail de transcription, d'une part, parce qu'elle aime beaucoup écrire et d'autre part, pour ne pas trop utiliser les livres originaux, par peur de les abimer. Elle semble transcendée par ce travail de recopiage. Elle dit avoir des milliers de mélodies dans sa tête et que la même mélopée peut

fonctionner avec plusieurs phrases. Elle m'explique, qu'avant de s'occuper de l'air proprement dit, elle essaye d'abord de comprendre le sens des mots, la signification des passages qu'elle lit et qui lui sont inspirés par la seule phonétique. Pour elle, faire chanter aux autres quelque chose qu'elle ne comprend pas : « Ça ne veut rien dire. Ça ne vaut pas la peine ». Elle vérifie, donc « si les phrases veulent dire des belles choses », si c'est le cas, alors elle les choisit. Elle m'explique aussi, qu'elle ne prend pas un poème dans sa totalité, mais en extrait uniquement une partie. Le passage choisi doit toutefois être suffisant pour composer une belle et longue phrase. Le titre du *debaa* est en général l'incipit, c'est-à-dire le ou les premiers mots de la phrase choisie. Le *debaa* sur lequel elle est en train de travailler s'appelle « Aliamdu lilai », elle m'en fait la traduction :

Aliamdu – je remercie
lilai – Dieu
amda - je remercie aussi
dahayma – tout le temps
abada – tout le temps
Wachukuria – remerciement
chukura – remercier
aziza – celui le plus grand
wasuiba – qui nous a donné
rahada – du bonheur

Une fois choisies les phrases les plus inspirantes, la composition consiste à les agencer de manière à créer un air original, agréable à entendre et facile à reproduire. Selon Missiki, pour trouver la bonne mélodie il faut chercher à établir une connexion d'ordre spirituel avec Dieu, car pour elle Dieu l'assiste tout au long de ce processus. D'ailleurs l'auctorialité, ou l'autorité dans le sens d'en être l'auteur, selon la définition d'Emmanuelle Olivier (2014), n'est jamais revendiquée pour le chant. C'est plutôt le *debaa* dans sa globalité en tant que performance musico-chorégraphique qui fait œuvre et qui est considéré comme appartenant à un groupe de *debaa* en particulier. Même si avec moi parfois les femmes, pour me faire comprendre de quel *debaa* elles étaient en train de parler me disaient « le debaa d'une telle... », entre-elles, elles appellent toujours le *debaa* par son titre.

Missiki explique qu'elle prépare tout le temps de nouveaux chants. Elle les propose ensuite aux autres pratiquantes, lors de la préparation d'un événement pour lequel il faut présenter des nouveaux chants, comme pour une rencontre avec d'autres groupes. Missiki dit aussi créer des *debaa* pour elle-même, pour son plaisir. Leurs mélodies restent longtemps dans sa tête. Elle fait ce travail de composition quotidiennement sans pouvoir s'arrêter. Elle est toujours dans une dynamique de production, de composition constante. Nonobstant le nombre impressionnant de *debaa* consignés dans ses cahiers, que probablement le groupe ne chantera jamais, elle dit ne pas éprouver de frustration. Créer des *debaa* est sa passion : « Je ne peux pas m'arrêter », elle avoue.

En observant le travail de composition de Missiki, je m'aperçois que quelques passages suffisent pour créer un *debaa*. Les anthologies des poèmes soufis représentent donc des sources presque inépuisables. Selon les pratiquantes, on peut choisir des extraits d'un poème n'importe où dans le texte. L'important est de prendre des phrases au sein d'un même poème, sans en mélanger plusieurs, car les sujets pourraient être différents et le texte n'aurait plus de signification cohérente, comme le leur ont suggéré les organisateurs du concours de 2008.

J'ai assisté à plusieurs séances de travail de Missiki. Une fois, sa petite fille Nemati, qui est une des chanteuses principales du groupe était présente. Connaissant mon intérêt particulier pour la pratique, cette dernière a décidé de demander à sa grand-mère de lui expliquer comment elle procède pour composer un *debaa*. Voici la transcription de leurs échanges.

Nemati demande à Missiki :

« Explique-moi comment tu fais, tu pars d'une idée ? tu cherches une inspiration ? ».

« Tu rassembles tes idées et ensuite tu décides que tu veux faire telle chose et Dieu va t'aider. Et là il t'aide vraiment et il te donne d'autres idées ».

« Est-ce qu'au moment où tu y penses, il y a plein d'idées qui te viennent et qui te motivent et qui te donne des inspirations ou alors ça te vient spontanément ? ».

« Je me souviens de quelque chose et cette chose va me guider pour concrétiser mon idée initiale ».

« À quoi tu penses justement, par exemple à ce que t'a appris ton père ? ».

« Oui, mon père m'a tout appris ».

« Quand tu écris, penses-tu à lui ? ».

« Oui, je pense à lui ».

« Du coup tu trouves des idées ? ».

« Oui, ça me motive et là j'arrive à écrire, en pensant à lui. Et j'espère que quand je ne serais plus là, mes enfants et mes petits-enfants se diront : ah ! Ça c'est l'héritage que notre grand-mère a conservé à bras le corps ».

« Et tu les aimes ? ».

« Qui ? mes petits-enfants ? ».

« Oui ».

« Oui bien sûr, je les aime beaucoup ».

« Et si eux n'aiment pas ce que tu fais ? ».

« S'ils n'aiment pas tant pis... mais moi j'aimerais bien qu'ils continuent. Parce que mon père est parti et moi j'ai pris la relève. Moi je suis là en ce moment, mais je partirai un jour...comme ça au moins j'aurai une relève ».

« Tu dis que quand tu penses à ton père ça vient comme ça. Tu penses que pour nous ce sera pareil ? ».

« Si vous vous appliquez, oui » « Si vous pensez à moi en disant : notre grand-mère faisait ça et ça et ça...forcément ça viendra ».

« En regardant ce que tu fais, peut-être j'y arriverai. En te regardant j'ai essayé de faire moi-même, mais je ne suis pas arrivée. Voilà pourquoi je viens te voir ».

« Allons-y alors... tu ne peux pas le faire comme ça, sans réfléchir ».

« Tu veux dire que mes idées ne sont pas bien en place ? Si on avait fait ça depuis le début, je serais la meilleure ».

« J'en serais folle »

« Ce n'est pas une folie, puisque ça nous a permis de faire des tournées en Europe et ailleurs »

« Dieu merci »

« Alors ces livres-là comment tu les as appris ? Est-ce que tu connais la signification des mots ? Ou bien tu sais juste les lire ? Tu vas vraiment chercher à en connaître le sens ? Est-ce que tu regardes d'abord si ça rime ? »

« Oui je traduis d'abord et après je vois si ça rime »

« Quand je te regarde, les idées me viennent. »

« Je t'apprendrais comme moi j'ai appris, si tu veux vraiment apprendre, on fera ensemble, puisque j'ai besoin que quelqu'un prenne ma relève »

Une fois que Missiki a trouvé la mélodie qui lui semble jolie et qui lui convient, elle la propose au groupe lors d'une séance de répétition. Si le groupe la trouve trop complexe à chanter, ou trop difficile à mémoriser, elle peut alors la simplifier. Inversement, si après modification, la mélodie devient trop simple, c'est à Missiki de trouver des solutions. Elle peut rajouter une phrase ou recommencer le travail pour trouver un agencement différent. La mélodie de la première partie doit de toute façon être respectée et reproduite selon les souhaits de Missiki. Une fois le *debaa* validé par l'ensemble du groupe, tout le monde l'apprend.

Composer en groupe

Avec la disparition de certaines *fundi* fondatrices, ou bien à cause de leur âge avancé, ou encore juste pour l'envie de partager cet exercice fondamental et structurant de la pratique, la composition des chants est devenue aussi une activité coopérative. Elle peut toujours être menée en solitaire par la personne qui a succédé à la *fundi*, mais elle peut aussi être réalisée en collaboration entre les femmes qui lui sont les plus proches sur le plan familiale ou tout simplement qui en manifestent le désir et la disponibilité. Bien que de nombreuses associations fonctionnent encore comme celle de Missiki, dans d'autres groupes, l'art de composer les chants est désormais réparti entre plusieurs pratiquantes.



Figure 2 - 7 : Sur la terrasse de gauche à droite : Fatima, à l'écran de l'ordinateur Saandati et Rosine (connectées via Skype depuis la métropole où elles poursuivent leurs études), Oumi, Mamanourou, Nourou, et Fatuma (on ne la voit pas mais elle est en bas vers la gauche de la photo, elle tient un *tari* dans ses mains*)*. Elles sont en train de composer un *debaa* ©

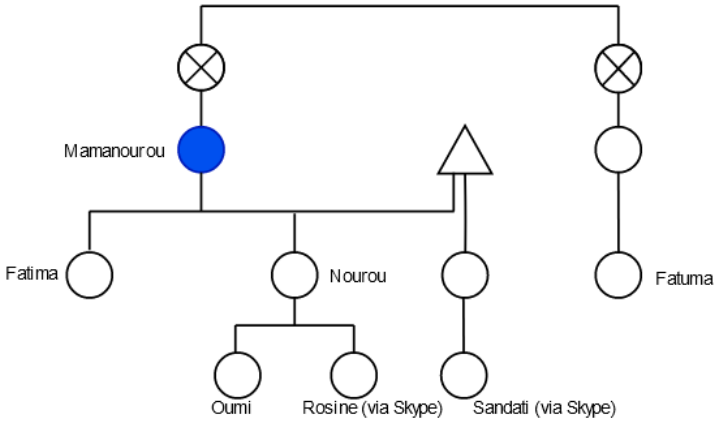


Schéma 2 - 1 : Personnes présentes sur la photo de la Figure 2- 7 et leur lien de parenté.

Mamanourou est la fondatrice de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Fatima et Nourou sont ses filles. Rosine et Oumi sont les filles de Nourou. Fatuma est la fille de la cousine parallèle matrilatérale de Mamanourou. Selon le système de parenté mahorais Fatuma et Mamanourou sont fille et mère classificatoire. Saandati par contre est la petite-fille du mari de Mamanourou. Elle est donc la petite-fille d'une femme épousée par le mari en premier mariage. Saandati est donc une petite-fille classificatoire de Mamanourou et cette dernière est la grand-mère

classificatoire de Saandati[153]. Dans le graphique montrant leurs liens, on peut voir que la complicité entre les parentes utérines, collaborant ensemble à la composition des chants, prévaut sans pour autant exclure d'autres types de relations.

Pour Mamanourou, la création du *debaa* est un moment particulièrement intense d'échange avec ses petites-filles, même lorsque celles-ci sont en métropole. Malgré la distance, elle peut entretenir avec elles un contact régulier. Elle peut ainsi continuer à jouer son rôle de guide et être toujours le modèle de référence dans cette pratique qui permet certes un épanouissement créatif mais qui garde présentes des finalités éducatives et religieuses spécifiques.

Selon Nourou, n'importe qui dans l'association peut suggérer un passage d'un poème associé à une mélodie. Toutefois, dans la réalité, c'est toujours une des femmes de leur cercle familial qui propose un texte et une mélodie. Depuis quelques années, Mamanourou les laisse composer toutes seules. Elle utilise juste son expertise pour corriger, conseiller, perfectionner les propositions.

Composer à plusieurs

Dans d'autres associations, la *fundi* n'est plus qu'un référent symbolique. Par exemple dans la Madrassati Salamia de Bambo Ouest, plusieurs personnes proposent régulièrement des *debaa*. De ce fait, chaque composition doit être validée par les autres membres du groupe. Amina, fille de Zalia, présidente actuelle et responsable de l'association qui a depuis longtemps pris la relève de la *fundi* fondatrice, raconte :

> « J'ai composé énormément de debaa. Depuis que je suis entrée dans le groupe, j'ai composé et je compose jusqu'à aujourd'hui. Je fais partie des gens qui créent des debaa, je joue aussi ce rôle-là. Tous les ans, j'essaie d'en créer un. Ça nous fait comme des nouveaux singles tous les ans, pour tester si je peux toujours faire mieux. J'en crée tout le temps. Je suis en train de travailler sur mon prochain debaa. C'est bon, la première partie a été validée par le groupe. J'ai juste les deux autres parties à finir, le milieu, le *refrain* et le dernier [elle sous-entend les phrases de la troisième et dernière partie du *debaa* dont j'ai déjà parlé brièvement dans le chapitre précédent et que j'approfondirai dans le suivant] ».

[153] Il est fréquent que les différentes épouses entretiennent des relations conflictuelles, y compris avec leur descendance – les femmes vivent toujours très mal les divorces, animées de sentiments mêlés de rancune, humiliation, rage et vengeance. En revanche, la circulation des enfants, qui caractérise la société mahoraise, entre les différentes femmes de référence en tant que mères classificatoires, outre que la mère biologique, fait que ces relations peuvent être apaisées et même très affectueuses, comme dans le cas de Mamanourou et Saandati. D'ailleurs Saandati est une des meilleures amies et confidentes d'Oumi et de Rosine.

Si, en théorie, tous les membres de l'association peuvent composer, dans la réalité, comme pour le groupe de Mamanourou, Zalia et sa fille Amina sont les plus investies. Pour elles, composer est en quelque sorte un devoir, alors que pour les autres pratiquantes cela peut juste répondre à une envie ponctuelle. De plus, on pourrait définir l'engagement d'Amina comme étant d'ordre existentialiste, car pour elle, il ne s'agit pas uniquement d'une activité de loisir ou liée à l'expression de sa spiritualité. Pour Amina, la composition des chants de *debaa* est aussi une forme d'expression étroitement liée aux évènements de sa vie :

> « Je m'inspire tout le temps des moments que je vis. Si je prends le dernier debaa que je viens de faire, celui-là je me suis inspirée de la tristesse que je vivais. Je l'ai fait à la Réunion, j'étais loin de ma famille, j'avais accouché, j'étais toute triste[154]. Le debaa me manquait. L'énergie je l'ai puisée dans ma tristesse. C'est cette tristesse-là qui a fait que j'ai ressenti le rythme [la mélodie] que j'allais faire par rapport à ce que je ressentais. C'est comme ça que je crée mes rythmes. C'est grâce aux émotions que j'ai. Les debaa varient en fonction de mes émotions. Si je suis heureuse, le debaa sera émouvant, si je suis triste il sera comme une sorte de berceuse. Quand j'ai fait ce debaa-là, j'avais que mon fils et pour l'endormir c'est comme ça que j'ai fini pour me créer le rythme [la mélodie] et après l'adapter au texte ».

D'un point de vue procédural, sa manière de composer est donc diamétralement opposée à celle de Missiki, qui part des textes. Amina crée d'abord des airs, puis cherche dans les textes les passages qui pourrait lui convenir et qui peuvent s'adapter facilement et efficacement à sa mélodie :

> « […] pour les textes ce n'est pas si difficile. Moi par exemple j'opte beaucoup pour les textes qui ont des sons qui terminent par « a », parce que je constate et je pense même que c'est mieux. Une fois que les gens sont en train de chanter en chœur, le son quand il se termine par des voyelles, il est mieux. À écouter c'est mieux. Plutôt que ça se termine par des « i » ou... après si tu as choisi un bon rythme... ça peut aussi aller. Mais moi je pense que quand ça se termine par des voyelles c'est mieux. C'est plus joli à entendre. Je choisis des livres où il y a que des éloges au prophète. Donc ce qu'il y a dedans, ça ne peut pas être mauvais. Ce sont uniquement des poésies en arabe qui parlent du prophète et de ses bienfaisances. Par rapport au rythme, je sais que pour la personne qui comprend les textes ce sera émouvant. Quand on écoute tous les éloges du prophète, je vous assure qu'ils sont bien, c'était quelqu'un de bien. Je choisis par rapport au livre, pas par rapport au texte, ça ne peut être que bien. Sinon on peut aussi demander au service culturel du Conseil Général de traduire les textes et en général c'est toujours bien. Ce sont tous des textes qui sont bien. Il y a le livre du daira, c'est ce que les hommes font. Il y a que des bons textes dedans. Il y a aussi ce qu'on appelle les mawlida, le Barzanjī qu'on apprend à l'école coranique, ça aussi ce n'est pas mal. Il y a aussi le Toiyba, mais le Toiyba je l'utilise

[154] Elle s'est mariée avec un homme polygame qui avait déjà une femme et la famille d'Amina n'était pas contente. Par conséquent, pour pouvoir se marier avec cet homme, elle a dû fuir et mettre sa famille devant le fait accompli.

rarement. J'ai plutôt l'habitude du livre du daira ».

Concernant la composition de la mélodie, Amina dit qu'« il faut trouver le bon rythme », comme s'il existait déjà quelque part. Amina parle d'ailleurs de rythme et non de mélodie, comme s'il s'agissait d'une manière rythmique d'agencer une succession de mots. Louis Massignon dans un article de 1921, à propos du chant dans la musique arabe, écrit :

> « La voix joue dans un intervalle très restreint, ce qui implique un art assez développé puisqu'il faut une éducation de l'oreille toute particulière, et la plupart des Occidentaux, lorsqu'ils écoutent un concert ou des chanteurs orientaux, sont profondément ennuyés, car il leur paraît que c'est toujours la même note ».

Or, les femmes font une nette distinction entre la technique de la psalmodie du Coran et celle de certains répertoires de chant arabe qui pourraient effectivement être considérées comme une cantillation monotone et le chant du *debaa*. Au contraire, la mélodie du *debaa* doit être aussi douce et nuancée qu'harmonieuse et rythmée. Massignon souligne également l'importance du rythme dans le chant arabe en général :

> « Ce qui importe, en musique, c'est la réalisation, le contour même de la mélodie. […] ce qu'il y a d'essentiel, pour tous ceux qui écoutent un orchestre musulman, c'est le rythme, l'écoulement des temps propre à chaque mélodie, et, chez l'exécutant, la précision avec laquelle l'instant est cueilli. » (Massignon 1921).

Cette exigence d'être capable à cueillir cet instant magique lié à la perfection de l'écoulement du temps est très recherché par Amina. L'expression qu'elle utilise : « il faut trouver le bon rythme » peut renvoyer à l'idée de se connecter au texte de manière sensible pour découvrir quelque chose qu'il contient et qui est de l'ordre du mystère et de l'indicible. Comme Missiki, Amina estime que ce n'est qu'à travers un travail d'écoute profond de soi, relié à ses émotions, qu'on peut le découvrir.

La présence incontournable de la fundi

Quelle que soit son niveau d'implication dans la composition des chants*,* la *fundi* demeure la personne de référence pour toutes les femmes qui adhérent à un groupe de *debaa.* Lors des répétitions, la présence de Missiki est souvent discrète et effacée. Elle n'a pas besoin de s'imposer pour exercer le prestige qu'on lui attribue. Elle parle tout bas, mais si elle prend la parole tout le monde se tait et l'écoute avec beaucoup de considération et d'attention. Elle supervise l'apprentissage, aide à s'améliorer, donne l'exemple. Son statut de fondatrice et doyenne du

groupe et son savoir, lui assurent toujours le respect et la reconnaissance des pratiquantes. Sa présence est indispensable pour souder le groupe et le motiver.

Nombreuses sont celles qui, pendant la semaine ou le week-end et au-delà des heures de répétitions, viennent se ressourcer auprès d'elle. Aussi bien les jeunes filles que les chanteuses solistes viennent la voir régulièrement pour travailler les chants dans le détail : préciser la prononciation d'un mot, l'articulation d'un son, la vocalisation d'un passage particulier de la mélodie. Missiki prend le temps de mettre au point et répéter avec ces jeunes les passages problématiques. Elle répond aux questions, car pendant les répétitions collectives, le chant et la danse ne sont jamais interrompus. Elle peut vérifier la justesse de l'apprentissage en demandant de chanter une phrase en particulier, en apportant des corrections si nécessaire. Ces cours particuliers improvisés sont des moments privilégiés d'intimité et de proximité. Les femmes s'installent à même le sol, assises sur une natte. Les corps sont toujours très proches, le volume des voix contenu. L'apprentissage se nourrit de sensations tactiles, de respirations, de transpirations, de regards, de sourires. Les filles ont la possibilité de montrer à la *fundi* leurs savoir-faire et obtenir ainsi ses félicitations et ses encouragements.

La voix de la *fundi*, qui normalement se confond aux les autres pratiquantes lors des répétitions, devient alors la ligne conductrice. Tout le monde a désormais l'habitude d'enregistrer les corrections avec le téléphone, afin de continuer à s'entrainer à la maison. Grâce à ces enregistrements, la voix de la *fundi* accompagne les pratiquantes dans leur quotidien, au-delà du temps de répétitions.



Figure 2 - 8 : Sara et Bibi demandent à Missiki de travailler ensemble un chant de debaa. ©

Lorsque les filles lui demandent la traduction d'un chant, Missiki profite de l'occasion pour leur donner une leçon de bon comportement sans abandonner le mode poétique qui est le sien. Les mots arabes qu'elle connaît se mélangent alors à son imagination :

> « Ouvre bien ta poitrine, remplis-la de bonnes choses, qu'on soit musulmanes... beaucoup sont encore endormis et aujourd'hui tu es où ? Lève-toi pour donner à boire à tes amis, pour qu'après la mort on ne te pose pas la question - tu étais là-bas ? Tu faisais quoi ? Et à lui que lui arrive-t-il ? - Parmi eux ses épouses de gauche. Il revient après et il

lui dit – et toi, et toi la femme qui est mariée, tu dois rester tranquillement chez toi, reste chez toi, parce qu'il y a beaucoup de gens qui maltraitent les autres. Tourne-toi vers notre Dieu tout puissant. De toute façon, se tourner vers lui c'est toujours quelque chose de bien. Approche-toi de lui avec honneur. Après avoir observé ces choses, tu seras totalement guérie.

« De quoi ? » demande Bibi.

« Du foie[155] » répond Missiki.

« Mais quel foie ? ».

« Le foie », Missiki se touche le ventre.

« A l'intérieur ? ».

« Oui, parce qu'il y a eu quelque chose de bien et du coup il est content, même à l'intérieur ».

Sachez que quand on lit quelque chose, il faut le faire vraiment avec conviction, dans le but de réussir ce que l'on fait. Voilà... et ça marche. Si tu es vraiment avec toutes tes forces, alors Dieu t'aide. Il t'ouvre grand la poitrine. Il équilibre ta tête. Tes idées se mettent en place. Ton cœur s'ouvre. Tes idées deviennent plus claires ».

Ainsi, en traduisant les textes, Missiki se délecte à donner des leçons de morale, d'oralité, de rhétorique à partir des quelques mots d'arabe qu'elle connait. Les jeunes filles écoutent comme transportées dans un monde de contes. Les préceptes véhiculés par la *fundi* sont acceptés comme certains, même si parfois l'évidence des choses pourrait en invalider la véracité[156]. Malgré son érudition rudimentaire, ces précieuses recommandations à la saveur mystérieuse, vont probablement leur servir de repères, de souvenirs tendres et rassurants, tout au long de leur vie.

Comme me l'explique Nemati, qui est la petite-fille de Missiki, la *fundi* peut également être une confidente à qui l'on demande des conseils pour résoudre des problèmes personnels ou pour affronter les tracas de la vie en général. Sous prétexte de travailler les chants de *debaa*, ces moments peuvent être des occasions pour profiter de sa sagesse et sa bienveillance. D'ailleurs, Nemati n'arrive même pas à envisager qu'un jour sa grand-mère ne puisse plus être là :

« Si elle n'était plus là, pour moi le debaa ce serait fini. Le groupe sera toujours là, il y a d'autres personnes qui vont continuer, mais moi je n'arrive pas à l'imaginer. Mais moi non. Un jour ma grand-mère ne sera plus là, non, je ne me vois pas continuer... peut-être que si, car les autres me disent qu'il ne faut pas dire ça. Je me demande qui va me donner

[155] Selon une note de Sophie Blanchy le foie est l'organe central des êtres, des animaux sacrificiels dans la culture malgache.

[156] Je me rappelle par exemple d'une histoire racontée par Mamanourou, à la fin d'une répétition. Kordjee, lors de la conférence à la radio locale en 2013, dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, a soutenu qu'autrefois les hommes dansaient du *debaa*. Cette histoire est devenue désormais la version officielle concernant l'origine mahoraise du *debaa*. Mamanourou expliquait qu'il faut bien apprendre les traditions et faire ce que leurs mères et leurs pères ont pratiqué avant eux, même si les choses peuvent parfois changer. Elle explique ainsi qu'autrefois : « les hommes faisaient du *debaa* alors que maintenant ce ne sont que les femmes, car tout ce que les femmes font aujourd'hui, autrefois c'était les hommes qui le faisaient. Même les menstrues et les enfants. Sauf que les hommes étant maladroits et quand ils avaient leurs règles ils se tâchaient partout. Alors Dieu décida de donner les règles aux femmes. C'est pour ça qu'aujourd'hui ce sont les femmes qui font les enfants ».

l'inspiration qu'elle me donne. Je n'arrive pas à l'imaginer, pour le moment c'est très difficile pour moi ».

La *fundi* sert de garde-fou face à tout dérapage. Elle peut être arbitre en cas de querelle ou de conflit. Son avis tranche sur les décisions à prendre. Je n'ai jamais entendu des critiques envers elle de la part des autres pratiquantes. Jamais je n'ai observé de manifestations d'hostilité, ou de désaveu. De plus, elle est la seule à l'intérieur du groupe de *debaa* à pouvoir se permettre de critiquer quelqu'un en particulier, alors qu'en général, les diatribes proférées en face à face ne sont jamais tolérées dans les mœurs de la société mahoraise. Son attitude est toutefois toujours bienveillante et ces interventions visent à sauvegarder avec sagesse l'intérêt général du groupe. La reconnaissance de son autorité dépend autant de son statut que de sa qualité en tant que personne.

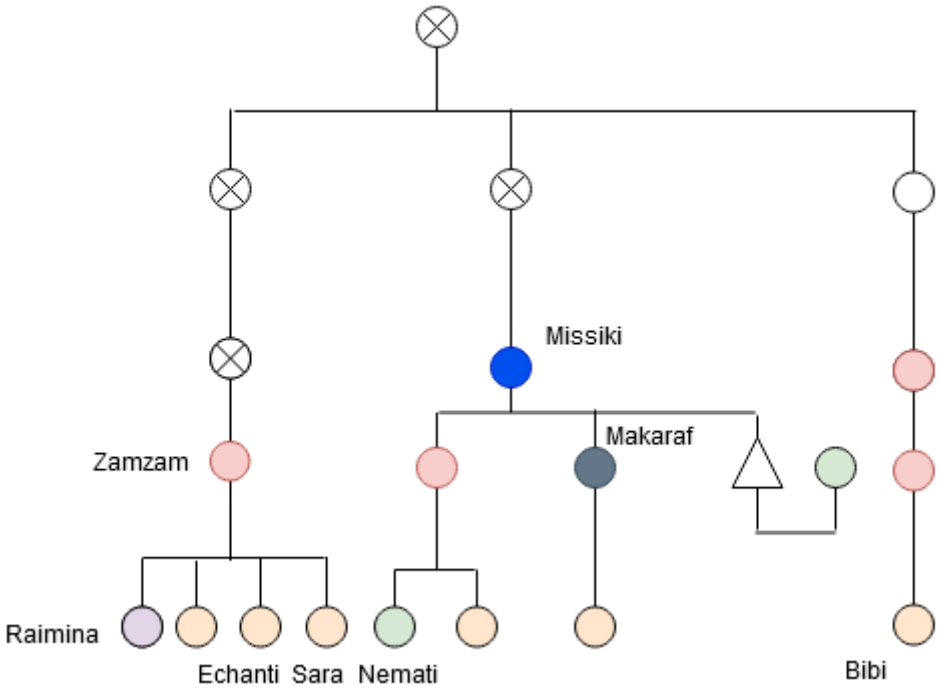


Schéma 2 - 2 : Noyau central de la Madrassati Nidhonymia de Hamjago : Missiki, fundi (bleu), Makaraf, tambourinaire soliste (gris), Zamzam, fundi coranique et percussionniste (rose), Rahimina, imame (violet), Nemati, chanteuse soliste (vert), Echanti, Sara et Bibi, danseuses (orange clair). En vert une autre chanteuse soliste, en rose d'autres tambourinaires, en orange clair d'autres danseuses.

Comme nous l'avons vu dans le graphique montrant le groupe de femmes qui collaborent avec Mamanourou à la composition des chants (Schéma 2-1 page 162), nous retrouvons une dynamique similaire dans l'association de Missiki. La distribution des rôles principaux se fait de préférence entre parentes utérines. La complicité se développe davantage entre la *fundi* et ses petites-filles, que celles-ci appartiennent à sa lignée directe, ou qu'elles soient classificatoires.

Cependant, d'autres pratiquantes, qui ne figurent pas dans le graphique ci-dessus, jouent également le rôle d'*imame* ou de chanteuse soliste, lorsqu'elles le désirent et font preuve d'en avoir les compétentes. Ceci montre que les relations utérines sont toujours préférentielles sans pour autant être exclusives.

2.3.3 LA DISTRIBUTION DES RÔLES

Pour réaliser la performance du *debaa*, les pratiquantes doivent endosser différents rôles. En général, les femmes les plus âgées assurent l'accompagnement instrumental. Les plus jeunes dansent disposées en ligne face aux percussionnistes. Tout le monde chante. Parmi les pratiquantes, deux femmes se distinguent : l'*imame* et la chanteuse soliste.

La chanteuse soliste

Lorsqu'un nouveau chant est proposé, la phase de mémorisation collective est primordiale, car c'est à ce moment-là qu'une personne va se distinguer en tant que « chanteuse de debaa » *muhimbizi debaa* soliste. Cette chanteuse est une des protagonistes de la performance. Elle alterne des phrases chantées avec le reste du groupe qui lui répond en chœur. Bien que le rôle de soliste soit souvent assumé par l'une des femmes parmi les plus proches de la *fundi*[157], certaines compétences artistiques, telles qu'une belle voix ou un talent d'interprète, une belle présence, des manières gracieuses, permettent à un plus large éventail de pratiquantes d'endosser ce rôle. La femme du fils de Missiki, par exemple, est une des solistes du groupe. Elle a des liens familiaux avec Missiki, qui ne m'ont pas été précisés, mais qui sont plus éloignés. C'est aussi pendant les répétitions que les plus jeunes s'exercent à développer leurs prédispositions, encouragées par les adultes. Les femmes apprennent ainsi à chanter spontanément, en s'imitant les unes les autres[158].

[157] Dans la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua les chanteuses soliste sont Nourou, Faidati, Fatima, Rosine et Oumi. Les trois premières sont les filles de la *fundi* Mamanourou, les deux dernières ses petites-filles. Dans la Madrassati Nidhonymia de Hamjago ce sont Nemati et Salima, respectivement petite-fille et belle-fille de Missiki, assument le rôle de chanteuses solistes. Rahimina également petite-fille de Missiki, ainsi que et Nouria, une cousine éloignée sont les *imames* du groupe.
Dans le groupe Salamia de Bambo Ouest l'on retrouve une dynamique semblable. Zalia responsable du groupe, crée des *debaa* et chante comme soliste et joue aussi comme percussionniste soliste. Sa fille Amina crée également des *debaa*. Elle chante comme soliste et fait l'*imame*. Moussi, fille du frère de Zalia mais qui vit avec cette dernière depuis toute petite, chante comme soliste, fait l'*imame* et joue comme tambourinaire principale.

[158] Cependant, les techniques vocales féminines s'inspirent également des différentes manières de chanter des interprètes d'autres répertoires locaux. Il serait donc très intéressant de réaliser une étude approfondie de ces aspects, qui ne peuvent malheureusement pas être explorées dans ce travail.

Une bonne interprète est celle qui sait exprimer son ressenti en savourant les mots, avec autant de transport que de retenue. La soliste doit rechercher un équilibre entre l'expression des sensations liées au plaisir de chanter et la pudeur que le chant de textes considérés comme sacrés impose. Selon Majd al-din al-Ghazali (m. 1121), frère de l'un des plus importants philosophe et théologien soufi du XI siècle d'origine perse, Abû Ḥamid Moḥammed ibn Moḥammed al-Ghazālī (m.1111) : « La voix du chanteur est un indice de la vie divine qui émane des profondeurs du mystère » (Shiloah 1991). « Celles qui ont des voix mélodieuses, agréables à entendre peuvent se proposer. Le *debaa* est censé être chanté par celles qui ont des voix agréables » affirme Amina. Comme tous les chanteurs et les chanteuses de poèmes mystiques, elle doit s'efforcer à « instaurer une harmonie » entre elle et les autres pratiquantes. Éric Geoffroy souligne également l'aspect moral d'une interprétation correcte : « La pureté d'intention et la « juste attitude intérieure » [*adab* – littéralement « bonne éducation »] du chanteur sont les préalables nécessaires à l'influence spirituelle que sa voix pourra susciter. » (Geoffroy 2015, 233).

Concernant le timbre et les qualités vocales, on peut dire que les voix des solistes, contrairement à la monotonie de la cantillation du Coran, doivent avoir un ambitus[159] assez ample et être dans un registre plutôt aigu – tessiture de la voix par rapport à l'échelle musicale -. Les sons sont de préférence émis avec une voix mixte[160]. J'ai remarqué que les voix avec un léger grain, plutôt nasales et légèrement criardes sont particulièrement appréciées. Saloua me donne un exemple de la façon de chanter. La voix ne doit pas être plate, au contraire, elle doit être expressive avec un léger vibrato : « Comme si tout le corps vibrait », elle m'explique. Pour les mystiques, la voix « met en vibration l'homme avec l'univers » (Shiloah 1991).

Le chant est principalement syllabique avec quelques ornements mélodiques, notamment lors de la prononciation du mot Allah. Aujourd'hui, certaines interprètes ajoutent également des mélismes[161] qui peuvent évoquer la façon de chanter des starlettes des films de Bollywood. L'attaque du chant doit être puissante avec une voix claire. La prononciation doit être compréhensible, en respectant l'articulation correcte des voyelles et des consonnes de la langue arabe. Selon le témoignage des pratiquantes, une élocution correcte est indispensable, car c'est par cette précision que le sens profond du texte peut être transmis, comme dans la tradition de la psalmodie des textes arabes sacrés en général (Shiloah 1991).

[159] « Étendue définie par l'écart entre le son le plus grave et le son le plus aigu d'une mélodie ». « Glossaire » *L'Homme* [En ligne], *ibid*.

[160] C'est-à-dire à mi-chemin entre une voix de tête et une voix de poitrine, qui donne une sonorité plutôt nasale.

[161] Le mélisme est un procédé vocal par lequel une seule syllabe est chantée sur plusieurs notes, comme dans le chant grégorien. *Ibid.*

Le rôle d'imame

Dans l'islam sunnite, l'*imam* est le fidèle qui se tient devant pour diriger la prière communautaire. Les pratiquantes de *debaa* appellent *imame* - *mbadzio imamu* - la danseuse qui se positionne face à la ligne pour guider la chorégraphie. Elle joue un rôle très important car elle sert de modèle pour l'exécution correcte de la danse. À l'instar de la chanteuse soliste, une bonne *imame* doit transmettre son ressenti, son plaisir, la joie que lui procurent le mouvement et le chant avec autant de sensualité que de réserve. Elle est également une des protagonistes de la performance. Elle contribue à donner le ton de la prestation, à créer une atmosphère stimulante et charmante, incitant les danseuses à s'impliquer avec générosité et énergie. Bien que la présence de l'*imame* ne passe pas inaperçue (elle se tient devant le groupe et se déplace devant la ligne des danseuses en faisant des allers et retours), elle n'est pas pour autant ostentatoire ou exhibitionniste, au contraire. Une bonne *imame* est capable d'animer le groupe et de mettre en valeur les danseuses. D'ailleurs, les chanteuses solistes bénéficient d'une notoriété publique bien plus importante que les *imames*. Il s'agit néanmoins d'un rôle prestigieux qui montre des compétences et du charme personnels.

Pour être *imame,* il faut surtout faire preuve de capacités directives. L'*imame* ne doit pas avoir honte de s'exposer et imposer sa voix pour être entendue autant que la chanteuse soliste. Elle doit ne pas avoir peur de donner des ordres, de guider et de corriger les autres. Elle doit encourager ses camarades à bien chanter et à bien danser presque en s'égosillant. Dans une sorte de compétition vocale, les voix de l'*imame* et de la chanteuse soliste rivalisent en puissance et en volume. Voici quelques injonctions données par Ansoufia, *imame* de la Madrassati Nourania de Tsimkoura pendant la répétition d'une *debaa* à laquelle j'ai assisté :

Taratibu lia daini [doucement avec les mains].
Yadda laha daini batuani [gardez les mains ensemble].
Mahili souliha daini taratibu [baissez les mains doucement].
Kum lia daini nissahi [levez les mains les filles].
Wuastua badani [accentuez le haut du corps].
Wastua lia daini talata [accentuez les mains trois fois].
Wastua lia daini nissahi Nourania [accentuez les mains les filles de Nourania]
Uwa [allez-y]
Taratibu lia daini ya nissahi [doucement avec les mains les filles]
Dauru badani yhamini shimani [tournez le corps à droite et à gauche]
Dauru lia daini sawa bissawa [tournez les mains toutes ensemble]
Roukouli badani [penchez le corps][162]

[162] La transmission de ces injonctions s'est déformée au fil du temps, ce qui fait qu'aujourd'hui leur prononciation est assez éloignée de celle de la langue arabe d'origine. Il arrive également que l'*imame* parle en *shimaore* pour donner des indications précises notamment à une danseuse en particulier.

Ces commandements ne correspondaient pas toujours aux gestes à effectuer. Souvent, il s'agit de prescriptions conventionnelles exprimées avec plus ou moins de véhémence selon le tempérament de l'*imame*. « Uwa » est utilisé pour annoncer qu'il faut changer de chorégraphie de manière imminente. Les commandements en *shimaore* tels que « wastua mbadzio » - allez les danseuses -, servent à donner de l'entrain au groupe. Les ordres, qui concernent la manière adéquate de réaliser certains mouvements, mélangent des mots arabes avec le *shimaore* : « taratibu y a daini » - doucement avec les mains – « yala na batuani » - faites les mouvements avec les épaules - « masua djili sua taratibu » - allez en déséquilibre doucement -.

Amina m'explique que :

> « Pour devenir imame il faut apprendre pendant un bon moment, c'est très important la façon d'être, aussi ce que l'on dit, parce que, tout ce que je dis est censé les conduire et en même temps, les réveiller un peu, les booster, pour leur donner envie et donner envie à moi-même aussi. Si je suis joyeuse, elles sont joyeuses. C'est ma façon de faire. Si je suis molle, les femmes aussi vont être molles. L'imame doit rythmer le debaa. Elle doit donner du punch et en même temps conduire la chorégraphie. Elle a deux casquettes. Les femmes doivent écouter l'imame mais en même temps elles doivent prendre du plaisir. Si elle [l'imame] prend du plaisir, elles seront joyeuses et leur sourire sera gratuit [sincère] ».

L'*imame* est donc censée donner l'exemple. Selon les mots d'Amina, il s'agit de s'engager et de s'investir généreusement dans l'action et dans le rôle. Elle doit donner l'envie de danser, et de manière réflexive, elle se ressource elle-même. Elle transmet de la joie, de la vitalité par contagion. Amina insiste sur le fait que c'est la manière d'être qui est importante. La beauté de la danse n'est que le produit d'un grand investissement sensible et généreux. Plus l'*imame* est engagée, plus le groupe s'engage. Par contre : « Si l'*imame* n'a pas l'énergie, le tempérament, l'investissement nécessaire pour entraîner et exalter le groupe, la ligne des danseuses ne fera pas beaucoup d'efforts pour se dépasser » (Amina). Les femmes doivent suivre l'*imame*, l'écouter, se laisser transporter par sa voix et par sa danse. Mais pour stimuler cela, l'*imame* doit être exemplaire, c'est-à-dire autant exigeante et précise qu'énergique et sensuelle. Toutefois, pour bien danser il faut aussi prendre du plaisir, se montrer pleinement investies, à l'écoute de ses propres sensations pour que la joie exprimée soit authentique.

Nous avons déjà vu qu'autrefois, c'étaient les *fundi* mêmes qui assumaient ce rôle. C'est encore le cas pour certains groupes historiques comme celui de la Madrassati Liaoulya de Chiconi, dont j'ai parlé dans le chapitre précédent. Aujourd'hui les jeunes qui assurent cette fonction, ont modifié leur manière de faire. Ce rôle est devenu désormais plus représentatif que directif, où la beauté, la qualité de présence, l'aisance sont davantage valorisées que l'autorité de direction. À propos de l'évolution de la manière de faire de l'*imame*, Amina raconte :

> « À l'époque de ma mère l'imame était vraiment là pour cadrer, donner des consignes, montrer les gestes aux autres, sans elle le debaa en gros il ne pouvait pas se faire, c'était

> obligé. Mais aujourd'hui, nous avec l'évolution, on a voulu améliorer les choses, on ne voulait pas que ça soit un handicap, on doit pouvoir faire sans l'imame, c'est ça qui prouve que l'on baigne dedans depuis longtemps, et que l'on puisse le faire sans l'imam. Pour nous aujourd'hui l'imame est là pour donner du punch, du « peps ». Lors des rencontres ou lors de debaa, les danseuses ont tendance un peu à se lâcher, à ne pas être trop dans le « move », l'imame est là pour les inciter : - venez avec moi, le truc il est bien ! - L'imame est là pour les réveiller, pour les maintenir jusqu'à la fin. A l'époque de ma mère l'imame était vraiment la meneuse de la danse ».

À l'époque de sa mère, les chorégraphies du *debaa* n'était pas autant élaborées. Quelques gestes de base suffisaient à animer les chants - je décrirai ces gestes dans le détail dans le chapitre qui suit. La finalité des répétitions était principalement d'apprendre les chants. La *fundi* se mettait alors devant les danseuses pour leur suggérer les gestes à réaliser et les danseuses la suivaient. Aujourd'hui, les chorégraphies sont de plus en plus élaborées et demandent beaucoup plus d'entrainement. Cette fonction est désormais assumée par des jeunes filles jolies et sensuelles, dotées d'une certaine aisance et plasticité corporelle. Elles sont d'ailleurs encouragées par leurs mères à montrer justement ces atouts. Pendant les représentations, ces dernières les regardent avec fierté et les félicitent en leur accrochant sur la poitrine, avec des épingles de nourrice, de l'argent, des bonbons, des fleurs, en signe de distinction et d'appréciation. De leur côté, ces jeunes filles sont heureuses de s'exhiber en jouant ce rôle de premier plan, sans pour autant garantir réellement la charge de commandement. Parfois les voix de ces jeunes *imames* n'ont pas encore l'assurance suffisante pour s'imposer. C'est aussi pourquoi ces instructions perdent une partie de leur autorité, devenant plus des exhortations que des ordres, une sorte de litanie sans véritable caractère prescriptif.

Le rôle d'*imame* est également interchangeable et il peut être assumé par différentes personnes. De ce fait, ce rôle est très différent de celui d'une cheffe d'orchestre. Dans un orchestre la cheffe n'est pas commutable. Le rôle est étroitement lié à la personne (Adenot 2015). Même si, pour reprendre les mots d'Adenot il s'agit ici aussi de l'« archétype de l'artiste inspirée », dans le *debaa* le rôle de guide peut être assuré par l'importe quelle praticienne à tour de rôle pourvu qu'elle se sente capable de le faire.

Cependant, des *imames* expérimentées m'ont dit qu'elles se sentaient responsables d'éventuelles mauvaises représentations du groupe en leur absence : « Si je ne suis pas là, elles se trompent toujours » (Amina), « Malheureusement je ne peux pas venir tout le temps aux répétitions, comme ça elles font n'importe quoi, mais si je suis là, alors c'est autre chose » (Nadine). Ces propos, qui peuvent paraître prétentieux, ne sont que de sentiments individuels et ne représentent pas forcement l'avis d'autres pratiquantes. En réalité, il n'y a pas de compétitivité entre les danseuses et l'*imame*, au contraire, la subordination permet aux danseuses de s'appuyer sur l'*imame* en lui laissant toute la responsabilité et la charge de conduire le groupe et de l'enthousiasmer. C'est une figure de direction qui est automatiquement acceptée et reconnue par toute l'équipe, pour le seul fait d'avoir la force, le courage, la créativité, la générosité d'en assumer les fonctions.

En couvrant ce rôle fondamental, l'*imame* est rarement contestée. Néanmoins, quand il s'agit de jeunes filles, il se peut que les anciennes les reprennent à la fin d'une répétition pour leur faire des remarques ou leur donner des conseils. Le fait que les commandements de l'*imame* soient toujours acceptés, semble montrer que c'est la fonction qui donne la légitimité de parler, d'intervenir, de critiquer, de corriger. Cette autorité n'est pas l'apanage d'un individu en tant que tel, mais du rôle dont cet individu est investi. Ceci permet d'éviter les querelles interpersonnelles et les conflits qui pourraient déstabiliser le groupe. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de conflits ou que les personnes acceptent passivement des comportements déplacés. Cela signifie seulement que ces comportements peuvent être justifiés ou sont justifiables dans l'exercice de cette fonction spécifique.

C'est donc la fonction d'*imame* qui confère à une danseuse, à un moment donné, un pouvoir légitime de guide. Il s'agit, pour reprendre la typologie de la légitimation de l'autorité proposée par Weber d'une autorité fondée sur la tradition (Weber 1995, 65). Comme pour ma *fundi*, l'investissement et le dévouement personnels de l'*imame* dans l'exercice de cette fonction donnent également à ce rôle un caractère typiquement charismatique. Cet aspect est très important car, en réalité, les danseuses pourraient très bien danser toutes seules, sans aucun guide : elles répètent la chorégraphie autant de fois que l'*imame* et par conséquent, elles la connaissent autant. L'*imame* n'est pas véritablement nécessaire pour montrer la chorégraphie, mais comme le disent Amina et Nadine, elle est là pour donner l'exemple en termes de comment s'investir et de la façon d'être.

À la fin d'un *debaa*, la même personne peut continuer à jouer le rôle de guide ou bien quelqu'un d'autre peut prendre sa place. Dans ce cas, l'*imame* précédente rejoint la ligne des danseuses ou s'assied à côté des tambourinaires en redevenant une pratiquante parmi les autres. Les privilèges d'être une guide, d'être mise en avant, d'être plus libre dans ses mouvements ne sont l'apanage de la fonction que lorsqu'elle est assumée. Ces attributs sont perdus dès que l'exercice du rôle est terminé. Pour bénéficier de certains privilèges, il faut s'impliquer, prendre des responsabilités qui demandent plus d'initiative et de participation.

Les compétences dont l'*imame* doit faire preuve ne sont donc ni la conséquence d'un travail d'interaction exercé au sein du groupe, ni uniquement une légitimité conquise suite à une expertise particulière. Elles sont davantage liées à une qualité d'engagement personnel qui est montrée et dont il faut s'inspirer, qui ne se limite pas au respect d'un modèle formel à imiter de manière mimétique. Ainsi, n'importe qui à un moment donné peut assumer la fonction d'*imame*. D'ailleurs, comme je l'ai déjà fait remarquer, faire acte de candidature est très encouragé. L'aspect le plus important est en effet la décision, l'action de s'impliquer activement dans le groupe et pour le groupe, en donnant de sa personne, en s'exposant et en assumant d'être un soutien pour les camarades.

Aujourd'hui, l'*imame* doit surtout s'appliquer à créer constamment de nouvelles chorégraphies. De nombreuses pratiquantes peuvent s'y consacrer. Comme la soliste, l'*imame* fournit un travail personnel important. Elle est censée inventer des mouvements esthétiquement

originaux et surprenants. Concernant la danse, nous pouvons concrètement parler de création car, comme le dit Amina, l'*imame* doit faire preuve de créativité, d'originalité : « C'est un défi de toujours inventer quelque chose de nouveau ». Les chorégraphies doivent également permettre de distinguer un groupe de *debaa* d'un autre. Chaque association doit s'affirmer par un style propre et reconnaissable. Les qualités performatives des pratiquantes et les spécificités formelles de la danse doivent paraître difficilement imitables.

Les propositions de l'*imame*, peuvent être modifiées par les autres pratiquantes, parce que tout le monde doit pouvoir danser avec plaisir et engagement et doit se sentir à l'aise. Le mouvement se transforme parfois dans l'action de danser par l'initiative de l'*imame* mais aussi par une danseuse de la ligne. Tout le monde alors suit et s'adapte sans se poser des questions. La chorégraphie se formalise progressivement par un processus de création partagé et participatif jusqu'à parvenir à un résultat formel qui fait consensus.

De ce fait, et malgré l'implication essentielle de l'*imame*, tout *debaa* est une œuvre collective. Si les femmes mentionnent parfois le nom de la personne qui a composé le chant, elles n'évoquent jamais celui de la personne qui a créé la chorégraphie. La création est assumée par l'ensemble du groupe, indépendamment de la personne qui en a eu l'initiative. On parle d'ailleurs du *debaa* de telle ou telle Madrassati. Sur les vidéos en ligne sur internet, seuls le titre du *debaa*, le nom de l'association et celui de la chanteuse soliste sont cités.

Lorsqu'un nouveau *debaa* est présenté dans le cadre d'un évènement, c'est la personne qui a le plus contribué à la création de la chorégraphie qui joue le rôle d'*imame*. Mais ce n'est pas une obligation, ni une règle. Le rôle d'*imame* peut être assuré par une autre danseuse. De même, lorsque qu'un *debaa* a déjà été exécuté plusieurs fois et qu'il est en quelque sorte rodé, plusieurs *imames* peuvent le diriger à tour de rôle.

Les tambourinaires

Les tambourinaires, assises par terre sur des nattes colorées, jouent les *matari* et les *madafu.* Lors des répétitions et des rencontres entre groupes, elles sont dirigées vers les danseuses. Elles les regardent et les épaulent pendant la performance, par l'intensité de leur accompagnement instrumental. Parmi elles, une pratiquante exécute le rythme principal de l'orchestration en tant que percussionniste soliste – *mremesi mzindrio.* Son rôle est très important pour « mettre de l'ambiance », comme disent les pratiquantes et pour soutenir le chant de la chanteuse soliste et favoriser le travail de direction de l'*imame.* Elle doit également veiller à l'accélération du tempo pour augmenter le dynamisme du *debaa* au fur et à mesure de sa progression. Comme on le verra un peu plus tard, c'est toujours une des pratiquantes parmi les plus expérimentées, souvent proche de la *fundi* sur le plan familial, quand ce n'est pas cette dernière, qui assure personnellement cette fonction.

La soliste se démarque en jouant des variations rythmiques d'une intensité sonore souvent accrue selon une tournure personnelle. Elle doit garder le tempo afin d'éviter des ralentissements et du relâchement. Sa virtuosité constitue une sorte de signature du groupe. Cependant, l'apprentissage des compétences instrumentales n'est pas formalisé. Chaque soliste développe son propre style qui peut éventuellement s'inspirer d'autres pratiquantes, mais de nouveau l'originalité est bien plus appréciée que la simple imitation de la manière de faire de quelqu'une d'autre. Normalement, uniquement une seule femme tambourinaire assure ce rôle. J'ai pourtant remarqué que, de temps en temps, lorsque plusieurs pratiquantes sont capables de jouer en tant que solistes, elles participent à l'orchestration, chacune avec son propre rythme, plutôt que d'exécuter le rythme d'accompagnement conventionnel (voir les notations rythmiques 3-1 et 3-2).

Par le passé, les tambourinaires ont été danseuses et certaines d'entre-elles *imames* et chanteuses solistes. De ce fait, elles sont les femmes les plus expertes de la pratique. Ce sont principalement elles qui, entre deux *debaa*, donnent des conseils ou expriment des critiques vis-à-vis des pratiquantes plus jeunes et moins expérimentées. Au niveau générationnel, elles sont majoritairement des mères et des grand-mères. Par conséquent, leur avis, leur attention, leur admiration sont à la fois attendues et appréciés par les plus jeunes.

2.4 LA MATRILOCALITÉ, TERREAU IDÉAL DE LA PRATIQUE DU DEBAA

L'enracinement de la pratique du *debaa* au niveau familial a été facilité et encouragé par les habitudes résidentielles. Comme nous l'avons vu, la société mahoraise suit une règle de résidence uxori-matrilocale, puisque c'est le mari qui va vivre avec sa femme. Après le mariage, les femmes d'une même famille continuent donc à vivre les unes à côté des autres. Dans l'évolution du *debaa*, la dimension familiale a ainsi joué un rôle essentiel. Dans son livre « La vie quotidienne à Mayotte » Sophie Blanchy observe :

> « La société mahoraise est donc marquée par la dyade dominante mère-fille dont l'influence est parfois recouverte apparemment par la présence de l'Islam, avec la prééminence qu'il donne à l'homme, juridiquement du moins. Ce trait essentiel est en relation directe avec la matrilocalité qui, par les règles de résidence, détermine les rapports familiaux en faisant de la mère et plus précisément de la lignée utérine la garantie de la continuité familiale » (Blanchy 1990, 95).

S'il est certain que les femmes mahoraises doivent constamment négocier leurs espaces de liberté avec les principes de l'islam qui favorisent la dominance masculine, il est également vrai qu'elles savent toujours tirer le meilleur parti pour se garantir des domaines d'influence. L'évolution de la pratique du *debaa*, telle que je viens de retracer, montre en effet que les femmes

ont su s'approprier des savoirs masculins en les absorbant à l'intérieur de la sphère familiale et féminine. De la pratique indifférenciée des *kaswida* dans le cadre des apprentissages de l'école coranique, demeuré masculine en ce qui concernait les performances rituelles dans les lieux publics, la pratique du *debaa* – en tant que répertoire est devenue exclusivement féminine. Elle cohabite désormais avec les autres rituels masculins en se donnant à voir non seulement sur l'île mais aussi sur la scène internationale avec la participation à des festivals et à des tournées.

La transmission de la passion pour cette pratique s'est léguée à travers des relations privilégiées avec sa propre mère, sa grand-mère, ses tantes, ses sœurs, ses cousines avec lesquelles les pratiquantes plus jeunes partagent cette activité. Amina raconte :

> « Quand j'avais cinq, six ans j'entendais ma mère chanter tout le temps, tout le temps, moi tout de suite j'ai été séduite par le debaa. A 11/12 ans, je suivais derrière doucement, mais à l'âge de 14, je me souviens que je chantais. A l'âge de 8 ans ma mère et mes taties avaient déjà constaté que je savais faire du debaa, que j'avais une précision, mais c'est à l'âge de 14 ans que j'ai décidé d'intégrer définitivement le groupe ».

Fauzia révèle également :

> « Je fais du debaa puis que j'avais six, sept ans. J'ai suivi mes taties, je regardais sans pratiquer tout de suite. Ma tatie était meneuse et quand elle n'était pas là je la remplaçais, comme j'étais assez souple [elle entend par là une souplesse articulaire, une plasticité corporelle] ».

Les descendantes directes des *fundi* développent une relation particulière avec leurs aînées, qui les motive à faire de même, comme l'exprime Nemati :

> « Quand je regarde ma grand-mère, c'est elle qui me donne la force de continuer. Peut-être si ça n'était pas elle, je ne serais pas dans le debaa. Dans le groupe de debaa c'est elle qui me donne envie. J'ai envie de faire comme elle. Je vois qu'elle le fait avec le cœur, elle y tient et elle essaie de m'impliquer aussi ».

Il y a deux types de lien qui relient les femmes entre elles au sein des groupes. D'une part, il y a un lien vertical de relations hiérarchiques en fonction de l'âge et de la position générationnelle et d'autre part, un lien horizontal de relations égalitaires, toujours nuancées par les prérogatives des aînées. Ces relations sont empreinte d'affection, d'attachement, de complicité, de solidarité, cimentées par l'autorité générationnelle et marquées du sceau de la bienveillance, de la protection et du respect.

Ainsi dans ce cadre familial, dévotionnel et créatif, ces relations se nourrissent d'autres éléments comme l'esprit d'initiative, la collaboration mais aussi l'admiration, la fierté, la mise en scène de ses propres talents. La distribution des rôles fondée sur des compétences admises a pour conséquence un partage consenti tant des responsabilités que de l'autorité qui leur sont

associées. Il y a un principe de donner de l'importance à la motivation qui intervient et qui modifie en partie les comportements et la considération réciproque en nuançant la position de chacune par rapport à la classification généalogique. Les fillettes plus jeunes par exemple apprennent à exercer des rôles autrefois assumés uniquement par des pratiquantes adultes. Grâce à leurs savoir-faire et à leurs habilités autant naturelles que acquises, elles peuvent chanter comme solistes ou diriger les chorégraphies en qualité d'*imames*.

Si au début la *fundi* assumait au même temps plusieurs rôles, aujourd'hui ces tâches sont distribuées parmi sa descendance la plus proche, ce qui rend la participation des jeunes plus attrayante. Les aspects compétitifs sont aussi de plus en plus importants et stimulent davantage de l'enthousiasme et de l'intérêt. À la f*undi* revient toujours la charge de garante et de référente inconditionnelle de la tradition, responsable de la bonne éducation des filles. De ce fait, elle continue souvent à composer les chants et à jouer en tant que tambourinaire soliste.

Pour montrer ce recentrage autour de la famille, qui concerne principalement la lignée féminine, je vais présenter deux généalogies complètes de deux différentes associations. Tout d'abord celle de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua, dont fait partie Mamanourou et ensuite celle de la Madrassati Sanya de Sada dont la *fundi* actuelle est Fatima Madi, appelée habituellement Matu. J'ai choisi ces deux groupes car ils me semblent particulièrement représentatifs de la diversité des groupes en se situant aux deux extrémités opposées des variables qu'ils peuvent les caractériser.

Le groupe de Mamanourou, bien que formé en 1973, a perdu effectifs et intérêt vers la fin des années 1990 à cause de nombreux départs en métropole des adhérentes. Mtsangadoua est un petit village de pécheurs au nord de l'île, très éloigné de la capitale où, à part une équipe de football masculine, il n'y a aucune activité récréative ni pour les enfants, ni pour les jeunes, ni pour les adultes. Le groupe s'est réactivé vers la fin des années 2000 grâce à l'énergie de Nourou qui a su susciter l'intérêt des amies de ses filles. Cette association a été d'ailleurs une des lauréates au concours de 2008. Elle est désormais parmi les plus sollicitées de l'île pour participer aux manifestations publiques et aux tournées internationales. Il se distingue pour la jeunesse et la gaîté de ses pratiquantes, ainsi que par la modernité de ses mises en scène.

À l'opposé, l'association de Matu est une des plus anciennes de l'île. Créée dans les années 1960, elle n'a jamais arrêté de fonctionner. C'est un des groupes qui s'est le plus opposé aux modifications proposées par les organisateurs du concours de 2008 – d'ailleurs il n'a pas été sélectionné. Il a été, à l'origine, un groupe de référence pour beaucoup d'autres. De nombreuses femmes m'ont raconté être allées à Sada avec leur école coranique et que ces pratiquantes leur avaient donné envie de faire la même chose. Contrairement à Mtsangadoua, Sada est une des villes parmi les plus riches et les plus développées de l'île[163]. Beaucoup de familles aisées, de

[163]En 2017, Sada comptait 11 156 habitants, alors qu'en 2002 il y en avait 6 963. Le doublement de la population et les emplois dans l'administration ont modifié les habitudes de résidence en développant la construction

notables et de cheikhs religieux sont originaires de Sada et y résident toujours, ainsi que des hommes politiques, des fonctionnaires et hauts fonctionnaires de l'administration qui la préfèrent à la capitale. Il y a d'ailleurs le lycée le plus renommé de l'île et de nombreux lieux dédiés aux jeunes : des salles de sport, une MJC et des belles plages.

Matu habite toujours dans la maison familiale dans le centre historique, alors que ses filles et nièces vivent désormais dans des maisons nouvelles plus éloignées. Son association est aussi bien composée de femmes liées à elle par la parenté mais aussi par des voisines. Dès le départ, d'ailleurs, ce groupe n'était pas uniquement constitué de femmes de la même famille. La généalogie actuelle montre que les relations familiales sont toujours prépondérantes et en structurent le noyau, mais elles ne sont pas les seules. Par contre, la maison de la *fundi* est toujours utilisée par le groupe comme lieu de répétition et de réunion.



Figure 2 - 9 : Vue de Sada. Un nombre important de maisons n'a pas de toit mais seulement un plancher en béton. Ces planchers permettront des surélévations à l'avenir pour construire des appartements supplémentaires.

de belles demeures plus grandes et confortables que les maisons traditionnelles. Ces constructions forment désormais des nouveaux quartiers situés à la périphérie du centre historique.



Figure 2 - 10 : Vue de Mtsangadoua.

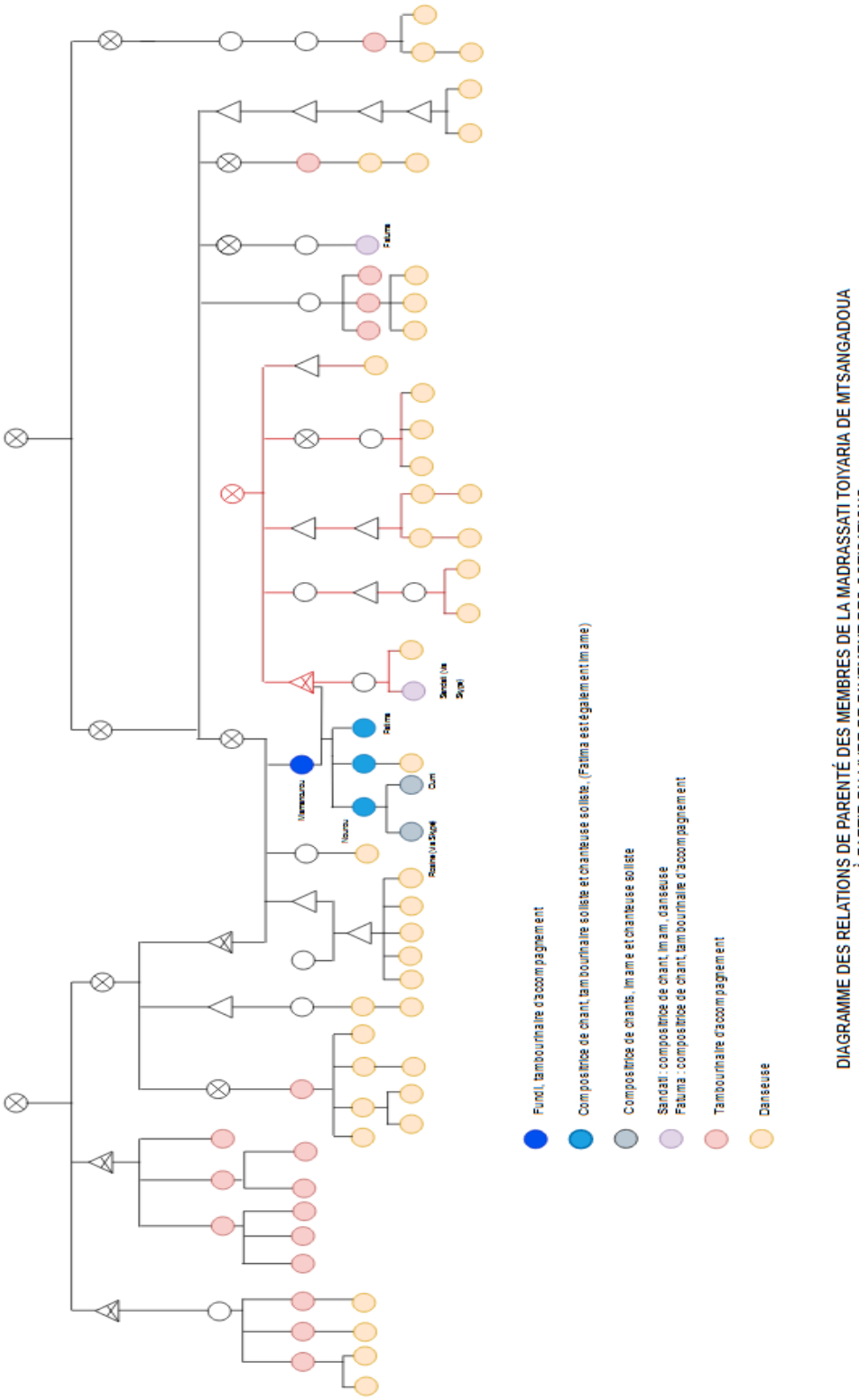


Schéma 2 - 3 / Diagramme des relations de parenté des membres de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua

La Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua

La Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua compte soixante-sept adhérentes et est entièrement composée de femmes et de jeunes filles de la parenté de Mamanourou, qui a fondé le groupe en complicité avec une cousine et qui en est toujours la *fundi*. Le noyau de l'association est constitué de femmes de sa famille proche qui assurent également les principales fonctions. Les tambourinaires solistes sont ses filles Nourou et Faidati. Leur sœur cadette Fatima et les filles de Nourou, Rosine et Oumi sont les *imames* du groupe. Toutes sont chanteuses solistes du groupe et collaborent à la composition des chants.

Toutefois, la généalogie de l'association ne suit pas une règle stricte de composition matrilinéaire. Le diagramme montre qu'il y a une prédilection pour le côté maternel, qui est favorisé par la proximité résidentielle uxori-matrilocale. On retrouve ainsi des cousines maternelles de Mamanourou de la première à la sixième génération. Mais il y a aussi des tentes et des cousines de côté de son père, dont la mère était également native de Mtsangadoua. Des nièces font pareillement partie de l'association aussi bien de côté de la sœur que du frère de Mamanourou, ainsi que de son mari, également originaire du village. D'ailleurs, même les filles de la première femme de son mari sont membres du groupe. Cela signifie que le recrutement ne suit pas vraiment une règle de filiation. Il pourrait être défini comme un recrutement de type opportuniste, dans le sens où il profite de l'opportunité de la proximité, à la fois relationnelle et résidentielle. Ce type de recrutement est facilité par les relations familiales qui sont accessibles grâce à la co-résidence. En outre, lorsque le père est natif du même village que la mère, les femmes de sa famille peuvent également faire partie de l'association. Dans ce cas précis, il s'agit de femmes de la lignée utérine de la famille du père. Il a donc un recrutement plus large qui concerne les familles apparentées qui résident dans le même village. Par conséquent, les adhérentes peuvent être aussi bien des affines, des utérines ou des agnatiques.

En outre, le graphique montre que les personnes qui ont un statut particulier au sein de l'association appartiennent toutes à la lignée utérine, qui est la plus représentée. Les seules exceptions sont Saandati et sa sœur, pour les raisons que j'ai expliqué plus haut. Dans ce cas également, le recentrage autour de cette lignée est stimulé par la règle de résidence uxori-matrilocale. Il n'y a donc pas de règles strictes, il s'agit de parentes au sens large vivant dans le même village. La participation dépend davantage du désir, de l'intérêt, de la disponibilité, des prédispositions naturelles, des circonstances et aussi de la proximité. En même temps, la résidence ne suffit pas à structurer le groupe. Elle doit être associée à la parenté. Les pratiquantes qui occupent une position importante sont toutes recrutées dans la famille de la *fundi* et notamment les tambourinaires. Bien entendu, la répartition des rôles ne dépend pas uniquement de la parenté. Saandati et Fatuma en sont des exemples. La motivation, l'investissement, la créativité, l'envie de participer, de se mettre en avant sont autant de variables qui sont mobilisées

pour la distribution des rôles principaux. Lorsque les pratiquantes s'impliquent avec enthousiasme, elles occupent une place de choix. Cependant, on peut constater que la parenté demeure structurante. Les femmes peuvent se faire davantage confiance. Mais comme le dit Missiki : « Tout le monde peut faire du debaa ». Il se peut que les plus jeunes se sentent dans l'obligation de faire plaisir à leur mère ou à leur grand-mère, comme certaines le disent. Pour autant, elles ne sont pas forcées d'y participer. Par exemple, dans le groupe de Bouéni, ni la fille de Saoula, ni ses sœurs, ni ses nièces ne font du *debaa*, alors que sa mère a été l'une des figures parmi les plus importantes dans le développement et la diffusion de la pratique. Cela montre, une fois de plus, qu'il n'y a pas de règles rigides mais plutôt des préférences, combinées à des désirs et des prédispositions individuels.



Figure 2 - 11 : Emplacement des habitations des femmes qui font partie de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Dans le village il y a deux associations de debaa

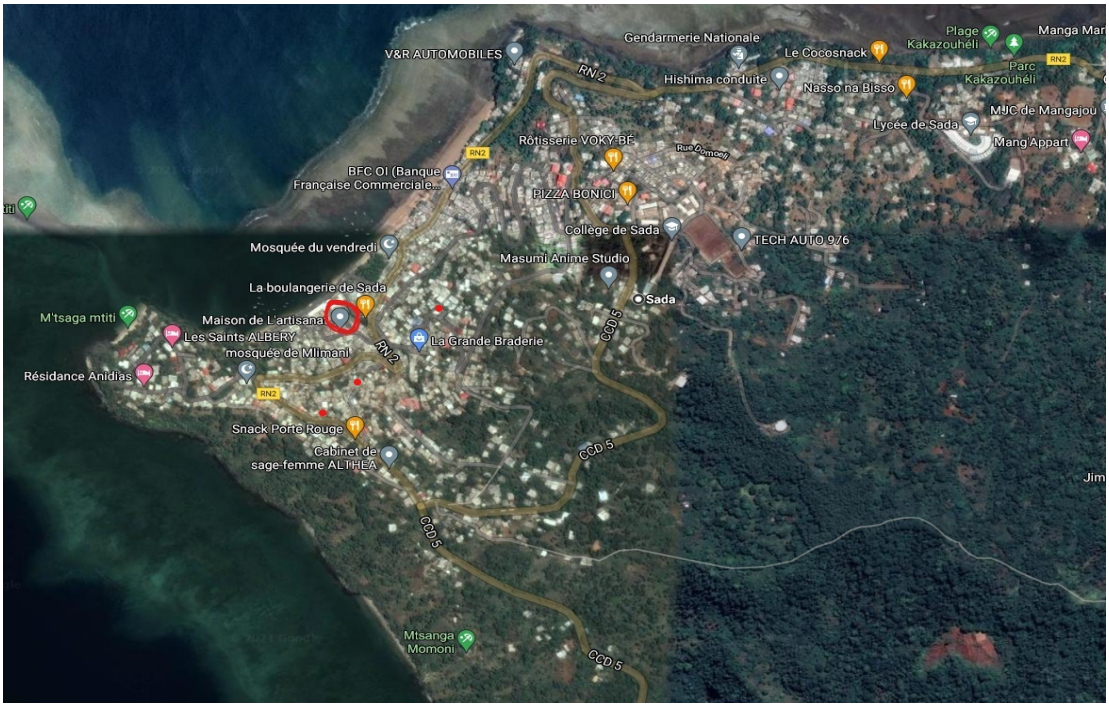


Figure 2 - 12 : Emplacement des habitations des femmes qui font partie de la Madrassati Sanya de Sada. Il y a une correspondance d'échelle entre les deux photos pour mettre en évidence la différence de taille des deux localités, où ils existent trois associations de *debaa,* officiellement déclarées.

Schéma 2 - 4 : Diagramme des relations de parenté des membres de la Madrassati Sanya de Sada

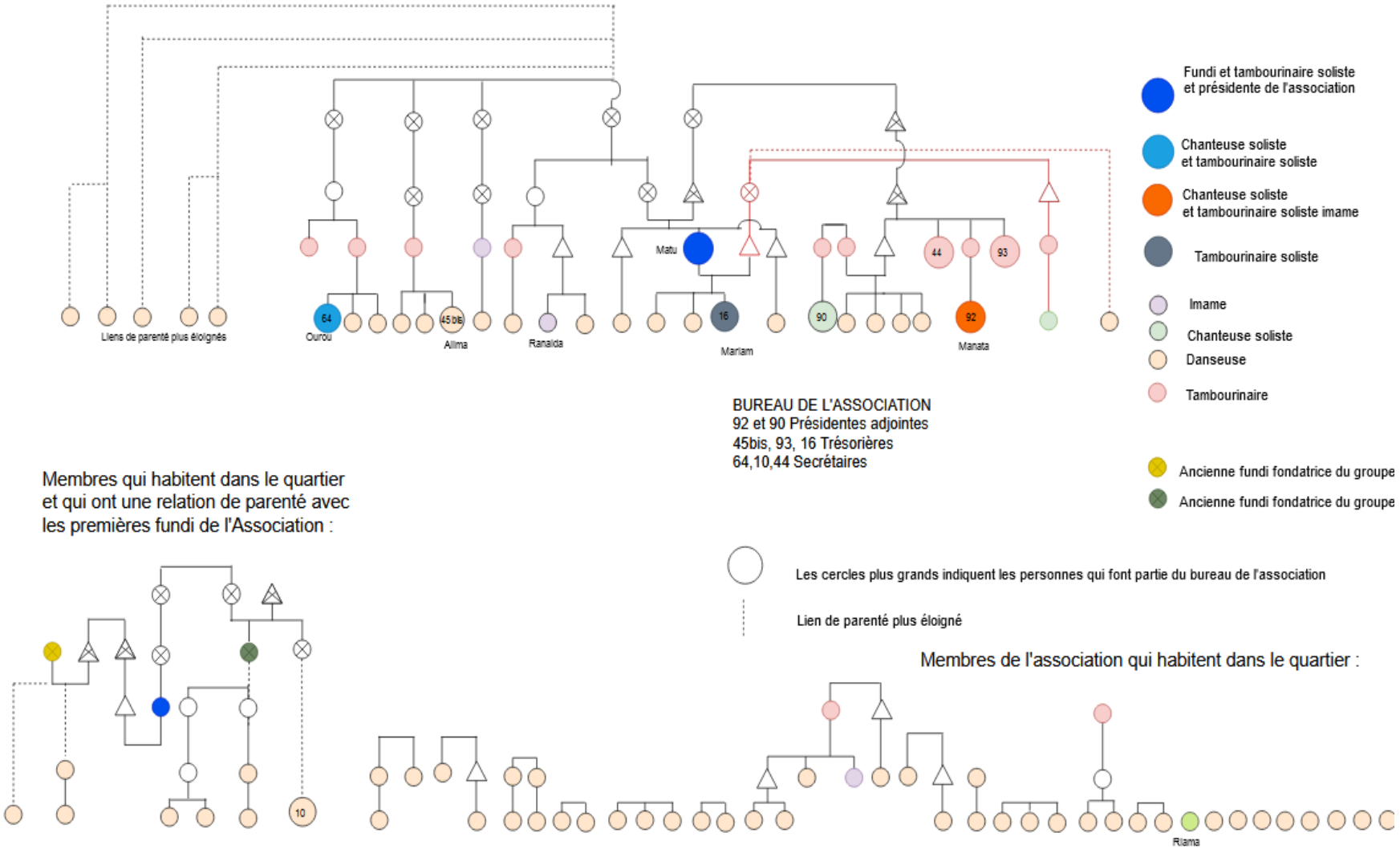


DIAGRAMME DES RELATIONS DE PARENTÉ ET DE VOISINAGE DE LA MADRASSATI SANYA DE SADA
SELON LE REGISTRE DE PAIEMENT DE COTISATION DE L'ASSOCIATION

La Madrassati Sanya de Sada

Cette Madrassati a été fondée dans les années 1960 par Diouani Madi (a), née dans les années 1930 et arrivée à Sada en suivant son mari qui était un *fundi*. Elle était la femme du frère du père du mari de Matu (b) (autrement dit, l'épouse de l'oncle paternel du mari de Matu). Pour fonder le groupe de *debaa*, Diouani Madi s'est associée à une amie nommée Kassabou Sidi (c) et à une voisine, Fatima Boinahery (d), qui était aussi *fundi* d'une école coranique et qui, à la mort de Diouani Madi, a pris la relève. Kassabou Sidi (c) est la fille de la sœur de la grand-mère maternelle de Matu. Alors que Fatima Boinahery est une petite-cousine du côté de son père.

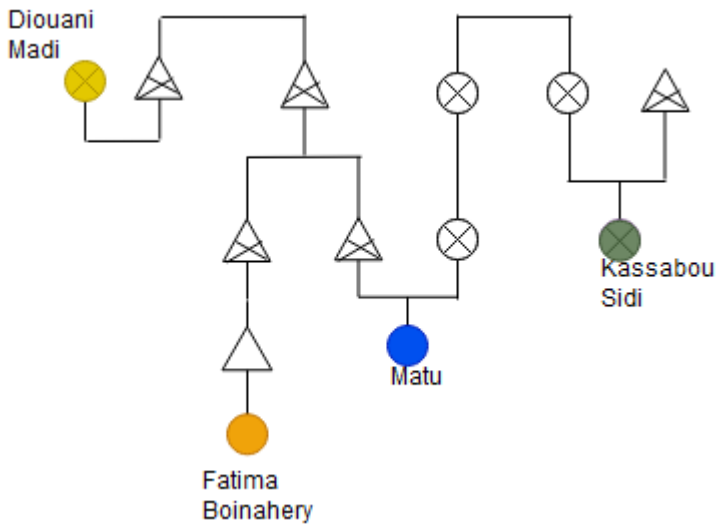


Schéma 2 - 5 : Parenté entre Matu, actuelle fundi et présidente de l'la Madrassati Sanya de Sada et les fundi qui ont fondé l'association.

La transmission du *shama* à Matu s'est faite naturellement, car elle était la personne la plus impliquée dans le groupe, depuis son plus jeune âge. Elle a hérité de la responsabilité du *shama* lorsqu'elle a pu assurer le rôle de *fundi.* En 2002, la Madrassati Sanya a été transformée en association selon la loi de 1901. Elle compte désormais quatre-vingt-sept membres. Plus de 50% des adhérentes sont apparentées à Matu : ce sont ses filles, ses petites-filles, ses sœurs, les filles et petites-filles de ses sœurs, ses cousines, les filles et petites-filles de ses cousines, les filles et petites-filles de ses frères. Deux membres ont un lien avec Matu à la quatrième génération, une autre à la cinquième. Trois adhérentes sont de la famille de son mari. Huit membres sont des descendantes des familles des autres *fundi* fondatrices. Quarante-trois femmes sont des voisines, dont des sœurs, des filles, des petites-filles, des cousines. Seules neuf jeunes filles fréquentent l'association individuellement.

Dans cette Madrassati, Matu, qui est aussi la présidente de l'association, assure l'accompagnement instrumental en tant que soliste. Si elle n'est pas disponible, pour une raison

ou une autre, sa fille Mariam la remplace. Ourou, sa petite-nièce maternelle, est la secrétaire de l'association et une des pratiquantes parmi les plus engagées du groupe. Elle est aussi une tambourinaire de talent. Elle peut également jouer en tant que soliste si nécessaire. Enfin, il y a Manata, qui est la petite-fille du cousin germain du père de Matu et qui peut aussi être la première tambourinaire. Les cousins.es germains.es à Mayotte sont des frères et des sœurs classificatoires. Bien que Manata n'appartienne pas à la lignée féminine de Matu, pour elle, Matu est une mère classificatoire.

Dans cette association, toutes les fonctions du bureau sont exercées en binôme. Les filles et les petites-filles de la *fundi*, dès leur entrée dans le groupe, se sentent investies de la mission de représenter la famille et de perpétuer la tradition, comme l'explique Ourou :

> « Pour nous aujourd'hui c'est une manière de perpétuer notre culture et de permettre aux jeunes de demain de l'apprendre. Nous sommes là avec nos enfants, c'est aussi une manière de transmettre ce savoir que nous avons reçu de nos parents, que, eux également, ont reçu de leurs parents et de leurs grands-parents. C'est une manière de faire vivre la culture. De garder quelque chose qui est important dans la culture mahoraise et aussi religieuse. Parce qu'avec le debaa on fait aussi de l'éducation. Quand on arrive à regrouper les jeunes, ça leur permet de ne pas faire autre chose, d'aller ailleurs pour faire autre chose. On apprend à se respecter les unes les autres. A prendre la parole quand on nous demande de prendre la parole. C'est un endroit où l'on apprend la manière de vivre. J'invite toutes les jeunes filles à venir faire du debaa. C'est quand même quelque chose de très passionnant, de très rigoureux, de très bien. On s'évade un peu de la maison, de tous les jours, de tout le tralala...c'est une manière de se retrouver, de voir autre chose de la vie, de se distraire ensemble. J'invite toutes les filles à venir voir et aussi à faire du debaa ».

Cette mission, dont elles se sentent investies, dépasse désormais le cadre familial. C'est un engagement envers la communauté. Alima, trésorière de l'association, en témoigne :

> « Moi personnellement je fais du debaa, parce que dans le quartier c'est la seule chose qui nous anime, que l'on fait en groupe. Toute la semaine on fait « boulot-dodo », avec le debaa on se retrouve entre copines, en famille, mères et enfants, mères et filles. C'est une passion. C'est quelque chose qui attire les gens. On sait où on est. C'est quasiment la seule animation qu'il y a dans le quartier. Mêmes les voisines, vous avez vu ? Elles étaient chez elles, elles ont entendu, elles sont venues. C'est animé, c'est ça.
>
> Pour moi c'est surtout un moment de rassemblement, de convivialité. S'il n'y a pas ça, pour l'instant il n'y a rien. On ne fait rien, c'est la seule animation qui existe, pour nous les femmes, les mamans. Donc on est là une, deux, trois fois par semaine, ça dépend des actions qu'on met en place. On se retrouve pour s'amuser. Que ce soit une heure, trente minutes ou deux heures ou moins, pendant ce temps on est entre nous, on s'amuse, on s'occupe. Parfois on se moque, on se chambre, tout est convivial, c'est la convivialité qui est là et ça se passe bien en général ».

La généalogie de ce groupe est très différente de celle de Toiyaria, mais les principes sur lesquels elle repose sont comparables. Le recrutement se fait toujours sur la base du cercle de la parenté, même si, là encore, il ne s 'agit pas d'une norme mais toujours d'une préférence. De plus, la proximité résidentielle du groupe de Sada est plus évidente que celle des femmes de l'association de Mtsangadoua, ou les maisons sont moins rapprochées, si l'on compare les photos aériennes des deux localités. Sada est une ville beaucoup plus étendue et peuplée que Mtsangadoua, qui est un petit village. Mais malgré l'urbanisation de Sada, la parenté continue à jouer un rôle important.

Dans l'association de Matu, le côté utérin est toujours privilégié sans nécessairement exclure d'autres types de relations. Même les personnes non-parentes, mais seulement voisines, peuvent participer à ses activités. Les voisines qui n'ont pas de liens familiaux avec les femmes du noyau, sont néanmoins, le plus souvent, apparentées entre elles. Elles représentent des petits réseaux de parenté. Ce sont des sœurs, des filles, des nièces, des cousines. Ces liens attestent que le recrutement ne dépend pas uniquement de la résidence, ni exclusivement de la parenté. La règle générale montre donc qu'il s'agit de parentes et de co-résidentes au sens large.

Toutefois, toutes les parentes jouent un rôle important, et plus encore celles du côté utérin. Enfin, bien que la situation résidentielle soit différente et que la parenté soit plus présente à Mtsangadoua qu'à Sada, nous retrouvons un schéma analogue. Dans le deux cas, il est clair que le groupe de parenté central joue un rôle stabilisateur. Pour que le groupe fonctionne, ces deux principes fondateurs de parenté et co-résidence doivent se combiner. Les pratiquantes isolées participant aux activités de l'association de Sada montrent bien qu'il n'y a aucune obligation d'être parentes, mais en fait presque toutes sont apparentées.

La résidence est nécessaire mais pas suffisante. Être parentes est une préférence, mais elle n'est pas une exclusivité non plus. Il existe une flexibilité qui fait que chaque groupe s'adapte à la situation, aux envies des unes et des autres et à d'autres types de relations associatives du quartier, selon la taille de l'agglomération et aussi la personnalité des participantes. Dans les deux cas étudiés, l'origine des groupes est différente mais la stabilisation n'est pas aléatoire et dépend de la parenté utérine co-résidente. L'esprit collectif qui émerge n'est pas un esprit de circonstance négocié en fonction des individualités qui composent le groupe, mais il est cimenté par d'autres types de relations préexistantes.

Co-résidence et parenté

Dans une situation où il y a beaucoup plus de co-résidence que de parenté, cette dernière joue toujours un rôle important dans le centrage et la consolidation du groupe. Probablement, le désir de créer une nouvelle association en démontrant des compétences artistiques spécifiques n'est pas suffisant pour recruter des participantes. Il semble plutôt nécessaire de s'appuyer à la fois sur le réseau de parenté et sur un lien privilégié avec une *fundi*. Pour qu'un groupe devienne stable, il est nécessaire de combiner les deux liens : la parenté et la co-résidence. La dynamique qui

structure les groupes encore aujourd'hui semble être celle des origines, c'est-à-dire celle d'une *fundi* capable de mobiliser son réseau de parenté, auquel peuvent s'associer d'autres relations, car le réseau du voisinage est tout aussi important. De ce fait, la structuration des associations de *debaa* dépend toujours de ces éléments fondateurs : une *fundi* et son réseau familial et éducatif. Quelle que soit l'origine du groupe, il sera plus stable et plus opérationnel s'il ne s'agit pas uniquement de la résidence ou de la famille, mais des deux ensemble. Dans le réseau de parenté, il y a des principes de sociabilité, de hiérarchie, d'affection, de confiance et de complicité qui sont déjà à l'œuvre. Ces éléments sont beaucoup plus structurants que la seule co-résidence, qui repose davantage sur le volontariat et où l'entraide est moins évidente. Cette dynamique est finalement la même que celle qui a permis aux premières femmes *fundi* de constituer les premiers groupes. La convivialité féminine qui les caractérisait est une constante. Le mode opératoire est le même. Les hiérarchies ne sont pas préétablies, elles sont malléables. Elles se construisent par la participation et la collaboration. La proximité familiale permet de se sentir plus impliquée et responsable envers ses aînées. Mais la personne qui fait preuve d'engagement, de créativité, de volonté de participation a tout autant de chances de jouer un rôle de premier plan, même si sa relation avec la *fundi* est plus éloignée.

Pour les femmes les plus proches de la *fundi*, la participation n'est pas une obligation. Mais si elles participent, leur rôle est prépondérant. Dans les associations de Mamanourou et de Missiki ce sont leurs petites-filles qui assurent le rôle d'*imame,* bien que dans le groupe de Missiki, cette fonction soit aussi assumée par Houria, qui est la fille d'une cousine. Dans l'association de Zalia, c'est soit elle-même ou sa fille Amina, soit Moussi, la fille de son frère qui vit avec elle depuis l'âge de cinq ans, soit Ansifuati, fille d'un autre frère de Zalia, qui jouent ce rôle. Dans la Madrassati Nourania de Tsimkoura, l'i*mame* est principalement Ansoufia, qui est fille de la *fundi*. Nadine et Fauzia, les *imames* du groupe de Bouéni sont des petites-filles de la *fundi.* Il convient néanmoins de noter qu'à l'exception de ce dernier groupe, tous les autres sont localisés dans des petits villages où les relations de parenté sont plus évidentes en raison de la matrilocalité. Dans la Madrassati Sanya, qui est en revanche située à Sada, une des villes les plus peuplées de Mayotte, le rôle d'*imame* est assuré par Manata qui est une petite-cousine éloignée de Matu, du côté de son père. Elle peut aussi être tambourinaire principale et même parfois chanteuse soliste. Elle fait preuve, à l'évidence, d'un grand engagement envers le groupe. Ranaida et Riama sont également *imames*. La première est la fille d'un cousin germain parallèle de Matu et alors que Riama qui est une voisine et qui fait partie de l'association avec cinq autres femmes de sa famille. Dans le groupe de Missiki, le rôle de tambourinaire soliste est assuré par Makaraf, sa fille. Elle est d'ailleurs reconnue comme l'une des meilleures musiciennes de l'île. Son expertise suscite l'admiration. Son jeu est considéré comme tellement performant que personne ne s'essaie de l'imiter.

CONCLUSION

L'objectif de ce chapitre était de montrer d'une part que la sociabilité féminine qui s'exprime dans la pratique du *debaa* est une sociabilité à la fois religieuse, créative et familiale et d'autre part que cette sociabilité trouve son terreau idéal dans la co-résidence entre parentes de la lignée utérine.

Pour mettre en lumière ces aspects, j'ai retracé les évènements historiques qui ont permis l'émergence de cette pratique à partir d'un point de vue plus circonscrit que celui adopté dans le chapitre précédent. Si dans un premier temps, j'ai décrit ce qui s'est passé au niveau de l'histoire de Mayotte en général, dans ce deuxième chapitre, j'ai observé son évolution à l'intérieur de la sphère familiale.

Il va de soi que la famille joue un rôle fondamental dans l'éducation des nouvelles générations (Durkheim 1992). À Mayotte, comme dans la plupart des sociétés, les femmes se chargent de l'éducation des enfants beaucoup plus que les hommes (Göettner-Abendroth et Chaplain 2019; Mathieu 2007). Les femmes mahoraises en tant que mères ou aînées, sont les éducatrices privilégiées de la jeunesse et se révèlent des passionnées passeuses des traditions. Dans ces activités, elles font preuve d'inventivité et de compétences créatives et artistiques. La socialité féminine qui est à l'œuvre, dans ce contexte de transmission de savoir religieux, suit des règles différentes de celles du modèle masculin basé principalement sur la hiérarchie et la domination (Ali Mohamed 2008, 32; A. C. Ahmed 1999). La pratique du *debaa* montre une conception différente des relations entre maîtresse et apprenantes, car elles s'appuient davantage sur un substrat familial qui est à la fois affectif et domestique, tout en étant imprégnées de religiosité. L'ancrage dans la religion est, en effet, un des premiers éléments sur lequel se fonde cette sociabilité féminine qui caractérise la pratique du *debaa*. Autrement dit, les femmes montrent une aptitude à partager des connaissances ancrées dans le religieux et dans l'éducatif, tout en exerçant une activité ludique et expressive.

Cet ancrage dans le religieux est différent de celui proposé par les maîtres masculins. Le *fundi* homme est doté d'une autorité dominatrice et redoutée. Il n'hésitait pas autrefois à recourir aux châtiments corporels pour corriger les petits.es apprentis.es. Ces derniers.es n'ont d'autre choix que celui de se soumettre à cette autorité, avec une obéissance inconditionnelle. La seule possibilité d'y échapper est de ne plus fréquenter ces écoles lorsque l'âge le permet, c'est-à-dire à l'adolescence, au risque, toutefois, de se marginaliser par un comportement considéré comme inapproprié (Ahmed 1999 : 30). Cependant, ceci ne concerne que les garçons, car les filles continuent jusqu'au mariage à subir l'autorité parentale. Grâce aux pratiques religieuses comme celle du *debaa*, et à ses aspects récréatifs importants, la relation des fillettes avec les femmes aînées de leur maisonnée devient plus aimante, complice, créative. Une telle proximité nuance et allège le poids de l'assujettissement. D'autant plus que, dans ce cadre, ces fillettes peuvent jouer des rôles hautement gratifiants et admirés.

J’ai montré qu’au fil de l’histoire, les femmes devenues maîtresse coraniques en tant qu'épouses de *fundi* hommes, ont donné naissance à des générations de *fundi* femmes. Même si les enfants des écoles coraniques de quartier, ne sont pas tous.tes de la famille de la *fundi,* avec l'apparition des *fundi* coraniques femmes, il y a une sorte de recentrage autour de la famille. Ce recentrage n’a concerné finalement que la lignée féminine, même si au départ les enseignements étaient prodigués aussi bien aux garçons qu’aux filles. Certaines *fundi* se sont ensuite consacré uniquement à la transmission des chants alors que d'autres ont continué à enseigner la lecture du Coran.

La créativité féminine dont les pratiquantes du *debaa* font preuve est donc une inventivité familiale avec des résonances religieuses, une sorte de créativité religieuse. Il s'avère que les pratiquantes sont toutes des femmes, mais au-delà de ça, il s'agit d'une manière d'exprimer de la créativité dans un contexte familial dont le religieux est la spécificité.

Dans l'évolution du *debaa,* la dimension familiale basée sur la matrilocalité devient centrale. Les femmes remettent cette règle résidentielle au goût du jour, en affirmant l'importance de la localité, indépendamment de l'appartenance généalogique. Cette appartenance est, néanmoins, toujours mise en valeur par la centralisation de l'activité autour de la maison de la *fundi* et par la distribution des rôles, parmi ses parentes les plus proches. Cette façon de procéder est fondatrice de cette socialité particulière. Parallèlement, la primauté de la localité est une ressource dans la construction de cette socialité, car elle facilite l'accomplissement de toutes les activités nécessaires à la réalisation des manifestations liées à la pratique du *debaa.* J’approfondirai ces aspects dans le chapitre n° 8, lorsque je parlerais de l'organisation des rencontres entre groupes différents.

Les généalogies et l'organisation des groupes montrent que même si les relations ne sont pas exclusivement familiales, ces liens sont importants car ils structurent le noyau de toute association. Ce sont des groupes familiaux, des regroupements qui englobent des relations de voisinage. Il y a ainsi une structure sociale affective-religieuse-familiale qui est fondamentale dans la pratique du *debaa*, mais qui en même temps éclaire des aspects de la socialité mahoraise en général. On y identifie un « matrilignage » de création, dont les individus ne sont que des femmes. C’est de cette structure affective-religieuse-familiale que les jeunes filles font l'apprentissage. Il s'agit d'apprendre à incarner l'archétype de la « femme mahoraise ». C'est l'apprentissage d'une façon d'être qui correspond à la structure sociale locale avec ses règles résidentielles. C'est une mise en scène sensible du principe matrilocal.

La répartition des rôles implique un esprit de collaboration. Le travail collectif fait émerger des figures, comme celle de l'*imame* et de la chanteuse soliste, qui deviennent des modèles inspirants et à imiter. Les rôles peuvent évoluer et être interchangeables. Une cadette peut endosser un rôle plus important qu'une aînée, car cette distribution tient compte à la fois des compétences artistiques et de la qualité de l'engagement des fillettes, plutôt qu’uniquement de l'âge et du statut de la personne. Ces rôles se sont d'ailleurs diversifiés au fil du temps. Au début, le rôle de *fundi* et d'i*mame* se confondaient. La pratique du chant, en tant que telle, est restée globalement

la même car le chant est en lien étroit avec la récitation des textes sacrés, ce qui renvoie à l'éducation de l'école coranique. D'ailleurs, la mise en concurrence des enfants dans la pratique de la psalmodie des chants est récurrente dans les enseignements islamiques. Cela permet de vérifier les apprentissages, de stimuler, de gratifier et féliciter les enfants en les valorisant pour leur engagement, face aux parents, aux camarades et à l'ensemble de la communauté. Par contre, la distribution des rôles nécessaire à l'exercice de cette créativité féminine particulière engendre la mobilisation de beaucoup plus de ressources familiales. Dans l'association, il y a toujours une dizaine de femmes capables d'assurer les fonctions de *fundi*, d'*imame*, de chanteuse soliste, de tambourinaire soliste. Mais il y a aussi toutes celles qui s'occupent de l'organisation et de la gestion des associations et parmi elles : la présidente, la secrétaire, la trésorière. Nous verrons tout cela plus en détail dans le chapitre 8.

Nous pouvons, toutefois, dès à présent retenir que la distribution des rôles a comme conséquence le partage des responsabilités partant de l'autorité qui leur est associée. Bien que la *fundi* délègue beaucoup de son pouvoir en distribuant ses rôles, elle conserve souvent celui de tambourinaire soliste. Au besoin, elle le délègue à une femme très proche, comme sa fille ou sa petite-fille, contrairement aux rôles d'*imame* ou de chanteuse soliste qui peuvent être assumés par des jeunes filles qui en montrent les qualités. C'est en effet la percussionniste principale qui, avec son énergie et son engagement, assure la coordination et la cohésion du groupe. Ceci montre que la distribution de l'autorité reste tout de même assez concentrée autour du noyau familial. Les filles et les petites-filles de la *fundi* respectent ce procédé en s'investissant plus que les autres pratiquantes, pour garantir la relève de ce système d'organisation.

L'apprentissage et le travail préparatoire liés à la pratique se développent à travers un attachement affectif progressif qui passe par les sons, les mots, les mélodies, des chants, les gestes sensuels des chorégraphies. Geoffroy montre bien le rôle et l'attachement aux textes dans toute pratique soufie et souligne l'importance du goût des mots (Geoffroy 2013). La danse fonctionne comme un trait d'union. Les chorégraphies des *debaa* et certains gestes en particulier, comme nous le verrons plus tard, aident à développer cet attachement affectif qui, dans ce contexte, est par excellence féminin. Ces apprentissages stimulent les fillettes sur un plan émotionnel et intensifient les liens autant familiaux que religieux, en structurant des relations féminines familiales pétries d'affectivité et d'intimité dans un cadre domestique où se mélangent obéissance et passion.

Dans l'évolution du *debaa,* la dimension familiale basée sur la matrilocalité demeure donc centrale. En même temps, la pratique du *debaa* ne s'appuie pas uniquement sur un principe matrilocal, elle construit plutôt un réseau qui s'avère être matrilocal. D'ailleurs, comme c'est le cas du groupe de Sada, parmi les pratiquantes, il n'y a pas uniquement des femmes de la parenté. Il y a plutôt un réseau qui se construit en fonction de la localité, en englobant les voisines. Ces voisines, mise à part quelques filles plus jeunes, ne sont pas pour autant des personnes isolées mais des petits groupes de femmes apparentées.

Aujourd'hui, à cause du manque d'espace mais aussi du rallongement de l'espérance de vie des personnes âgées qui continuent à occuper la maison familiale, il se peut que les jeunes femmes qui se marient aillent habiter dans des quartiers périphériques, dans des maisons plus confortables, voir même en ville pour être plus près de leur lieu de travail. Cependant, elles gardent toujours la maison de village construite par les parents, à leur côté, ou au-dessus de la maison familiale, ou encore aux alentours de celle de leur mère, où elles reviennent régulièrement pour fréquenter les différentes associations dont elles continuent de faire partie[164].

Ainsi, par la pratique du *debaa,* les femmes remettent la règle résidentielle traditionnelle mahoraise au goût du jour, en affirmant l'importance de la localité, indépendamment de l'appartenance généalogique. Ce lien est, néanmoins, toujours mis en valeur par la centralisation de l'activité autour de la maisonnée *(dagoni)* de la *fundi*[165] et par la distribution des rôles. Cette façon de faire est fondatrice de cette socialité particulière entre femmes.

Dans les chapitres qui suivent, je montrerai le processus d'incorporation de ce modèle et tout particulièrement à travers la danse dont j'analyserai le fonctionnement aussi bien d'un point de vue relationnel qu'artistique.

[164] Toutes les mahorais.es font partie de *shikao*, des organisations de classe d'âge fondées sur le principe de l'aide mutuelle. Ils.elles cotisent régulièrement pour pouvoir reverser ces cotisations à un.e des mêmes à l'occasion d'importants évènements de la vie, comme les mariages. L'appartenance à un *shikao* engendre des obligations et des activités de coopération pour assurer l'organisation des cérémonies.

[165] Le terme *dagoni* – espace domestique- indique autant l'habitat matériel que les personnes qui y résident.

CHAPITRE 3

La pratique du *debaa* au quotidien : de la composition des chants et des danses à leur réalisation

Dans le deuxième chapitre, j'ai montré qu'aujourd'hui la pratique du *debaa* n'est plus uniquement fondée sur la transmission de chants religieux anciens, mais que la composition de nouvelles mélodies à partir de textes de *kaswida* en est désormais l'activité principale. Des chorégraphies inédites sont expressément créées pour illustrer chaque nouveau *debaa*. Même quand il s'agit de reprendre des chants anciens, les femmes introduisent des petites touches de nouveautés chorégraphiques pour adapter leurs créations à, ce qu'elles appellent, la « modernité » et intéresser ainsi les plus jeunes pratiquantes, comme m'explique une *imame* d'un groupe de Chirongui :

> « Il y a les chants d'avant, enseignés par les autres *fundi* et qu'on fait encore aujourd'hui, mais en même temps la *fundi* crée aussi d'autres chants. Par rapport à la génération d'aujourd'hui ce sont des chants modernes, ça change. Ça change le rythme des tambours, le rythme de la danse, ça change. Nous, on essaie de prendre ce qu'il y avait avant et on essaie de changer un peu, de mettre des danses d'aujourd'hui ».

Le travail de transmission de ces chants, qui était à l'origine l'apanage des écoles coraniques, est devenu un travail de création distribué et partagé entre les pratiquantes, géré par des *fundi* femmes qui ne se dédient que de la pratique du *debaa.* Certes, il y a toujours des *fundi* qui enseignent aussi bien le *debaa* que la lecture du Coran, mais les deux activités sont désormais séparées. Si auparavant cet exercice faisait partie intégrante des apprentissages religieux et son attachement à l'islam n'avait pas besoin d'être souligné ni, d'ailleurs, son appartenance à la culture mahoraise, de nos jours, sa dissociation du cadre religieux rend indispensable l'affichage de ces liens. Ainsi, par leur tenue, les femmes revendiquent cette double appartenance, à la fois religieuse et mahoraise, comme le témoigne une de mes informatrices :

> « Même l'habillement. Avant on avait les têtes nues, on mettait des robes, on dansait avec des robes. On ne couvrait pas notre tête. On avait les têtes comme ça [elles me montrent ses nattes]. Mais maintenant on se met un foulard, on met un *saluva* pour danser le *debaa*. Mais avant on mettaient des robes » (*imame* de Chirongui).

La distinction entre les écoles coraniques et les groupes de *debaa* a rendu la participation à cette pratique dépendante d'une démarche personnelle. Faire partie d'un groupe de *debaa* n'est pas une obligation imposée par les parents, comme la fréquentation de l'école coranique. Même

si toutes les femmes liées à la *fundi* sont très sollicitées, voire même conditionnées par la proximité affective à cette dernière, le choix demeure individuel. Ainsi menée à l'intérieur des contextes familiaux, la persistance de la pratique dépend de l'intérêt et de la contribution d'un collectif plus large de femmes, dont le noyau est toujours constitué de pratiquantes liées par la parenté. De plus, l'engagement doit être créatif et appliqué. Répéter machinalement ne suffit pas, il faut participer et collaborer à la création. L'implication individuelle enrichit certes la pratique en apportant des idées et de l'inventivité, mais elle comporte aussi des aléas et des incertitudes que la complicité spontanée et fortuite peut induire.

Selon les femmes, la composition des chants de *debaa* doit se conformer à une structure type considérée comme la plus actuelle. J'entends par structure un « agencement de parties » selon la définition de LeRobert[166], c'est-à-dire une articulation spécifique d'éléments constitutifs d'un ensemble, qui composent un tout cohérent et lui donnent son aspect spécifique. Il s'agit donc d'un schème théorique de référence caractérisé par des éléments idéaux censés devoir être reproduis[167]. Ainsi, toutes les pratiquantes interviewées s'accordent pour dire que tout chant de *debaa* est composé de trois parties. Ces parties sont de plus en plus courtes et chacune est illustrée par un enchainement chorégraphique spécifique et différent. La première partie est introduite par une formule de salutation et la dernière est suivie par une phrase de conclusion. La soliste chante plusieurs *couplet*s, tandis que le chœur apprend uniquement un *refrain* et répète de courtes phrases souvent introduites par la soliste[168].

Le façonnage de cette structure type, selon les femmes, est une des conséquences du fameux concours organisé en 2008 pour élire les meilleurs groupes de *debaa* de l'île, dont j'ai parlé dans le premier chapitre. Les promoteurs de cette démarche patrimoniale ont encouragé les pratiquantes à formaliser davantage leurs *debaa* dans le but de les rendre plus homogènes et réguliers mais surtout, selon eux, plus attrayants, du point de vue performatif, pour un public plus large, profane et international. Lors de la tournée organisée à l'occasion de la participation du groupe de Nidhoimya au Festival des Orientales de 2009, les *debaa* avaient été considérés trop longs et répétitifs pour les spectateurs de métropole. Une amie, qui a assisté à une représentation au Théâtre des Halles de la Villette à Paris, m'a raconté que la salle s'est progressivement vidée, car l'auditoire trouvait la performance lassante. Depuis ce temps, tous les *debaa* durent une douzaine de minutes, bien que lors des rencontres entre groupes, comme nous le verrons au chapitre 9, faire durer un *debaa,* en répétant plusieurs fois les mêmes phrases, peut s'avérer une stratégie pour s'imposer plus longuement comme protagoniste d'une manifestation.

Force est de constater que cette structure, dans la réalité, n'est jamais vraiment réalisée telle quelle. Tous les *debaa* que j'ai observés comportent toujours des variations, des ajouts, des

[166] https://dictionnaire.lerobert.com/definition/structure

[167] Concernant le *debaa*, la structure est donc le modèle théorique qui organise la forme idéale d'un chant, selon le témoignage des femmes interviewées.

[168] Je rappelle au lecteur et à la lectrice que j'adopte systématiquement le terme « *couplet* » pour indique les phrases chantées par la chanteuse soliste et le terme « *refrain* » pour indiquer les phrases chantées par le chœur.

manques qui les écartent de ce schème type. Certes, tout modèle n'est que théorique et comme le souligne Lévi-Strauss en faisant référence à la structure sociale « (elle) ne se rapporte pas à une réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci ». Dans le même ordre d'idées, Arom, dans son étude des musiques des sociétés traditionnelles d'Afrique subsaharienne, considère que le modèle rythmique sous-jacent à un répertoire musical n'est composé que de « figures épurées dont la récurrence s'impose plus nettement » et que ces figures « restent au plus près de ce qui pourrait être un squelette rythmique qui ne retiendrait que les points d'ancrage de leurs parties » (Arom et Khalfa 1998, 11). Alors que Lévi-Strauss se réfère à la charpente qui soutient une organisation sociale dans son ensemble, Arom applique cette méthode pour observer l'un des objets qu'elle contient et qui, en l'occurrence, concerne l'un des aspects de la musique. On pourrait donc imaginer utiliser le même procédé pour examiner la danse et le chant, en supposant qu'il existe des structures et des modèles mécaniques formels sous-jacents. L'observation de réalisations concrètes ensuite ne montrerait que des variantes tout en permettant de rendre manifeste aussi bien la structure que les modèles structuraux qui relient ces variantes sous l'égide d'un même et seul répertoire (Arom 1998).

Toutefois, le problème avec la structure type du *debaa* dont les femmes parlent, semble être d'un autre genre, au-delà de la variabilité des performances. Il semble en effet mal s'accommoder avec d'autres aspects de la pratique qui ne sont pas d'ordre formel. Une des conditions que tout type de structure doit satisfaire, selon Lévi-Strauss, est qu'elle « puisse rendre compte de tous les faits observés » (Lévi-Strauss 1990, 332). La spiritualité, la religiosité mais aussi la socialité des femmes font partie intégrante de l'expérience de pratiquer le *debaa.* Celles-ci impliquent des qualités, des manières de faire, qui doivent aussi pouvoir, en quelque sorte, être modélisées. La difficulté consiste à établir une séparation entre modèles formels et modèles performatifs. Les aspects relationnels que l'on observe dans la danse semblent ne pas pouvoir être dissociés des aspects formels. Le remarquable travail de modélisation des éléments rythmiques de la musique élaboré par Arom prend effectivement en compte les aspects sonores, mais uniquement ceux-ci, sans ne se préoccuper ni de la personne qui les génère, ni de la manière à travers laquelle cette matière sonore est produite. Il dissocie ainsi le modèle rythmique sous-jacent de tous les modèles performatifs possibles. Une telle réflexion repose sur l'idée qu'il existe des « briques » de matière sonore pouvant être assemblés de différentes façons. Or, il est très difficile d'imaginer qu'il existe des « briques de matière chorégraphique » en quelque sorte désincarnées.

Ainsi, dans la pratique du *debaa*, l'esprit de compétition vis-à-vis des autres groupes est un élément très important qui stimule la participation des femmes et qui transforme les gestes en leur insufflant de petites touches d'intimité, de complicité, de proximité, de manières de faire autant ludiques que sensuelles, qui doivent être formellement exprimées pour témoigner et garantir un engagement performant et concurrentiel. Il existe une sociabilité créative et corporelle qui nourrit et donne du sens à ce mode de participation. Ces moments d'inventivité doivent aussi être des instants de plaisir, de détente, d'échange et de recharge émotionnelle, capables de stimuler l'envie de montrer ses savoir-faire et de relever le défi de la confrontation. Ces éléments

sont constitutifs aussi bien de la structure qui donne de la cohérence à l'ensemble du *debaa* que de la matière chorégraphique qui la compose. S'en tenir à reproduire un modèle formel convenu et respecter des exigences exogènes conditionnerait la créativité et la liberté des femmes et rendrait probablement la pratique plus ennuyeuse et routinière. S'adapter au mieux à un schème donné, reproduire un format conventionnel semblent être peu compatibles avec l'importance des initiatives individuelles, des inventivités soudaines, des originalités imprévues qui sont en revanche indispensables pour créer des *debaa* toujours variés, originaux et compétitifs. Ces élans personnels, qui ne peuvent émerger que dans une coopération circonstancielle sensible et complice constamment renouvelée, doivent pouvoir composer avec un modèle formel sous-jacent qui sert de référence à toutes les pratiquantes et qui doit aussi les contenir.

L'objectif de ce chapitre est donc, d'une part, de décrire ce mode de participation particulier qui caractérise la réalisation d'un *debaa*, et d'autre part de montrer l'écart entre deux performances en particulier par rapport au modèle de référence dont parlent les pratiquantes. Pour préserver la modalité participative, qui sous-tend la pratique dans son ensemble, les femmes ne peuvent que s'adapter vaguement à ce modèle. Sauf que le « vaguement » exprime, lui aussi, une « pensée formelle » (Arom 1997) que je m'attacherais à rechercher et à modéliser dans le chapitre suivant[169].

3.1 LE PROCESSUS DE CRÉATION DES CHANTS

La composition des *debaa,* en tant qu'activité artistique familiale intergénérationnelle, est considérée comme prestigieuse, car il s'agit de montrer tant l'expertise et la connaissance de la culture religieuse que le dévouement et l'engagement vis-à-vis de sa famille et de son groupe. La qualité des productions expose en effet les adhérentes d'une association aux jugements de toute la communauté de pratiquantes.

Aujourd'hui, de plus en plus de jeunes filles s'essaient à la création des chants de *debaa*. Il en est ainsi d'Amina de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest, ou encore d'Oumi et de Rosine de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua, toutes les trois descendantes directes de la *fundi* de leurs groupes respectifs, en tant que fille pour Amina et petites-filles pour Oumi et Rosine. La proximité relationnelle et affective avec leur *fundi* leur permet d'être notamment conseillées dans l'élaboration des textes et des mélodies. Les grand-mères *fundi* et leurs petites-filles peuvent

[169] La méthode d'Arom ne fait pas l'unanimité dans le domaine de l'ethnomusicologie, car pour certain.e.s elle ne tient pas suffisamment compte des aspects culturels et sémantiques (Schulte-Tenckhoff 1999). Par conséquent, son approche et ses travaux ont souvent donné lieu à des débats animés (Aubert 1988; Schmidt-Wrenger 1987; Emmanuel Gatete 1988; Plisson 2008). Cependant, la référence à ce modèle en particulier est utile ici pour ma démonstration. Comme le dit Plisson dans son compte rendu des « Précis d'ethnomusicologie » (Arom et Alvarez-Péreyre 2007) : « […]sans prétendre régler tous les problèmes de la discipline, il a au moins le mérite d'en aborder une bonne partie » (Plisson 2008).

également créer un *debaa* ensemble. L'expérience d'Oumi et de Rosine témoigne de cette complicité (Cf. Chapitre 2). Amina, Oumi et Rosine, qui ont chacune une vingtaine d'années, assurent également l'interprétation de leurs compositions en tant que chanteuses solistes de leur équipe respective.

Comme nous l'avons vu précédemment, pour composer un chant de *debaa*, les pratiquantes choisissent des phrases de *kaswida* qui les inspirent. L'approche de ces poèmes, qui sont complexes et hermétiques, est avant tout phonétique et acoustique. Même si de nombreuses jeunes filles apprennent désormais la langue arabe à l'école publique, en sus de l'école coranique, la traduction littérale de ces textes reste approximative. Les femmes choisissent les phrases en fonction de leur sonorité. Ce sont les sons des mots et leur agencement qui les guident pour trouver les bonnes mélodies. Ainsi, la composition d'un chant de *debaa* consiste à lire des phrases en les chantonnant jusqu'à ce qu'une mélodie prenne forme. Cet air est ensuite peaufiné à travers la répétition pour être mémorisé, tout en devant conserver une certaine originalité. Le choix des phrases et leur arrangement, chaque fois divers, donnent naissance à des chants toujours nouveaux.

Si l'initiative de composer un *debaa* vient d'une jeune fille, sa mère et éventuellement la grand-mère l'accompagneront et l'encourageront dans cette démarche par une supervision bienveillante et des conseils, tout en lui laissant le rôle de compositrice principale. Elles peuvent corriger une prononciation, améliorer la vocalisation des mots, proposer un découpage différent d'un phrasé. En transmettant leur savoir-faire et en donnant confiance à la jeune fille, elles s'assurent la relève. Dès lors ces adolescentes sont fières de montrer leurs capacités et leur expertise si bien que leurs mères n'hésitent pas à les mettre en avant, pour bénéficier en retour de la reconnaissance d'avoir su transmettre à ces jeunes une bonne éducation et d'avoir su cultiver leurs prédispositions créatives.

Une fois bien mémorisé, le chant est présenté aux autres pratiquantes afin que tout le monde l'apprenne. Le processus de création d'un *debaa* s'élargit ainsi par étapes successives, partant d'une seule personne, ou d'un groupe restreint de pratiquantes, jusqu'à englober l'ensemble des participantes. Mais pour cela il faut organiser et planifier des répétitions collectives.

3.2 L'ORGANISATION DES RÉPÉTITIONS ET L'ENGAGEMENT AU QUOTIDIEN

Ce sont toujours les femmes les plus actives qui se chargent de l'organisation des répétitions. Les *fundi* n'hésitent pas à faire du prosélytisme au sein de leurs écoles coraniques pour convaincre les fillettes des mérites et des vertus de pratiquer le *debaa*. Les mères sollicitent leurs filles pour les accompagner aux répétitions afin de leur transmettre leur passion et leur savoir-faire.

Organiser des rencontres, des concours, participer à des manifestations publiques, programmer des enregistrements pour les télévisions locales, sont autant d'événements qui enthousiasment les jeunes et leur donnent envie de s'associer. Certes, assurer la présence massive de toutes les pratiquantes n'est pas une mince affaire. Il faut les prévenir, les appeler plusieurs fois, prendre en compte leur disponibilité, et ensuite les relancer avant chaque rendez-vous. Les plus dévouées sont constamment occupées à motiver les camarades pour faire en sorte que le groupe fonctionne. Entretenir la pratique permet d'être prêtes, le moment venu, à faire face aux engagements avec succès. Toutefois, même lorsqu'il n'y a pas de manifestations prévues dans l'immédiat, les femmes s'efforcent à se retrouver régulièrement. Par exemple, pendant l'année, les répétitions peuvent avoir lieu une fois par semaine, tandis que durant les vacances, elles sont organisées tous les jours. Ces sont des occasions pour trouver des idées, faire naître des envies, imaginer des évènements, créer des opportunités de représentation.

Les répétitions de *debaa* permettent également aux mères de surveiller les jeunes filles et les empêcher de s'adonner à d'autres activités qui pourraient les exposer à des tentations considérées nuisibles et inconvenantes, comme se promener en ville ou vaquer dans le village, cultiver des mœurs superficielles telles que l'engouement pour la mode et les produits de consommation occidentaux, se faire aborder par les garçons. Participer à la vie des associations de *debaa* permet d'occuper les plus jeunes dans une activité considérée comme importante d'un point de vue culturel et cultuel. Tout en contribuant à approfondir l'éducation religieuse de ces dernières, un des objectifs principaux est de leur apprendre et faire apprécier la coopération et l'engagement envers la famille et la communauté.

Les répétitions ont lieu de manière générale chez la *fundi*, dans l'arrière-cour de sa maison, sur la véranda ou la terrasse, ou bien dans une cour commune, ou encore dans une pièce vide d'une maison en construction. Comme les mères, selon les coutumes de la matrilocalité, commencent à construire la future habitation de leurs filles dès leur naissance, il y a toujours un bâtiment en chantier à proximité qui sert aux femmes de lieu de rencontre. Au pire, elles installent des nattes sur la route devant leur maison. Toutefois, elles favorisent les lieux en plein air mais délimités dans un espace privé. Si elles aiment que tout le monde les entende chanter, elles préfèrent ne pas dévoiler les chorégraphies pour garder une sorte de mystère et montrer leur art uniquement au moment venu, sans risquer d'être éventuellement copiées par les pratiquantes d'autres groupes.

Pendant la semaine, les répétitions de *debaa* ont lieu le soir, vers dix-huit heures et ne durent jamais plus de deux heures. Aujourd'hui, beaucoup de femmes travaillent, c'est la raison pour laquelle les répétitions sont organisées si tard dans la journée. Avant de s'absenter pour se rendre aux répétitions, les femmes doivent s'occuper de leurs tâches familiales et ménagères quotidiennes, comme préparer le repas pour toute la famille. Entretenir la maison, s'occuper des enfants et faire la cuisine sont en effet des occupations pratiquement exclusivement féminines[170]. Mais le début de soirée est aussi le moment pendant lequel les hommes sortent pour prier à la mosquée et rencontrer les amis, ce qui permet aux femmes d'être libres de se déplacer pour se retrouver elles-aussi entre femmes. En fin de semaine, en revanche, la disponibilité des pratiquantes est plus grande et les répétitions se déroulent indifféremment le matin ou l'après-midi, selon les habitudes de chaque groupe. Elles aiment alors rester ensemble plus longtemps pour discuter des projets à venir ou encore régler des problèmes d'affaires courantes et comptables, tels que rédiger des documents administratifs pour l'association, calculer les frais d'une nouvelle tenue ou d'un événement, collecter les sommes nécessaires pour ces achats, confectionner des *saluva*, organiser la location d'un car pour se rendre à une manifestation, ou tout simplement bavarder. De manière générale, les répétitions sont des moments privilégiés, très appréciés, de convivialité entre femmes : « On est entre nous, il y a la liberté totale, on parle de tout et de rien…. On est entre femmes on peut parler de tout : des hommes, des enfants, de n'importe quoi...», me dit Fatimati.



Figure 3- 1 : Un moment de discussion pour organiser la participation à une rencontre de debaa. ©

[170]Rares sont les maris qui partagent les tâches domestiques, la garde et l'éducation des enfants, avec leurs épouses. Ce n'est que dans les cadres cérémoniels, de fêtes publiques ou de rituels, que les hommes s'occupent de préparations culinaires comme la cuisson des bœufs pour le banquet du *manzaraka*, à l'occasion d'un mariage.

Les répétitions de *debaa* démarrent toujours de manière informelle. Comme toutes les activités collectives mahoraises qui nécessitent la mobilisation de beaucoup de monde, telles que les fêtes, les rituels, les manifestations publiques, les meetings, les cérémonies de mariage, les rencontres de *debaa*, etc., on ne sait jamais exactement quand elles commencent. On ne sait pas non plus d'avance qui sera effectivement présent. Parfois l'attente est longue. Un retard d'une heure voire de deux heures par rapport à l'horaire convenu est habituel et presque considéré comme normal. Sophie Blanchy analyse la perception du temps de la société mahoraise comme celle d'un temps vécu, qui est extensible et modulable en fonction des expériences, des priorités pragmatiques et des interactions contextuelles :

> « Le temps n'est donc jamais, dans le cadre traditionnel, une donnée mathématique, quantitative, abstraite : c'est un temps cosmique, humain, symbolique, imposant ses rythmes, proposant ses pauses, dictant ses urgences et ses nécessités. La durée de vie humaine est une durée vécue : il s'agit d'un temps qualitatif » (Blanchy 1990 : 47).

Ainsi, la venue des femmes se fait au compte-goutte. Une fois arrivées, elles se saluent avec les formules conventionnelles : « Kwési », [bonjour ou bonsoir] envers une personne plus âgée, « Jéjé » formule plus conviviale pour dire « bonjour » entre pairs ou « Salamalekum ».

Elles aiment ensuite commencer les conversations par des plaisanteries et se taquiner avant d'aborder, si besoin, des sujets sérieux. Les femmes plus âgées, ou la maîtresse des lieux, déplient les nattes au sol pour permettre aux tambourinaires de s'y assoir. En attendant que tout le monde soit là, les femmes restent entre elles par groupes d'âge à bavarder. Les filles plus jeunes se tiennent discrètes. Elles se rassemblent dans un coin, collées les unes aux autres. Elles rigolent, papotent, pianotent sur leurs téléphones. Parfois, elles en profitent pour se tresser ou se dessiner des motifs décoratifs avec du henné, principalement sur les mains. L'ambiance est à la détente. Les femmes s'allongent par terre, très proches les unes des autres, parfois avec la tête posée sur les jambes ou le ventre, ou les cuisses d'une camarade, en guise de coussin. Même si les retards répétés peuvent en agacer certaines, ces moments entre femmes faits de proximité, de relâchement, de distraction, d'attente, renforcent l'intimité de leurs relations.



Figure 3- 2 : Femmes de la Madrassati Nourania qui attendent de commencer la répétition de debaa. ©



Figure 3- 3 : Fatima se la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua se plaint que ses camarades sont en retard à la répétition ©

Pour appeler les retardataires, dès qu'un petit groupe est rassemblé, une femme prend l'initiative de jouer un tambour et de se mettre à chanter. Les autres la suivent. Les voix et le son des instruments se propagent alors à travers les ruelles environnantes et informent celles qui sont encore chez elles que les répétitions ont bel et bien commencé. Même quand le groupe est finalement au complet, le démarrage demeure laborieux. Les femmes continuent à papoter de tout et de rien, à rigoler, à plaisanter. C'est grâce à l'initiative d'une personne et pas nécessairement la *fundi* qui, à un moment donné, va entonner la formule de salutation qui

précède chaque *debaa*, que les répétitions commencent véritablement : « Salla Allah-la-ha Muhammad [Puisse Dieu bénir Muhammad] ». À cette phrase, l'ensemble des pratiquantes répond : « Salla Allah-la-ha, alyhi wa sallem [Puisse Dieu le bénir et répandre la paix sur lui] [171]».

Cette formule est le signal conventionnel qui établit de manière formelle le début de la répétition et fonctionne comme une sorte d'appel au démarrage. Mollement les filles se lèvent pour composer la ligne des danseuses, face aux tambourinaires assises par terre sur les nattes. Pendant que la soliste chante son premier *couplet*, la rangée des danseuses se forme petit à petit. Il y a toujours une de plus qui s'aligne, une autre qui change d'avis et va s'assoir pour jouer le *tari*, ou passer un dernier coup de fil, ou répondre à un appel. Ensuite, les retardataires arrivent l'une après l'autre ou par petits groupes. Après des saluts et des bavardages de routine, chacune endosse un rôle selon son envie : au sol parmi les percussionnistes pour jouer et chanter, ou bien dans l'alignement pour danser et chanter. Les places sont toujours interchangeables. Les attardées s'insèreront en cours de route, en occupant les places disponibles sur les nattes ou en s'intégrant à la ligne des danseuses. Tout le monde chante, les voix progressivement s'accumulent. Si quelqu'une désire chanter en tant que soliste ou diriger les camarades en tant qu'*imame*, elle devra attendre le *debaa* suivant pour se manifester.

3.2.1 L'APPRENTISSAGE DES CHANTS

Les répétitions servent à perfectionner les *debaa* déjà connus et à apprendre les plus récents. Lorsqu'un nouveau chant est proposé par la *fundi*, c'est pendant la phase de mémorisation collective qu'une personne va se distinguer en tant que soliste. S'il s'agit de la composition d'une jeune fille, elle mettra tout en œuvre pour en assurer elle-même l'interprétation.

La chanteuse soliste doit s'appliquer à apprendre une plus grande quantité de textes que les autres. Son travail est, de ce fait, plus conséquent et exigeant. Il nécessite un plus grand investissement que celui fourni par les pratiquantes qui forment le chœur. La soliste est celle qui s'expose davantage face aux autres groupes. Lors de la présentation du *debaa* dans les différentes manifestations, elle sera en effet une des protagonistes principales de la performance. Elle incarne et atteste l'expertise du groupe dans son ensemble. Elle porte la voix de la *fundi* et témoigne des compétences de cette dernière en tant qu'éducatrice et passeuse de savoirs. Autrefois, les solistes étaient les femmes adultes qui avaient une certaine expérience. Aujourd'hui, comme l'affirme une des pratiquantes du groupe de Chirongui : « La plupart des filles chantent. On essaie de pousser les enfants à chanter. Et puis, ça les motive aussi, on les met en avant, on leur donne de l'importance, d'autant plus qu'elles en ont, car les jeunes sont l'avenir de Mayotte. Elles vont nous remplacer dans tous les domaines ».

[171]La transcription est phonétique, elle m'a été suggérée par Abdoul-Karime Ben Saïd

Ainsi, pendant les répétitions, les jeunes chanteuses se relayent pour apprendre à ne pas avoir honte de s'exposer, de se montrer, de chanter en public, et aussi pour s'exercer à mémoriser de longues phrases, à maîtriser la modulation de la voix, la prononciation correcte des mots. Elles s'entrainent à gérer les prises de souffle à la fin des phrases et dominer les tremblements de la voix, à perfectionner en somme l'interprétation des textes.

STRUCTURE TYPE D'UN CHANT DE DEBAA

- *Introduction : phrase de salutation initiale fixe :*

Soliste : « Salla Allah-la-ha Muhammad » (Puisse Dieu bénir Muhammad)
Chœur : « Salla Allah-la-ha, alyhi wa sallem » (Puisse Dieu le bénir et répandre la paix sur lui)

- *A) Première partie composée de :*

1 er long *couplet* chanté *a cappella* par la soliste, formé par deux longues phrases dont la première est répétée deux fois
Refrain chanté par le chœur qui peut être aussi chanté a capella, ou avec l'accompagnement des tambours. Il est identique au *couplet* de la soliste.
2 ème long *couplet* chanté par la soliste avec accompagnement instrumental
Refrain chanté par le chœur, identique au premier *refrain*

- *B) Deuxième partie composée de :*

Un ou plusieurs *couplet*s plus courts, avec des nouvelles mélodies chantés en alternance avec :
Un ou plusieurs nouveaux *refrain*s plus courts
Les voix de la soliste et du chœur peuvent se chevaucher, selon le procédé de tuilage.

- *C) Troisième partie composée de :*

Plusieurs phrases encore plus courtes chantées en alternance par la soliste et le Chœur. Les voix s'entremêlent davantage

- *Final :* une phrase supplémentaire de conclusion chantée alternativement par la soliste et le chœur

Analyse de la structure du chant

Introduction

Tout chant est toujours introduit par la formule de salutation. Cette formule est fixe :

La soliste chante : « Salla Allah-la-ha Muhammad » (Puisse Dieu bénir Muhammad) et les danseuses/chanteuses et les musiciennes lui répondent : *« Salla Allah-la-ha, alyhi wa sallem »* (Puisse Dieu le bénir et répandre la paix sur lui)

Première partie

Ensuite, tout *debaa* commence par un chant *a cappella* réalisé par la soliste (A). Elle doit mettre en valeur ses qualités vocales et d'interprétation, mais aussi la complexité du texte. La soliste a d'ailleurs une place particulière. Elle ne fait pas partie de la ligne des danseuses. Elle peut se mettre debout face à elles, ou bien rester, toujours debout, au milieu des musiciennes. Elle représente, à ce moment, tout le groupe et porte la qualité du travail mené. Tout le monde est censé l'écouter. Lors des représentations, elle s'expose aux appréciations positives ou négatives de l'ensemble des pratiquantes. La renommée du groupe entier en dépend. Les difficultés et l'originalité des passages choisis, la justesse de la prononciation, l'harmonie de la modulation de la voix, la qualité du timbre de la chanteuse, l'originalité et la beauté de la mélodie, sont autant de critères qui orientent les appréciations. En revanche, les voix du chœur se mêlent. Les défauts, les incertitudes, les erreurs, les oublis se masquent mutuellement grâce à la superposition des voix des unes et des autres. Toutes les pratiquantes danseuses et tambourinaires, je le rappelle, font partie du chœur.

La première partie du *debaa* est celle qui le caractérise véritablement. Ce moment premier donne le tempérament et le caractère du chant. Il est généralement composé de deux *couplet*s différents auxquels le chœur répond toujours avec un même *refrain*. Les *couplet*s sont formés par deux longues phrases dont la première est répétée deux fois. Le premier est chanté *a cappella* par la chanteuse soliste. Puis, l'ensemble des femmes répond en chœur avec le *refrain* dont le texte correspond à celui du premier *couplet*.

Jusqu'en 2013, la réponse du chœur était aussi chantée *a cappella*. Les musiciennes commençaient à jouer les *matari* au début du deuxième *couplet* de la soliste. En août 2013, lorsque j'assistais aux répétitions de la Madrassati Madania de Bouéni, pour la préparation d'une rencontre de *debaa* entre les groupes qui avaient gagné le concours de 2008, les pratiquantes ont changé de procédure. Pendant ces répétitions, les tambourinaires, après une discussion animée, ont décidé que cette attente était trop longue et que l'accompagnement des tambours pouvait être anticipé sur le premier *refrain*, pour apporter plus rapidement du dynamisme à la prestation. Comme les *debaa* de ce groupe sont largement diffusés sur les réseaux sociaux et sont aussi beaucoup appréciés, de nombreuses associations ont rapidement suivi cette démarche.

Deuxième et troisième partie

La deuxième et la troisième partie du *debaa* sont des sections plus dynamiques pendant lesquelles les voix de la soliste et du chœur se mêlent davantage. Dans ces parties, les chants sont de plus en plus courts (B) (C). Ils peuvent être composés par les phrases du poème choisi, qui sont la suite de celles qui composent les *couplet*s de la première partie. Amina, en revanche, préfère utiliser des phrases tirées « d'anciens *debaa* que tout le monde connait, comme ça tout le monde peut chanter ». Par « tout le monde », elle entend les pratiquantes des autres groupes lorsque leur association participe à une rencontre entre différentes formations :

> « La première partie [du chant] est toujours nouvelle, mais souvent on prend des *refrain*s [elle appelle « *refrain*s » les phrases courtes de la deuxième et surtout de la troisième partie] qui, eux, existent depuis longtemps. Je choisis toujours des *refrain*s faciles. Parce que je me dis que ce *debaa* je ne le fais pas pour moi, je le fais pour nous, pour tout le monde. Parce qu'on a constaté aussi, lors des rencontres, que les *debaa* qui sont plus facile à retenir, ce sont ceux que les gens peuvent facilement suivre, et faire le chœur. C'est mieux à écouter quand tout le monde suit. Moi je prends des phrases simples, comme ça quand on entend une, deux fois, ça rentre. Je m'inspire un peu des autres groupes ».

Dans ces deux parties, la superposition des voix de la soliste et du chœur produit parfois un tuilage qui donne naissance à une polyphonie. Leurs mélodies sont souvent différentes. Le chant du chœur est globalement homophone, c'est-à-dire à l'unisson. Cependant, certaines chanteuses parfois varient leur mélodie créant ainsi un effet d'harmonie. De manière intuitive et spontanée, elles suivent des variantes personnelles avec des hauteurs de sons différentes mais qui s'accordent bien avec la mélodie principale chantée par le reste du chœur. À ces voix s'ajoute celle de l'*imame* qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, donne inlassablement aux danseuses des ordres quant à la manière de bien danser. Sa voix contribue à augmenter l'effet polyphonique car sa façon de prononcer ces commandements est de type déclamatoire et très différente de la voix parlée.

Parfois, dans la troisième partie (C), la soliste et le chœur ne cessent de répéter alternativement un seul mot, pour augmenter le caractère d'*ostinato*. Les voix deviennent ainsi de plus en plus emphatiques. Le raccourcissement des phrases chantées, qui s'enchaînent sans répit et de manière de plus en plus superposée, donne une impression d'accélération, d'emportement progressif et de participation accrue des pratiquantes.

C'est la soliste qui décide le nombre de réitérations des *couplet*s avant de passer à la partie suivante. Toutefois, dans les manifestations officielles et dans les représentations scéniques, la soliste ne fait qu'un nombre limité de répétitions. Par exemple, selon mes informatrices, la première partie ne devrait être composée que de deux *couplet*s suivis de deux *refrain*s. Là encore, ce sont les organisateurs du concours de 2008 qu'en ont décidé ainsi. La coutume de limiter la

durée des *debaa* pour ne pas ennuyer les spectateurs s'est diffusée aussi au sein des rencontres locales entre groupes. Les *debaa*, qui autrefois s'étalaient sur une vingtaine de minutes, n'en durent plus aujourd'hui qu'une douzaine. Cet abrègement oblige les femmes à créer davantage de *debaa*, augmentant ainsi leur répertoire.

Final

Le *debaa* peut terminer par une phrase rajoutée en guise de conclusion ou s'achever brutalement à un moment donné quand la soliste décide tout simplement de s'arrêter.

3.2.2 LA CRÉATION DES CHORÉGRAPHIES

Une fois mémorisés les textes et fixées les mélodies des différentes parties, les groupes procèdent à la création des chorégraphies. Les femmes racontent qu'autrefois les gestes étaient simples et répétitifs. Pour autant, il est bien difficile de situer cet « autrefois » dans une période historique précise. Les vidéos plus anciennes en circulation datent des années 1990. Ces enregistrements donnent à voir des chorégraphies déjà élaborées. Les gestes, considérés comme « anciens » par les pratiquantes, sont ceux montrés par Rahimina (Cf. Chapitre 1) et font toujours partie du vocabulaire gestuel des danses de *debaa,* mais ils sont aujourd'hui exécutés avec différentes qualités. Les gestes de lever lentement et délicatement les avant-bras peuvent être doublés ou même triplés et réalisés dans différentes directions. Ils peuvent être exécutés uniquement vers la droite ou vers la gauche, avec une seule main à la fois, ou avec les deux simultanément ou encore effectués plusieurs fois dans la même direction, accompagnés ou pas d'inclinations du buste plus ou moins amples. Le regard, tout en étant dirigé vers le bas, peut également suivre le déplacement des bras et des mains, avec des gracieuses et contenues rotations de la tête.

Actuellement, on retrouve ces mouvements tout particulièrement dans les chorégraphies de la première partie des debaa. Ils sont souvent utilisés comme transition d'une chorégraphie à une autre, ou bien pour combler les moments d'attente ou d'ajustement avant de démarrer un nouvel enchainement. Les femmes font évoluer ces gestes d'autrefois en introduisant des variantes et des nouveautés. Les poignets sont plus mobiles, des déplacements des bras peuvent être conduits par différentes parties : le dos de la main, la paume, les bouts de doigts. La qualité des mouvements est également très variée : les mains peuvent effectuer des actions plus tranchantes ; les doigts peuvent exécuter des gestes plus articulés et dissociés ; les accents peuvent être réalisés par les coudes, les pouces, les poignets, les phalanges. Ajouter une touche d'originalité, trouver une nouvelle qualité d'exécution est le but de toutes les pratiquantes qui se passionnent pour créer

des chorégraphies de debaa toujours plus originales :

> « On a hâte de voir ce qu'on peut inventer de nouveau, de bien. Et quand tu vois que plus tard tout le monde a repris le truc que tu as fait. C'est bon à savoir, c'est une fierté. C'est un défi de trouver à chaque fois une chorégraphie qui est associée au *debaa*. C'est un défi de faire à chaque fois une chorégraphie que les gens vont aimer, c'est un défi de trouver à chaque fois autre chose, pour moi l'aventure, elle est là » (Amina).

La personne qui propose des mouvements pour la danse le fait en chantant. L'exécution n'est jamais dissociée de l'interprétation vocale, comme si le chant pouvait donner naissance aux gestes les plus appropriés. À l'instar de l'élaboration des mélodies, les danseuses doivent être inspirées pour être créatives. Les gestes sont montrés avec la qualité requise, afin qu'ils soient exécutés avec application, transport et émotion. Selon certaines pratiquantes, les gestes sont censés exprimer ce que les mots veulent dire. Par exemple, le nom d'Allah est souvent illustré par des gestes de prière, comme soulever les avant-bras vers le haut, se toucher le front avec les bouts des doigts, croiser les mains sur la poitrine. Cependant, comme je l'ai déjà évoqué, les femmes ne comprennent que vaguement la signification des textes. Par conséquent, le plus souvent, les gestes suivent davantage l'évolution de la mélodie plutôt que la sémantique des paroles. Plus la mélodie est riche d'ornements, plus les mouvements tendent à être complexes et articulés. À l'inverse, plus les voyelles sont longues et tenues, plus les gestes peuvent être retenus, lents, contrôlés ou conduits. Toutefois, selon mes informatrices, il n'y a pas vraiment de règles à respecter. Seuls la créativité, la passion, l'enthousiasme, la spiritualité omniprésents guident la composition.

À présent les *debaa* sont de plus en plus diversifiés et élaborés. Les groupes s'inspirent aussi mutuellement de leurs *debaa* respectifs : « Quand on va aux autres *debaa*, on regarde les gestes des autres groupes. Il y a des gestes qu'on aime bien et que donc on reprend. On les refait ou on les modifie, c'est une façon d'évoluer » (Amina). Les prestations des différents groupes sont enregistrées et transmises à la télévision et sur les réseaux sociaux. Dans les salons des maisons mahoraises, les télévisions sont allumées toute la journée. Les femmes passent beaucoup de temps devant les écrans, pendant qu'elles assurent des occupations ménagères. Elles apprécient tout particulièrement les chaînes locales qui transmettent leurs propres enregistrements et aussi les captations des *debaa* des autres groupes. Grâce à ces émissions, il est désormais facile d'observer attentivement les chorégraphies des autres associations pour mieux s'en inspirer, comme l'explique Hydaya d'un groupe de Hagnondrou : « J'ai appris en regardant les plus grandes, maintenant il y a de plus en plus de vidéo de *debaa*, même en voyant des gens danser, même d'autres danses que le *debaa*, on peut les insérer dans nos chorégraphies ».

D'autres styles de danse peuvent désormais stimuler leur imagination. Les séries de Bollywood, par exemple, ont un grand succès auprès des femmes. Elles adorent les danses indiennes qui ponctuent les histoires d'amour et elles s'en influencent avec bonheur pour faire évoluer la

gestuelle du *debaa*[172]. Ainsi, de nos jours, la composition des chorégraphies du *debaa* est devenue une activité créative complexe et élaborée, ouverte aux influences extérieures. Comme le chant, elle peut être menée par certaines pratiquantes particulièrement engagées et inventives, comme m'explique l'*imame* d'un groupe de Tzoundzou :

> « Je crée les chorégraphies en fonction des chants. Je vois comment ça fait, c'est là que je comprends comment je vais faire. J'ai appris depuis toute petite. J'ai suivi mes grandes sœurs. Petit à petit j'ai appris. C'est ma passion, c'est un truc que j'aime bien. Je répète beaucoup à la maison. Je regarde les images sur internet et après je fais des montages. Ça, ça va avec ça...ça, ça va avec ça...Je travaille à la maison et j'arrive aux répétitions avec des propositions. Je regarde ce qu'ils font les autres groupes, ce qui est à la mode. En ce moment ce sont surtout les chants du *mulidi* qui sont à la mode ».

Si au départ les propositions sont individuelles, l'affinement des chorégraphies est essentiellement un travail collectif. Tout le monde y participe. À partir d'une proposition, les danseuses essayent les mouvements, suggèrent des modifications, demandent des précisions jusqu'à trouver un enchaînement chorégraphique fédérateur qui plait à tout le monde. Comme le témoigne Fauzia du groupe de Bambo Ouest : « C'est comme un travail de groupe, chacune a son opinion, chacune dit ce qu'elle veut et on avance ». Il s'agit en somme d'une activité créative partagée qui a comme conséquence de faire reconnaître l'appartenance d'un *debaa* à un groupe spécifique. Les formules rythmiques de la tambourinaire soliste, la qualité des mélodies, les voix des chanteuses solistes, les styles des chorégraphies sont les principaux éléments qui distinguent les groupes entre eux. Même si la majorité des pratiquantes se connaissent et peuvent facilement s'identifier à la télévision, les chants de *debaa* sont aussi beaucoup transmis à la radio, par conséquent, les critères liés à la voix et au rythme des solistes permettent toujours d'en deviner les auteures.

[172]L'image de la femme indienne est très appréciée à Mayotte. Elle est le symbole de la beauté et de la sensualité. Aujourd'hui, lors de la cérémonie du *manzaraka,* les mariées s'habillent en *sari*.



Figure 3- 4 : Discussion pendant une pause autour de la chorégraphie d'un debaa, Madrassati Madania de Bouéni ©.

À chaque partie du chant, correspondent des enchainements ou des motifs chorégraphiques[173] spécifiques.

STRUCTURE D'UNE CHORÉGRAPHIE DE DEBAA
PAR RAPPORT AU CHANT

Introduction : phrase de salutation initiale fixe (soliste/chœur) : Mise en place, alignement.

A) Première partie composée de :

1er long couplet – prise d'une posture avec des éventuels balancements.

Refrain – maintien de la posture ou première chorégraphie.

2ème long couplet – reprise d'une posture avec éventuellement des balancements de part et d'autre.

Refrain – danse d'une chorégraphie généralement identique à celle du 1er *refrain*.

B) Deuxième partie composée de :

Un ou plusieurs *couplet*s plus courts – nouvelle chorégraphie.
chantés en alternance avec :
Un ou plusieurs nouveaux *refrain*s plus courts – continuation de la nouvelle chorégraphie.

C) Troisième partie composée de :

Plusieurs phrases encore plus courtes chantées en alternance par la soliste et le chœur – nouvelle chorégraphie.

Final : une phrase supplémentaire de conclusion chantée alternativement pas la soliste et le chœur - continuation de la chorégraphie précédente ou nouvelle chorégraphie.

[173] Le terme « motif » fait partie de la terminologie qu'on emploie dans la Cinétographie Laban pour définir un élément de la structure d'une danse. J'ai présenté cette méthode dans l'introduction. Elle sera expliquée en détail au chapitre 5. J'appelle « motif » une action qui a un début et une fin et qui peut être répétée, par exemple : lever un bras, croiser les bras sur la poitrine, faire un geste de jeter... Un ensemble de motifs constitue une phrase. Un ensemble de phrases constitue un enchainement chorégraphique. Selon le contexte, plusieurs enchainements forment ensuite des sections, qui à leur tour forment des parties. Plusieurs parties constituent une danse dans son ensemble. Cependant, certaines subdivisions peuvent coïncider. Ainsi, l'utilisation du terme générique « danse » ou « chorégraphie » peut parfois être plus utile pour indiquer la totalité des parties et des sous-parties. Pour ne pas induire en erreur, semer le doute ou prêter à confusion, j'ai essayé d'utiliser cette terminologie de manière toujours cohérente.

Analyse de la structure de la danse

Introduction

La phrase de salutation, qui introduit tout *debaa,* sert aux danseuses à bien s'aligner et se positionner les unes à côté des autres pour être prêtes à chanter et à danser. Elles se tiennent serrées entre elles, épaule contre épaule, face aux tambourinaires assises. Les chorégraphies sont exécutées sur place, c'est-à-dire sans déplacement.

Première partie

Le début de performance est un moment de recueillement autour du chant et de la voix de la soliste. Pendant que cette dernière chante le premier *couplet a cappella*, les danseuses demeurent debout avec des positions des bras qui peuvent varier d'un *debaa* à l'autre (A). Si autrefois les danseuses, pendant ce premier *couplet*, gardaient les bras croisés sur la poitrine ou les mains superposées à niveau de la taille, aujourd'hui les groupes rivalisent en inventivité pour adopter des postures originales et créer des dessins avec les bras de plus en plus diversifiés. Cette attitude de départ, nous le verrons plus en détail dans un prochain chapitre, est légèrement déséquilibrée vers l'arrière et doit être assumée avec une certaine tonicité corporelle. Cette endurance doit être maintenue tout au long de la chorégraphie, sans jamais devenir de la rigidité. Au contraire, les mouvements de la danse doivent être toujours fluides, délicats, liés. L'*imame* incite fréquemment les femmes à sourire, à ne pas montrer l'effort nécessaire au maintien de la posture. Cette prestance aide à la concentration et génère de l'émotion qui permet aux femmes de se préparer à interpréter au mieux la danse et le chant qui suivent.

Durant le chant *a cappella* de la soliste, la ligne des danseuses peut aussi ondoyer de part et d'autre (A). Ce mouvement ondulatoire est généralement initié et anticipé par une rotation plus ou moins ample de la tête. Les femmes se poussent mutuellement et délicatement à travers le contact de la partie supérieure des bras. Ce contact permet aux pratiquantes de se ressentir pour mieux rester coordonnées. Parfois le haut du corps suit l'ondulation jusqu'à se pencher légèrement du même côté. Puis la tête tourne lentement vers la direction opposée, et la ligne ondoie dans le sens contraire. La dernière danseuse de la ligne devient ainsi la première. Toutefois, cette poussée n'est pas indispensable pour garder la cohésion des danseuses, un léger contact suffit, chaque danseuse agit de manière autonome, l'important est la synchronisation de l'ensemble. Si, contrairement, le mouvement est jugé trop rapide, certaines danseuses peuvent esquisser une légère résistance, pour permettre aux autres de comprendre qu'il faut ralentir. La vitesse de l'ondulation dépend de la dynamique du chant impulsée par la soliste. Cette dynamique influence à son tour la vitesse de la pulsation des tambours. La durée des ondoiements n'est pas, par conséquent, régulière.

Pendant le chant du *refrain*, les danseuses peuvent varier leur posture ou conserver la même, selon ce qui a été décidé aux répétitions. Depuis que les *matari* commencent sur le premier *refrain* du chœur, un enchainement chorégraphique plus complexe accompagne le chant du chœur. Les mouvements de la chorégraphie soulignent parfois les temps forts des tambours par des accentuations, des claquements des doigts, des rehaussements et des abaissements soudains des épaules, des petites frappes sur le corps. La modulation de la mélodie est à son tour accompagnée par des ondulations, des rotations du buste et de la tête, des déplacements lents et conduits des bras dans différentes directions.

Lors du deuxième *couplet* chanté par la soliste, les danseuses reprennent généralement la posture adoptée pendant le premier *couplet*. Ensuite, sur le *refrain*, elles refont une deuxième fois l'enchaînement chorégraphique exécuté lors du *refrain* précédent. De cette manière, la danse est plus élaborée lorsque c'est le tour des danseuses de chanter alors que, la plupart du temps, elles n'adoptent que des postures, avec éventuellement des ondulations, quand c'est la soliste qui chante. Elles la laissent comme seule protagoniste de la performance et se concentrent à l'écouter.

Comme le chant de la première partie est composé de longues phrases, les chorégraphies de cette partie sont aussi très longues. Elles peuvent être constituées de plusieurs enchaînements correspondant aux diverses phrases qui composent le *refrain*. La durée n'est pas constante. Elle peut varier d'une performance à l'autre, selon l'énergie du groupe, la capacité de l'*imame* à motiver les danseuses et à faire respecter la justesse de l'exécution de la chorégraphie, sans oublier les enjeux liés au contexte de représentation[174]. Si l'enjeu est important, les danseuses peuvent avoir tendance à accélérer. Le stress et la mise en route progressive qui caractérisent cette partie peuvent produire des erreurs qui doivent être corrigées aussi discrètement que possible. Ces aléas entraînent parfois des modifications de la durée de la chorégraphie, avec des coupures ou des rajouts, qui nécessitent des ajustements.

Deuxième partie

La deuxième partie du *debaa* est illustrée par une nouvelle chorégraphie (B). Les phrases du chant étant plus courtes, les chorégraphies peuvent aussi être plus courtes. Elles sont normalement répétées autant de fois que les phrases chantées. Dans tous les *debaa* analysés, la longueur de la chorégraphie de cette partie centrale correspond à la longueur totale des *couplet*s et des *refrain*s. Par conséquent, il y a une régularité qui s'affirme à travers les répétitions des mêmes enchaînements qui contraste avec l'approximation et la mise en place progressive qui

[174]Les contextes de représentation du *debaa* sont multiples. Les enjeux ne sont pas les mêmes s'il s'agit d'une rencontre entre groupes, d'une manifestation publique, d'un concours, d'une représentation en public etc. Dans les réunions de fin des rencontres, les pratiquantes se plaignent parfois d'avoir été plus ou moins performantes en fonction de ces contextes. Je reviendrais sur ces aspects dans le chapitre 9 qui traite des rencontres entre les groupes.

caractérise la première partie. Grâce à la régularité des répétitions, un systématisme s'installe par le fait que les gestes dansés correspondent toujours aux mêmes mots du chant. Ainsi, les danseuses peuvent se laisser aller davantage au plaisir de danser et chanter.

Les chorégraphies de cette partie sont généralement plus élaborées que celles de la partie précédente. Elles peuvent également être plus dynamiques et entraînantes. En même temps, comme le chant, la danse doit toujours être contrôlée, gracieuse, harmonieuse. Les chorégraphies sont composées prioritairement de motifs ondulatoires qui doivent être exécutés à l'unisson. Ces gestes mobilisent principalement les bras et le haut du corps. Les « maîtres mots », selon les dires des pratiquantes, sont « l'élégance, la beauté, la maîtrise, la retenue ». Les bras dessinent des formes aériennes qui évoquent des actions de glisser, flotter, caresser, saisir. Des mouvements lents et conduits s'alternent à des gestes plus vifs et accentués. La douceur et la lenteur de certains mouvements sont ainsi tempérés par l'insertion de haussements et abaissements plus rapides des épaules. Ces petits gestes sont aussi plus toniques et accentués que ceux de la première partie. Les ouvertures et fermetures des doigts sont plus vives et rappellent les actions d'éclabousser et d'attraper. La tête suit généralement le mouvement des bras en dessinant des hélices en forme de huit.

Troisième partie

Dans la troisième partie (C), les phrases chantées sont encore plus courtes. Par contre, les chorégraphies sont généralement plus longues. Les motifs dansés peuvent être également plus complexes[175]. De cette manière, la danse se dissocie complètement du chant. À cause des phrases chantées qui sont courtes, les gestes ne correspondent jamais aux mêmes mots, c'est à dire que la chorégraphie ne suit pas le texte, comme c'était le cas dans la partie précédente. L'exécution de la danse est aussi plus emphatique et dynamique. Les danseuses sont davantage emportées par l'enchaînement rapide des voix. Les actions peuvent être plus amples, tout en étant plus accentuées.

Final

Pendant la phrase chantée de la conclusion, les danseuses peuvent continuer à danser la chorégraphie de la partie C jusqu'à un arrêt précis qui signe la fin du *debaa*, ou bien danser une variation chorégraphique conçue expressément pour la clôture. Cette variation est réalisée uniquement lorsque le *debaa* prévoit une phrase conclusive.

[175] J'analyserai de manière approfondie et détaillée ces chorégraphies dans les chapitres qui suivent.

3.2.3 L'ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL DES CHANTS

Après le *couplet* et éventuellement le *refrain* chantés *a cappella*, les chants du *debaa* sont accompagnés par les rythmes des tambours. C'est la seule pratique d'inspiration soufie locale pendant laquelle les pratiquantes assurent elles-mêmes l'accompagnent instrumental. Rares sont les danses mahoraises, définies comme étant traditionnelles, où la partie instrumentale est réalisée par les femmes. Font exception le *mbiwi*, danse pendant laquelle les femmes entrechoquent des bâtonnets de bambou appelés notamment *mbiwiu,* et le *tari*, danse récréative d'origine anjouanaise dont j'ai parlé dans le chapitre 1 au cours de laquelle les femmes assurent l'accompagnement instrumental avec différents tambours, dont différentes tailles de *matari*, qui donnent d'ailleurs leur nom à ce genre chorégraphique.[176]. Ils existent aussi d'autres danses pendant lesquelles les danseuses s'accompagnent avec des battements des mains. Ces répertoires sont musicalement très différents les uns des autres*.* Toutefois, d'un point de vue structural, on retrouve des similitudes, notamment la subdivision en parties de plus en plus courtes avec une accélération progressive. Néanmoins, ces aspects montrent qu'il existe une cohérence musicologique entre ces différents répertoires.

J'ai déjà eu l'occasion d'écrire que l'orchestration du chant de *debaa* est assurée par deux types de tambours. Les *matari* et les *madafu*. Il existe différentes tailles de *tari*, mais dans le *debaa* les femmes n'utilisent que des *matari* de trente centimètres de diamètre environ. Par l'accompagnement instrumental et la participation au chant des *refrain*s avec les danseuses, les tambourinaires sont censées produire un contexte joyeux et entrainant. Leur manière de jouer, leur participation corporelle à l'accompagnement instrumental avec des balancements du haut du corps, qui facilitent le déploiement de l'énergie des frappes, leurs visages souriants et exaltés, leurs regards encourageants et bienveillants à l'égard des danseuses sont autant d'éléments qui créent cette atmosphère attendue qui favorise une bonne exécution de *debaa*.

Parmi ces musiciennes, une d'entre-elles assure le rôle de soliste. Souvent la tambourinaire soliste, comme nous avons vu dans le chapitre précédent, est la *fundi* elle-même, ou bien une femme qui lui est très proche, comme sa fille, sa sœur, ou sa petite-fille, ou encore une des personnes parmi les plus impliquées dans l'association mais aussi dans l'activité de composition des chants et des danses.

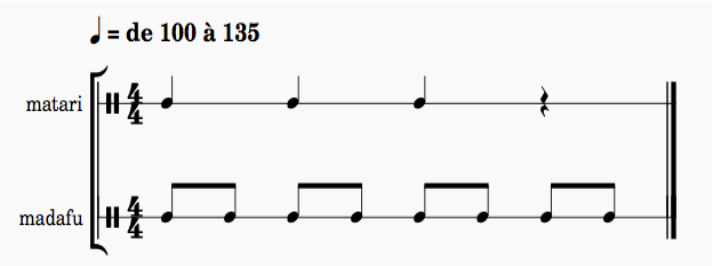
Nous avons également vu qu'il existe deux types d'accompagnement instrumental de base : un rythme dit « ancien », l'autre considéré comme « moderne ». Ces rythmes sont joués par l'ensemble des tambourinaires de *tari* qui soutiennent la soliste. Dans le rythme de base dit « ancien », les tambourinaires frappent les tambours trois fois puis elles s'arrêtent pendant un temps de silence. La pulsation, en tant « qu'unité rythmique sous-entendue» [177], est isochrone, c'est-à-dire régulière. Sa vitesse se situe entre 100-135 ♩ pulsations la minute. Les pulsations sont

[176]Cette danse aussi est exécutée à l'occasion des cérémonies de mariages, mais uniquement lorsque les mariés sont d'origine anjouanaise.

[177]« Glossaire », *L'Homme* [En ligne] note 84 page 87.

divisées de manière binaire. Les tambourinaires tiennent les *matari* de la main gauche et frappent avec la main droite. Les extrémités des doigts de la main gauche sont libres. Par conséquent, en fonction de leur expertise, elles peuvent de temps en temps faire des contretemps en frappant la peau des tambours avec le bout des doigts.

Parmi les tambourinaires, au moins une d'entre-elles joue le *dafu*. Là encore, il se peut que plusieurs pratiquantes participent à l'accompagnement orchestral avec ce même instrument. Celles qui jouent le *dafu* le tiennent avec les deux mains et le secouent sur chaque temps. Le mouvement de retour des avant-bras provoque une vibration des cymbales. Ce mouvement de va et vient a pour effet de produire deux sons différents. Elles produisent ainsi une succession régulière que l'on pourrait nommer un temps fort et un temps faible :



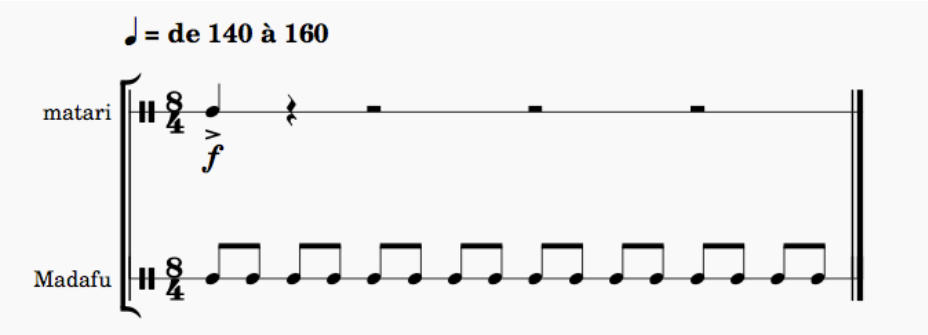
Notation rythmique 3. 1 : Rythme du debaa dit « ancien ».

Les percussionnistes répètent ces rythmes tout au long du chant. Il s'agit donc d'un accompagnement musical mesuré, correspondant à des périodes régulières formées de quatre temps[178], en tant que « boucles de temps fondées sur le 'retour de semblables à des intervalles semblables'»[179]. Seule la tambourinaire soliste réalise des variations rythmiques personnelles en fonction de son savoir-faire. Durant la deuxième partie, et davantage durant la troisième, la pulsation peut accélérer de quelques unités la minute. La durée de la période peut ainsi varier, mais la relation entre les pulsations reste constante.

Dans le « rythme moderne », les musiciennes qui accompagnent la soliste, frappent les *matari* uniquement sur le premier temps de la période. Elles le font de manière plus vigoureuse que dans le rythme dit « ancien ». La période est ensuite composée de sept temps de silence. Les percussionnistes de *dafu*, en revanche, secouent toujours les tambourins sur chaque temps, comme dans le rythme dit « ancien ». Ici aussi, à cause du mouvement de retour des avant-bras, nous entendons, deux sons un sur le temps fort, l'autre sur le temps faible. La vitesse de la pulsation oscille entre 140 et 160 ♩ pulsations la minute :

[178] Le « temps » est l'unité de la mesure de la période. La pulsation en constitue le bornage. Chaque temps peut être ici subdivisé en deux parties, appelées temps fort et temps faible.

[179] Citation d'Abraham A. Moles, << Informatique du rythme >>, < Les rythmes >, Conférence présentée au colloque sur les rythmes à Lyon en décembre 1967, supplément n° 7 du Journal français d'oto-rhino-laryngologie (Lyon, 1968), 275- 289 dans un article d'Arom (1984).

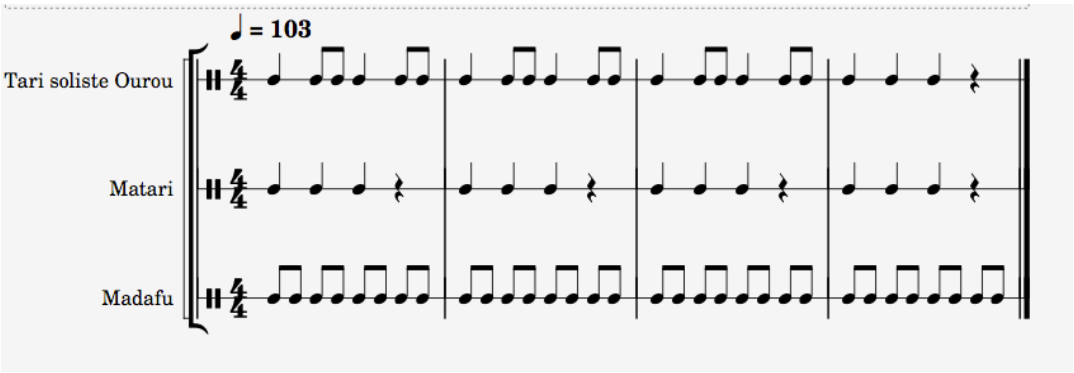


Notation rythmique 3. 2 : Rythme de debaa dit "moderne".

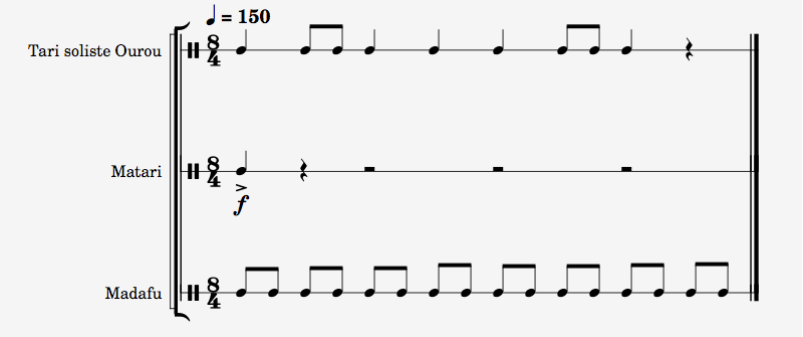
La période du *debaa* avec le rythme dit « moderne » est aussi régulière. Uniquement la soliste varie son rythme toujours en fonction de son expertise. Dans certains groupes, les femmes combinent deux formules : la soliste réalise des variations et certaines femmes frappent les *matari* sur tous les temps. Dans d'autres groupes encore, les pratiquantes enrichissent leur répertoire de *debaa* utilisant parfois l'une, parfois l'autre de ces structures rythmiques, comme c'est le cas désormais de la Madrassati Sanya de Sada, selon l'explication d'Ourou :

> « Nous faisons le rythme ancien mais aussi le nouveau. Nous apprenons aux filles à être polyvalentes. On s'adapte. L'ancien rythme était un peu plus rapide [en tant que durée de la période]. Puis, depuis 10-15 ans, le *debaa* a commencé à aller plus doucement. Le rythme lent est un rythme nouveau. Les grandes-parentes ne connaissent pas ce rythme-là. Nous essayons de faire les deux, pour que les jeunes puissent apprendre comment on faisait le rythme avant et qu'elles apprennent aussi le nouveau parce que c'est une innovation, elles doivent le connaître. Il faut aussi l'apprendre. Ça change complètement la manière de jouer le rythme de la soliste. »

Pour me faire comprendre ce qu'elle veut dire, elle joue les rythmes que d'habitude elle exécute en tant que soliste. Elle joue d'abord sur l' « ancien » rythme de base, puis sur le « moderne » :



Notation rythmique 3. 3 : Rythme soliste d'Ourou sur un rythme de debaa dit "ancien".



Notation rythmique 3. 4 : Rythme soliste d'Ourou sur un rythme de debaa dit "moderne".

La phrase rythmique d'Ourou sur le rythme dit « ancien » se développe sur quatre périodes de l'accompagnement instrumental des autres tambourinaires, alors que sur le rythme dit « moderne », elle répète la même formule deux fois dans la même période[180]. Le cycle est plus long et son jeu est plus articulé. Selon Ourou, ce rythme permettait aux tambourinaires plus de liberté : « Avec l'ancien on allait vite, avec le nouveau on ralentit un petit peu, aussi bien pour la danse que pour le chant. On peut faire la même chose [chorégraphie] mais beaucoup plus lentement », affirme-t-elle.

La vitesse de la pulsation du rythme de base dit « moderne » donne l'impression d'une allure plus rapide et entrainante. Ce dynamisme est donné par le jeu rythmique du *dafu* qui marque chaque temps, dont la réverbération du son des cymbales double la cadence. En réalité, une période du rythme dit « moderne » correspond à deux périodes de l'ancien. Toutefois, la durée globale de ces deux périodes est plus courte, car la vitesse de la pulsation est plus rapide. Étant la période du rythme dit « moderne » plus longue, car constituée de huit temps, à la place des quatre de l'ancien rythme, aussi bien la danse que le chant sont plus lents. L'espace-temps à remplir étant plus ample, les textes des chants peuvent être plus longs et les mouvements des chorégraphies plus élaborés. Ce temps supplémentaire favorise, en effet, une créativité gestuelle majeure. Je développerai ces aspects plus loin.

L'articulation du chant est aussi différente. Le démarrage des phrases chantées peut correspondre au premier, deuxième ou l'avant-dernier temps. La période sur laquelle la phrase mélodique s'organise est plus longue, ce qui permet une plus ample modulation de la voix. Saloua me dit d'ailleurs être incapable de chanter sur le nouveau rythme. D'ailleurs, aussi bien les mélodies que les chorégraphies du *debaa* s'organisent sur la période. Ce fonctionnement concerne les chants et les danses élaborés indifféremment sur la structure rythmique moderne

[180]Je rappelle, au passage, que le « rythme ancien » s'inspire davantage du *mawlida shenge* alors que le « moderne » s'inspire plus du *kanza* et probablement du *mulidi* (Cf. Chapitre 1). Comme je l'ai déjà souligné, le groupe d'Ourou a été parmi un des groupes qui ont fait le plus de résistance à l'adoption du nouveau rythme. N'ayant pas été sélectionné au concours de 2008, pendant des années, ce groupe a continué à composer ses *debaa* sur le « rythme ancien ».

ou ancienne. Les pulsations ne servent qu'à garder une proportionnalité entre les périodes. Dans le *debaa,* il n'y a pas de piétinements qui soulignent la pulsation. La synchronisation des gestes se fait par des accentuations réalisées la plupart du temps sur les premiers temps des périodes. Cependant, ces accentuations corporelles ne sont pas régulières. Nous verrons ces aspects en détail dans le chapitre suivant[181].

3.3 COMPARAISON DE DEUX EXEMPLES DE *DEBAA*

Pour regarder de près la correspondance entre les modèles de structure présentés plus haut et des réalisations concrètes de *debaa*, j'ai analysé plusieurs performances de différents groupes. Pour partager ce travail avec le lecteur, j'ai choisi des *debaa* qui peuvent être visionnés sur le site YouTube. Ils ont été mis en ligne parfois par le groupe lui-même, parfois par les télévisions qui ont réalisé la captation audiovisuelle. Ils ont l'avantage d'être enregistrés avec deux ou trois caméras dont l'une est fixe et positionnée généralement de manière frontale. Cela permet de visionner le *debaa* dans son déroulement temporel avec un point de vue central qui permet une bonne vision d'ensemble et dans la continuité. Mais analyser une performance à partir d'un enregistrement est toujours problématique. Les montages vidéo comportent parfois des coupures qui modifient le déroulement de la performance. Dans le chapitre suivant, je reviendrai plus en détail sur les problèmes méthodologiques que l'utilisation de ces matériaux comporte.

Je dois dire qu'au départ j'ai fait des choix de manière aléatoire. En effet, je connais beaucoup de *debaa* qui sont diffusés sur YouTube. J'ai eu l'occasion d'en visionner en différentes circonstances et j'ai dansés nombre d'entre eux. Pour leur transcription, je me suis appuyée aussi bien sur les images à l'écran que sur mes souvenirs en tant que spectatrice et apprenante. Ce sont, en tous cas, des *debaa* très connus et appréciés par les internautes à en juger par le nombre des vues et les propos exprimés dans les commentaires.

Le premier *debaa* observé est un *debaa* de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Il s'agit de : «Wa inaha Mithilama » un chant créé par Rosine, petite fille de la Mamanourou et qui en assure également l'interprétation en tant que soliste. Dans la vidéo, Oumi, sa sœur cadette, joue le rôle d'*imame*. La sœur de leur mère, Faidati, est la tambourinaire soliste.

Pour réaliser l'analyse, j'ai d'abord transcrit le chant et puis je me suis occupée de la chorégraphie. Concernant le chant, j'ai commencé par compter les périodes en repérant les changements de phrase. Puis, j'ai placé les paroles sur une partition découpée en périodes.

[181]Comme je l'ai déjà souligné, la structure rythmique considérée comme « moderne » est celle qui a été privilégiée lors du concours de 2008. La Madrassati Nidhonymia d'Hamjago qui a représenté les six meilleurs groupes de l'ile au festival Les Orientales en 2009 durant lequel le *debaa,* en tant que genre musical, s'est vu discerné le prix France Musique 2009, ne crée que des *debaa* de ce genre. Par conséquent l'utilisation de cet accompagnement instrumental s'est imposé en tant que la meilleure manière de faire.

Ensuite, j'ai noté la danse avec l'utilisation de la Cinétographie Laban en tenant compte de la subdivision en période du chant. Enfin, j'ai réalisé les tableaux synoptiques présentés dans les pages qui suivent et qui montrent la structure du *debaa* et permettent d'observer la relation entre le chant et la danse. Pour comprendre ces schémas, j'ai rédigé une légende.

3.3.1 « WA INAHA MITHILAMA »



Figure 3- 5 : Arrêt sur image du *debaa* « Wa inaha Mithilama » de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua - YouTube.

On peut visionner ce *debaa* à partir de ce lien :
https://www.youtube.com/watch?v=XbsXG_uE13c&list=RDXBsXG_uE13c&start_radio=1

WA INAHA MITHILAMA

<u>1ère partie</u>

1er couplet

Soliste : A - Wa inaha mithilama
kaddi kaddaru fili makali (2fois)
B - ali mahali saffailli
wahassafa illi mali

Chœur : AAB

2ème couplet

Soliste : A - Wa inaha mithilama
kaddi kaddaru fili makali
C – Babu mandjalla anni takidiri
luari bilimisani

Chœur : C – Babu mandjalla anni takidiri
luari bilimisani

Soliste : B

Chœur : A AB

2ème partie

Soliste : C
Chœur : C
(chanté 6 fois par la soliste et le chœur en alternance)

Soliste : D Malikili muliki alili muliki
maulali mawali yallah
Chœur : D
(chanté 3 fois par la soliste et le chœur en alternance
Soliste : E Djali djallah djalu
Djalla ya Allah
Chœur : D
(chanté 2 fois par la soliste et le chœur en alternance)

Soliste : D
Chœur : D
(chanté 3 fois par la soliste et le chœur en alternance)
Soliste : E
Chœur : D
(chanté 2 fois par la soliste et le chœur en alternance)
Soliste : D
Chœur : D
(chanté 2 fois par la soliste et le chœur en alternance)
Soliste : E
Chœur : D

Final

Soliste : F Djali djallah, Djalu Djalla ya Allah
Chœur : F
(chanté 2 fois par la soliste et le chœur en alternance)

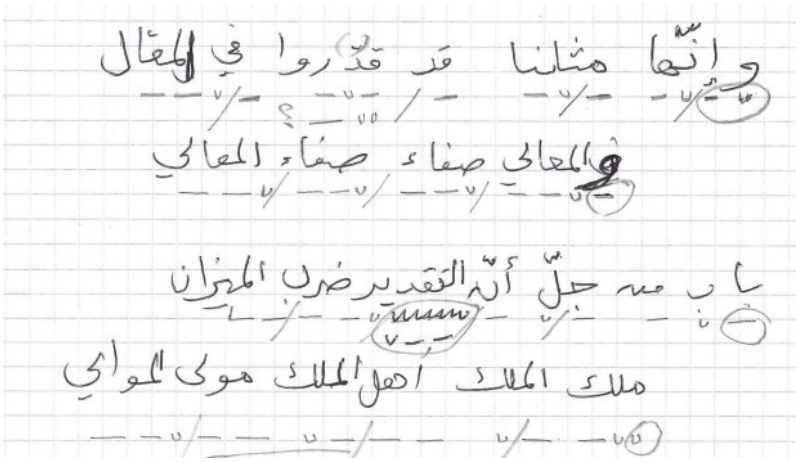


Figure 3- 6 : Texte manuscrit du chant « Wa Inaha Mithilama ».

TOUT COMME NOUS

Tout comme nous, ils ont mesuré les propos
Selon lesquels la noblesse est d'autant clarifié
Que l'est la clarté
Entrée de tout illustre dont l'évaluation
Est une forme de mesure
Le signeur du royaume, digne de royauté,
Est le soutien des associés[182]

STRUCTURE DU CHANT DU *DEBAA*
« WA INAHA MITHILAMA »

Introduction : Phrase de salutation alternée et fixe : soliste/chœur

1ère partie

Soliste	AAB				AC				B						
Chœur			AAB				C				AAB				

2ème partie

Soliste	C		C		C		C		C		C				
Chœur		C		C		C		C		C					
Soliste	D		D		D		E		E		D		D		D
Chœur		D		D		D		D		D		D		D	
Soliste	E		E		D		D		E						
Chœur		D		D		D		D		D					

Final

Soliste	F		F
Chœur		F	

[182] Traduction d'Abdoul-Karime Ben Saïd. Le texte original de ce chant n'a pas été retrouvé. Le manuscrit comporte des erreurs de transciption dus à la prononciation identique en shimaore de certaines lettres de l'alphabet arabe,purtant distinctes, comme le h voisé (هـ), expiré (ح), la jota (خ) ou encore le R parisien (غ) ou encore le qâf (ق) et le kâf (ك). Selon une note de Ben Saïd : « […] le texte proposé a déjà été bien « approprié » par les chanteurs du shenge qui le reproduisent graphiquement, mais aussi phonétiquement « à la mahoraise ". A cela, il faut noter le fait que les différentes reproductions, sont parfois basées sur l'audition, et non sur reprise de la graphie arabe d'origine. Ainsi, la graphie de ce texte, arabe de base, a subi, comme d'autres, une transformation par son appropriation par les chanteurs qui s'affranchissent souvent de l'orthographe d'origine ». Ceci a rendu la traduction complexe et approximative.

Observations sur le chant

Introduction et première partie

Après la phrase de salutation, le *debaa* commence avec un *couplet* chanté *a cappella* par la soliste. Il est composé de trois phrases dont la première est répétée deux fois, selon une combinaison AAB. Le chœur répond par le *refrain*, qui est identique au *couplet* de la soliste AAB. Le chant *a cappella* de la soliste est légèrement plus bref du *refrain* du chœur. Il dure 42 secondes alors que le chœur chante la même phrase en 46 secondes. Cette différence est due à une légère hésitation du chœur au démarrage du chant probablement causée par la recherche de l'unisson et par un étirement du chant à la fin de la phrase A. Ce bref allongement a lieu aussi bien avant la répétition de la phrase A qu'avant d'enchaîner la phrase B.

Il faut tout de même remarquer que, malgré la longueur des phrases, la durée du *couplet* et du *refrain* est notablement proche. Ce qui veut dire que, d'une part, Rosine, tout en chantant *a cappella*, maîtrise une pulsation sensiblement régulière et, d'autre part, que la tambourinaire soliste qui démarre l'accompagnement instrumental avec des frappes pour donner le tempo s'adapte au plus près à la cadence de Rosine. Cette similitude atteste aussi que le *debaa* a été longuement répété.

Toutes les phrases chantées ne commencent jamais sur le premier temps de la période concernée mais sur le deuxième. Parfois, le chœur prend un peu de retard, à cause de la recherche d'accord entre les voix, comme c'est le cas pour enchaîner les différentes phrases du premier *refrain*. Si le premier *couplet* respecte la forme suggérée par le modèle de référence, le deuxième *couplet* s'en éloigne.

1ère partie

Soliste	AAB	AC	B	
Chœur	AAB	C	AAB	

Le deuxième *couplet* de la soliste est, en effet, de nouveau formé de la phrase A du premier *couplet*, au lieu d'être composé par une nouvelle phrase. Cette phrase est chantée d'ailleurs une seule fois. La soliste enchaîne ensuite avec la phrase C, qui correspond au premier *couplet* de la deuxième partie du *debaa,* alors que la première n'est pas encore achevée. Le chœur, quant à lui, ne répond pas avec le *refrain* AAB, comme prévu par le modèle, mais reprend lui aussi la phrase C. Cette phrase C correspond au premier *refrain* de la deuxième partie. Elle est d'ailleurs chantée sur la mélodie de la deuxième partie du *debaa*, aussi bien par la soliste que le chœur. On pourrait

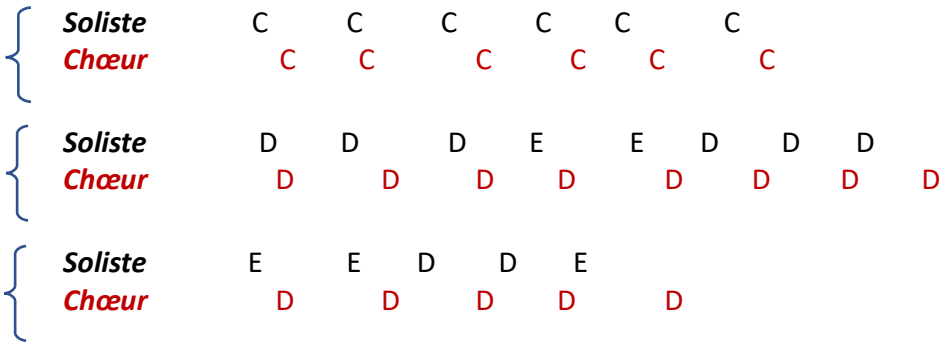
donc dire qu'au milieu de la première partie, la soliste et le chœur anticipent ou annoncent le contenu de la deuxième partie.

Puis la soliste chante le troisième *couplet* qui est formé uniquement par la phrase B, c'est-à-dire la deuxième phrase du premier *couplet*. Le chœur, par contre, lui répond comme prévu par le modèle, avec le premier *refrain* complet AAB. Dans toute cette première partie, les voix de la soliste et du chœur ne se chevauchent pas.

Deuxième partie

La deuxième partie du *debaa* est composée de la phrase C chantée en alternance avec deux autres phrases D et E. Ces trois phrases ont une mélodie semblable. La phrase C est répétée six fois par la soliste et le chœur à tour de rôle. Puis la soliste alterne les phrases D et E, auxquelles le chœur répond invariablement par la phrase D. Le chant de la soliste et celui du chœur ont la même durée, à l'exception de la phrase E, chantée exclusivement par la soliste. Cette phrase est plus courte d'une période. La mélodie en résulte ainsi abrégée. Si, dans la première partie, les voix de la soliste et du chœur ne se chevauchent pas, dans la deuxième partie, leurs voix se superposent avec un effet de tuilage : parfois la soliste termine ses phrases sur la première période du *refrain* du chœur, parfois anticipe la phrase suivante en répétant certains mots sur la dernière période du *refrain*.

2ème partie



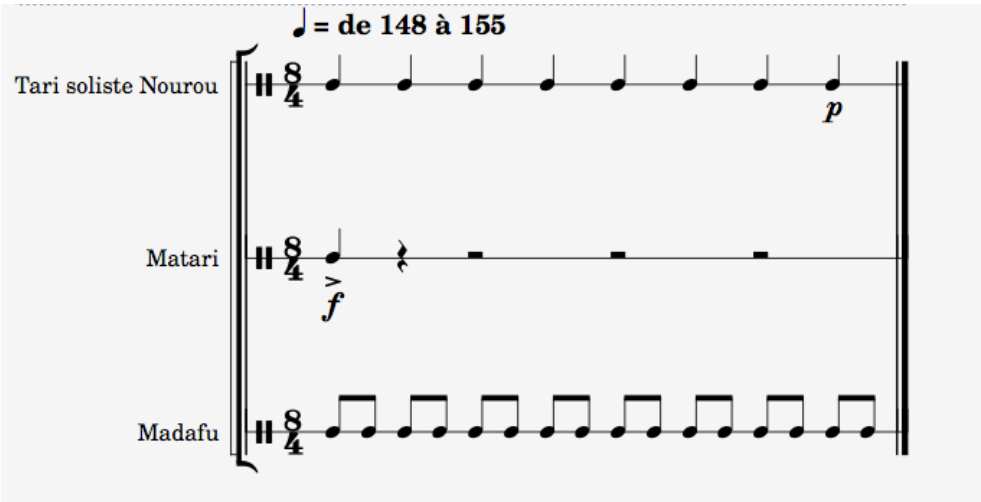
Dans ce *debaa*, il manque complètement la troisième partie. Une nouvelle et unique phrase F, sert de conclusion. Sa mélodie est une variante de celle des phrases de la deuxième partie. Cette phrase est répétée deux fois alternativement par la soliste et le chœur plutôt qu'une seule fois, comme prévu par le modèle.

Final



Accompagnement instrumental

Je transcris ici le rythme de base du *debaa* « Wa inaha Mithilama », sans noter toutes les variations rythmiques de la tambourinaire soliste, mais en transcrivant seulement une des variations les plus simples :



Notation rythmique 3. 5 : Rythme du debaa Wa Inaha Mithilama

Les percussionnistes tiennent leur *tari* de la main gauche. Les bouts de doigts sont libres. Les pratiquantes jouent de temps en temps des contretemps. La dernière noire est frappée avec les bouts de doigt de la main gauche. Le son est moins fort et le timbre est plus aigu que toutes les autres frappes qui sont effectuées avec la main droite.

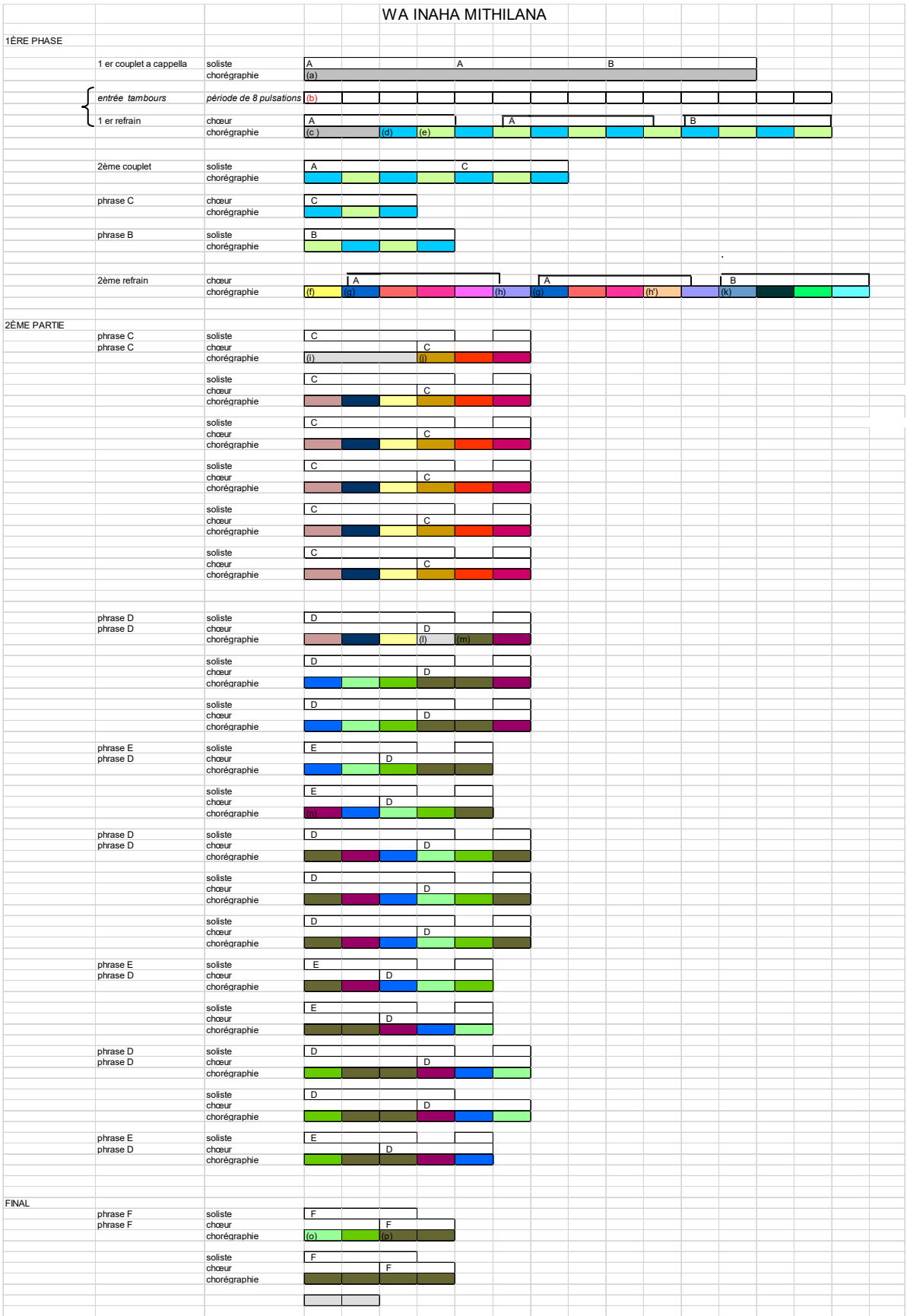


Schéma 3- 1 : WA INAHA MITHILAMA

LEGENDE



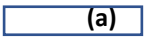
Symbolisation d'une période de huit temps. Les rectangles des périodes de la ligne du chant ne sont qu'entourés, alors que ceux de la ligne de la chorégraphie sont colorés.



La période est divisée en huit carreaux qui indiquent les huit temps. La lettre MAJUSCULE insérée dans un des rectangles de la ligne du chant, indique à la fois le titre de la phrase chantée. Elle est placée sur le temps correspondant au commencement du chant qui peut être indifféremment sur un des huit temps.



Dans la ligne de la chorégraphie, les motifs chorégraphiques sont indiqués par des couleurs : la même couleur indique le même motif chorégraphique. Des couleurs différentes indiquent des motifs chorégraphiques différents. La durée des motifs est indiquée par la longueur du rectangle : un rectangle d'une couleur indique que le motif dure une période. Des rectangles séparés indiquent le même motif répété plusieurs fois. Des rectangles joints indiquent que le motif dure plusieurs périodes.



(a) correspond à une note qui est expliquée dans le texte.

Sens de lecture : Les lignes relatives au chant et à la chorégraphie se lisent horizontalement. Il faut lire la ligne du chant et de la chorégraphie ensemble. La succession des *couplet*s et des *refrain*s se lit verticalement. Dans la deuxième et troisième parties, les voix de la soliste et du chœur s'enchaînent. Dans ce cas la ligne de la voix qui suit ne démarre pas au début, mais au moment de la jonction. Si les voix de la soliste et du chœur se chevauchent (tuilage), ceci est indiqué par le chevauchement des lignes du chant de la soliste et du chœur. Dans ce cas la ligne de la voix qui suit démarre au moment du chevauchement.

EXEMPLES :

soliste
chorégraphie



La longueur du rectangle correspondant à la durée du *couplet*. On lit ensemble la ligne du chant et la ligne de la chorégraphie, de gauche à droite

chœur
chorégraphie



On lit ensemble la ligne du *refrain* du chœur et la ligne de la chorégraphie, de gauche à droite

soliste
chorégraphie



On lit les trois lignes ensemble. Les voix de la soliste et du chœur s'enchaînent

GLOSSAIRE

Phrase : Quand je parle de « phrase » dans le texte, me référant au chant, je ne tiens pas compte de l'organisation métrique du poème arabe en question, mais de l'ensemble de mots choisis par les femmes qui composent une phrase pouvant être répétée. Ce sont elles-mêmes qui la définissent ainsi.

Couplet : Chant de la soliste séparé par un *refrain*. Il peut être formé par plusieurs phrases.

Refrain : Le *refrain* du chœur, est composé d'une ou de plusieurs phrases répétées à la suite des *couplet*s chantés par la soliste. Les phrases qui composent les *refrain*s du *debaa* varient en fonction du chant de la soliste.

Motif : Série de gestes qui représente une action complète, pouvant être répétée, par exemple : tourner la tête, lever les bras, poser la main sur une épaule, se toucher le front etc.... Dans les *debaa,* la plupart des motifs ont une durée d'une période du rythme de base. Il est pourtant possible qu'un motif soit plus lent et dure plusieurs périodes.

Enchaînement chorégraphique : Série de motifs reliés qui composent une phrase chorégraphique. Pour alléger le texte j'utilise indifféremment « enchaînement chorégraphique », « chorégraphie » et parfois aussi « séquence ».

Analyse de la relation chant-danse du *debaa* « Wa inaha Mithilama »

Introduction

Au début du *debaa*, les danseuses prennent la posture que l'on peut voir dans l'image de la page 32 (a) : avant-bras droit posé sur le ventre à la hauteur de la taille, avant-bras gauche vers l'avant, paume de la main gauche dirigé vers la droite.

Première partie

Les pratiquantes gardent cette posture pendant toute la durée du premier *couplet* de la soliste. Les percussionnistes commencent à jouer les tambours au début du premier *refrain* (b). Après deux périodes pendant lesquelles la tambourinaire soliste donne le tempo en frappant sur le *tari*, dont la pulsation est d'environ 142 pulsations la minute, l'accompagnement instrumental commence et continue de manière régulière jusqu'à la fin du *debaa*.

Pendant ces deux premières périodes, pour se coordonner (c) les danseuses se regardent les unes les autres, avant de se mettre en mouvement et faire onduler la ligne de part (d) et d'autre (e). Tout en se balançant, elles scandent le premier temps de chaque période par un abaissement rapide et relâché des épaules et par un petit mouvement accentué de la main gauche qui change légèrement de direction vers le devant-haut pour retourner en suite vers l'avant. Elles continuent cette ondulation et ces accentuations jusqu'au deuxième *refrain*.

Au début du *refrain*, après une période d'ajustement (f), elles commencent une première chorégraphie composée de deux enchaînements dont le premier est répété deux fois (g). Lors de la première exécution de l'enchaînement la ligne des danseuses fait, à un moment donné, une ondulation vers la droite (h), mais à la reprise, l'ondulation est réalisée vers la gauche (h'). Puis, correspondant au chant de la phrase B, les danseuses exécutent un nouvel enchainement (k). La chorégraphie complète – deux fois le premier enchaînement et une fois le deuxième – dure en tout quatorze périodes, car le premier enchaînement est composé de cinq motifs d'une durée d'une période chacun et le deuxième de quatre motifs, toujours d'une durée d'une période chacun. L'on peut remarquer que les phrases chantées ne durent que quatre périodes. Le premier enchaînement chorégraphique est donc plus long d'une période par rapport à la phrase chantée. Les danseuses terminent la chorégraphie (h), avant de démarrer la nouvelle phrase chantée.

Deuxième partie

Au début de la deuxième partie du *debaa*, les danseuses attendent trois périodes (i) avant de commencer une nouvelle chorégraphie, qui démarre alors sur leur *refrain* (j). Ce nouvel enchaînement dure six périodes et il est répété six fois. La pulsation est légèrement plus rapide,

autour de 150 pulsations la minute. La durée de cette chorégraphie correspond cette fois exactement à la durée du chant de la soliste et du chœur, qui est composé de la phrase C chantée deux fois : une fois par la soliste et une fois par le chœur.

Au changement de phrase D, les danseuses changent de chorégraphie (m), après avoir réalisé un ajustement de la durée d'une période (l). Encore une fois, le démarrage de la chorégraphie suivante a lieu sur le *refrain*. Amorcer un nouvel enchainement chorégraphique est souvent problématique. Avant de commencer, les danseuses se regardent réciproquement comme pour vérifier s'il faut changer de chorégraphie (l).

Ce nouvel enchainement dure aussi six périodes. Ensuite, la phrase E chantée par la soliste est plus courte, elle ne dure que deux périodes. Ceci a comme conséquence de faire décaler la chorégraphie d'une période (n). La pulsation reste constante. Les danseuses chantent toujours le même *refrain* D mais, à cause du décalage de la chorégraphie, les mots ne correspondent plus aux mêmes gestes. Pendant cette partie, les danseuses se regardent beaucoup, quelques-unes se trompent, puis se rattrapent...tout en faisant comme si de rien n'était. L'alternance des phrases D et E continue à créer des décalages progressifs entre le chant et la danse.

Final

Sur la phrase de conclusion, les danseuses répètent six fois le premier motif de l'enchaînement chorégraphique précédent (p). Néanmoins, avant ça, elles terminent la chorégraphie qu'elles sont en train de danser (o). Puis les percussionnistes continuent à jouer les *matari* pendant encore deux périodes alors que les danseuses restent immobiles, tout en continuant à se regarder pour s'assurer qu'il faut bien rester dans cette position.

Quelques réflexions supplémentaires

D'un point de vue chorégraphique, et à la différence du chant, la danse de ce *debaa* est bien composée de trois parties. Car, même si la chorégraphie de la deuxième partie ne change pas, la durée différente de la phrase D et F crée un décalage progressif entre la danse et le chant. Si dans la deuxième partie, grâce à la concordance constante entre le chant et la danse, les danseuses peuvent se laisser aller au plaisir de chanter et de danser, dans la troisième partie, l'absence de correspondance entre la danse et le chant demande aux pratiquantes plus de concentration, de vigilance pour continuer à danser ensemble. Elles doivent, par conséquent, accroître leur engagement corporel et doubler leur énergie. Par conséquent, même si le chant ne correspond pas tout à fait au modèle, la danse, en revanche, s'en approche vraisemblablement. De ce fait, même la participation au chant en résulte accrue. Finalement la qualité d'exécution de ce *debaa* n'est pas tellement différente de celle des autres *debaa* composés de trois parties.

J'ai demandé à Rosine, en tant qu'interprète et auteure, des explications concernant la composition de ce chant. Elle m'a répondu tout simplement qu'elle n'avait pas eu le temps de

mieux faire. Par conséquent, selon elle, je ne devais pas prendre ce *debaa* comme exemple, sans forcément m'en dire davantage. Je lui ai alors demandé de m'indiquer lequel illustrerait au mieux cette structure sous-jacente dont les femmes me parlent comme étant le modèle de référence. J'ai également posé la même question à d'autres pratiquantes du groupe. À l'unanimité elles m'ont indiqué « Oissafara ». Je l'ai donc analysé et voici les schémas du chant et de la danse de ce *debaa*.

3.3.2 « OISSAFARA »



Figure 3- 7 : Arrêt sur image captation du *debaa* « Oissafara » Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua - YouTube.

On peut visionner ce *debaa* à partir de ce lien :
https://www.youtube.com/watch?v=NbvUg8miviQ&list=RDXBsXG_uE13c&index=2

« OISSAFARA »

1ère partie			
1er couplet			
	Soliste	A	Allah oissafara maula nahali muchaffa utania allah maula (2 fois)
		B	Bibusurabi ladichani Allah min arudhui haurani maula
1er refrain	Chœur	A A B	
2ème couplet			
	Soliste	C	Allah atahasukaha yabudau fiharabi y djarata
		E	Babumandjalla anitakiddiri Luari bilimin zani

	Chœur	E	
	Soliste	C	
		D	Wamaisaratulli maula bidjumulati rukubani
2ème refrain	Chœur	AAB	

2ème partie

1er couplet	soliste	F	Wamaisaratulli maula bidjumulati rukubani
refrain	chœur	F	
		(chanté alternativement soliste/chœur pendant 8 fois)	
2ème couplet	soliste	G	Djallarabi wannaama
2ème refrain	chœur	H	Bikallibi mubisiri airirukubani
		(chanté alternativement soliste/chœur pendant 3 fois)	
3ème couplet	soliste	K	Allah Djallarabi, wannaama
2ème refrain	chœur	H	

3ème partie

	Soliste	I	Airi
	Chœur	J	Airihufulani
		(chanté alternativement soliste/chœur pendant 10 fois)	

2ème couplet 2ème partie	soliste	G	Djallarabi wannaama
2ème refrain 2ème partie	chœur	H	Bikallibi mubisiri airirufulani
		(chanté alternativement soliste/chœur pendant 3 fois)	

Soliste	I	Auri
Chœur	J	Airihufulani
		(chanté alternativement soliste/chœur pendant 4 fois)
Soliste	L	Nabihurasulu
Chœur	M	Kami lunatiwashani
Soliste	N	Nabihurasulu
Chœur	M	
Soliste	O	Yadjamma nabiyu
Chœur	M	
Soliste	P	Wa Allah Allah
Chœur	M	
Soliste	Q	Nabiyu
Chœur	M	
Soliste	P	Wa Allah Allah
Chœur	M	

	Soliste	Q	Nabihu
	Chœur	M	
	Soliste	P	Wa Allah Allah
	Chœur	M	
	Soliste	Q	Nabihu
	Chœur	M	
	Soliste	R	Allah Allah
	Chœur	M	
	Soliste	Q	Nabihu
	Chœur	M	
	Soliste	S	Djalilukamilu
	Chœur	M	
	Soliste	R	Allah Allah
	Chœur	M	

FINAL	Soliste	X	Toyaria, Salahama awassalli mihi nali inchahalla
	Chœur	X	Toyaria, Salahama awassalli mihi nali inchahalla

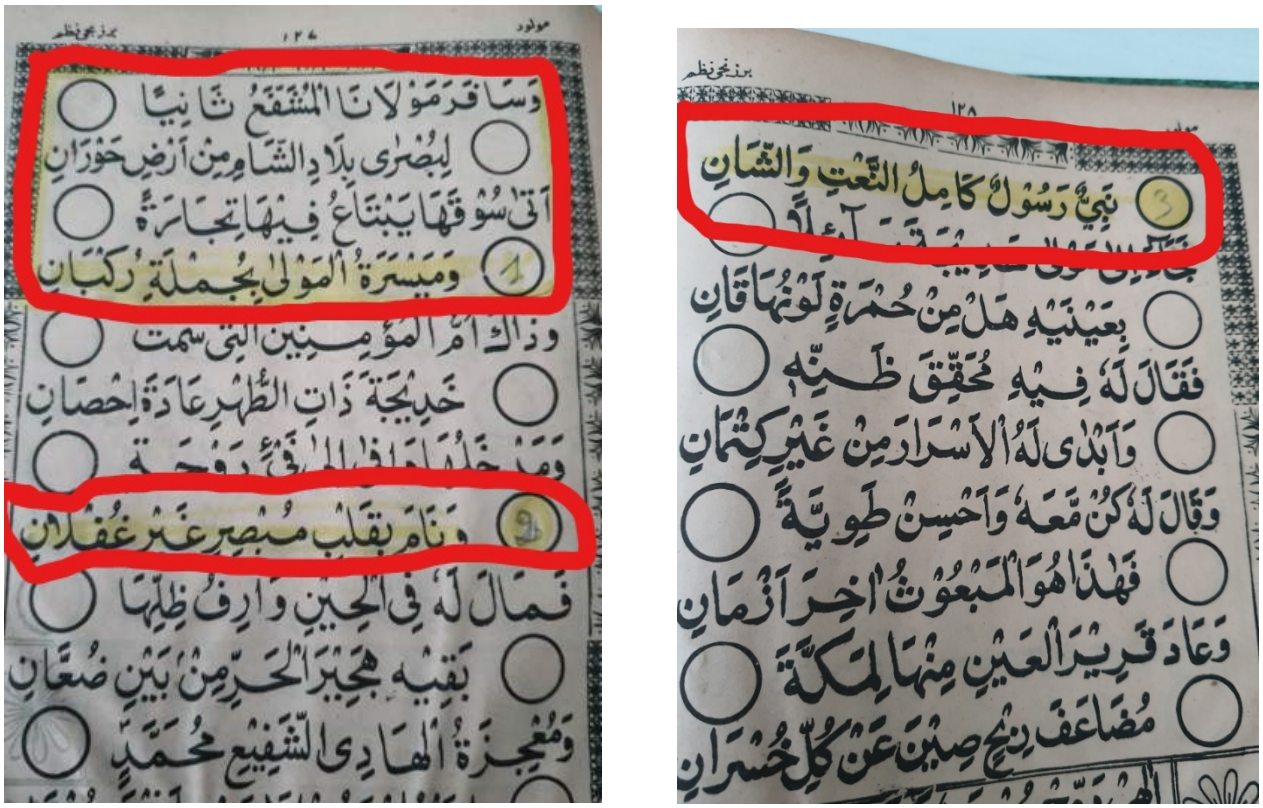


Figure 3- 8 Extraits du Barzanjī qui ont servi à la composition du chant « Oissafara ».

Notre Prophète béni

Notre Prophète béni a voyagé à nouveau
Et se rendit à Bora, pays du Levant, du territoire de Houran.
Il est allé à son marché pour acheter des produits commerciaux.
L'objectif du Prophète étant de se procurer un paquet d'étriers.

Il dormit avec un cœur voyant, pas inconscient.

Un Prophète messager, jouissant de toutes les bonnes qualités et d'une très haute estime.[183]

[183] Traduction de Joumana K. Al Bitar.

STRUCTURE DU CHANT DU DEBAA « OISSAFARA »

Introduction : Phrase de salutation fixe et alternée : soliste/chœur

1ère partie

Soliste	A	A	B			C	E			C	D								
Chœur			A	A	B			E				A	A	B					

2ème partie

Soliste	F		F		F	F		F		F		F							
Chœur		F		F		F	F		F		F		F		F				

Soliste	G		G		G	K													
Chœur		H		H		H	H												

3ème partie

Soliste	I		I		I		I		I		I		I		I				
Chœur		J		J		J		J		J		J		J		J			

Soliste	G		G		G	I		I		I		L		N		O			
Chœur		H		H		H	J		J		J		M		M		M		

Soliste	P		Q		P		Q		P		Q		R		Q		S		R
Chœur		M		M		M		M		M		M		M		M		M	

Final

Soliste	X																		
Chœur		X																	

Observations sur le chant

L'accompagnement instrumental de ce *debaa* est identique à celui du *debaa* précédent. Par contre, le chant de ce *debaa* est effectivement composé de trois parties et d'un final.

Introduction et première partie

Comme tous les *debaa*, « Oissafara » commence par la phrase de salutation. La première partie n'est pas exactement composée uniquement de deux *couplet*s différents. Le premier *couplet* est formé de deux phrases dont la première est répétée deux fois. Puis, la soliste enchaîne avec la phrase C suivie de E dont les paroles et la mélodie correspondent approximativement à la phrase C du *debaa* que j'ai analysé précédemment (voir à 3'14'' de « Wa inaha Mithilama » et à 4'04'' de « Oissafara »). Comme pour le *debaa* « Wa inaha Mithilama » le chœur répond avec la phrase E. Cette phrase ne fait pas partie du texte de ce chant. Il s'agit donc d'une citation d'une phrase du *debaa* analysé plus haut. La soliste chante ensuite CD puis le chœur répond avec AAB. Selon le modèle, le deuxième *couplet* aurait dû être CCD, dont la phrase C répétée deux fois :

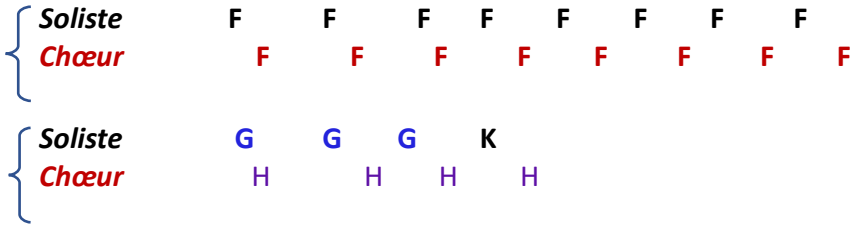
1ère partie

Soliste	**AAB**	**CE**	**CD**	
Chœur	**AAB**	**E**		**AAB**

Deuxième partie

La deuxième partie du *debaa* est relativement courte. Elle n'est composée que de trois combinaisons de *couplet-refrain* : F/F, G/H, K/H. La première ne dure que quatre périodes, deux pour le *couplet*, deux pour le *refrain*. (La deuxième partie de « Wa inaha Mithilama », à titre d'exemple, est formée de phrases de trois périodes, ainsi la combinaison *couplet-refrain* dure six périodes en tout). Les deux autres phrases G/H et K/H sont encore plus courtes. Elles ne durent que deux périodes et demi. Les *couplet*s de la soliste ne comptent que quelques temps alors que le *refrain* du chœur dure deux périodes. Dans ce *debaa*, les voix du chœur et de la soliste se superposent avec un effet de tuilage. Par leur courte durée, leur dynamique entraînante et leurs mélodies qui se chevauchent, les phrases G/H et K/H pourraient très bien faire déjà partie de la troisième partie du *debaa,* alors qu'elles se trouvent dans la deuxième.

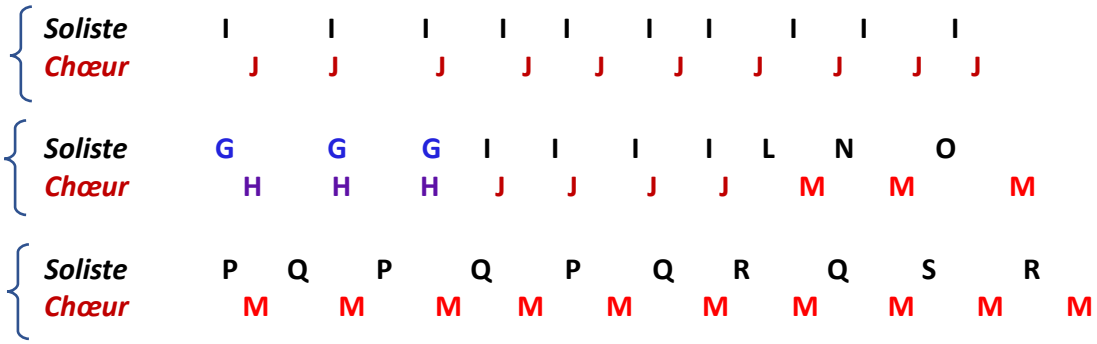
2ème partie



Troisième partie

La troisième partie commence véritablement lors du chant des phrases I/J. Ces deux phrases sont encore plus courtes, avec un tempérament de type *ostinato*, qui caractérise la troisième partie de tout *debaa*. Étonnement, au milieu de cette troisième partie, les pratiquantes reprennent par trois fois les phrases G/H, alors que ces phrases appartiennent à la deuxième partie. Ensuite la soliste réitère la combinaison de type *ostinato* I/L suivie de L/M. Si la phrase de la soliste continue à être courte et de type *ostinato*, la phrase M du chœur (écris en rouge) est plus longue, car elle dure presque deux périodes.

3ème partie



Final

Ce *debaa* se conclut avec une phrase X répétée alternativement par la soliste et le chœur.

Normalement, la troisième partie du *debaa* devrait se caractériser par une qualité emphatique encore plus marquée due à la breveté des phrases qui s'enchainent et se chevauchent. Or, ici l'on constate une sorte de ralentissement. Force est de reconnaître que le chant de ce *debaa* ne correspond pas non plus au modèle de référence indiqué par mes informatrices, même si pour d'autres raisons que celles du *debaa* analysé auparavant : « C'est pour évoluer, pour ne pas faire toujours la même chose » me dit Nourou, mère de Rosine.

Nous allons maintenant observer la relation chant-danse, à partir d'un schéma construit de la même manière que celui présenté pour le *debaa* « Wa inaha Mithilama » à la page 219.

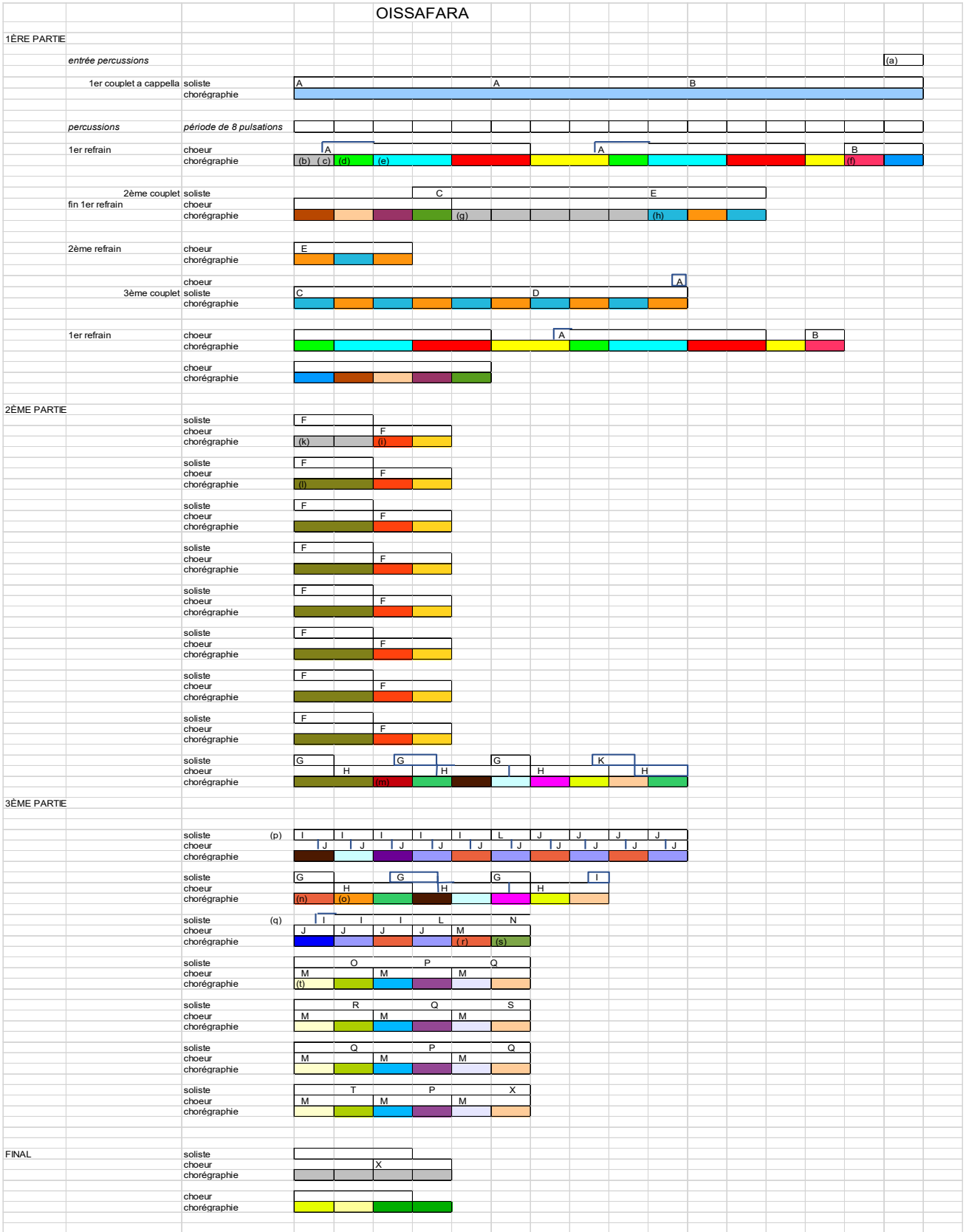


Schéma 3- 2 : Oissafara

Analyse de la relation chant-danse du *debaa* « Oissafara »

Introduction

Sur le plan chorégraphique, la danse de ce *debaa* commence avec une posture qui est symétrique à celle du debaa « Wa inaha Mithilama » : l'avant-bras gauche est posé sur la taille, l'avant-bras droit est dirigé vers l'avant, mais par une légère déviation vers la gauche, il est placé devant la taille. La paume de la main droite est dirigée vers la gauche.

Première partie

Le chant *a cappella* de la soliste dure 0'53'', alors que le *refrain* du chœur chanté sur l'accompagnement instrumental des tambours, dont la pulsation est d'environ 142 pulsations la minute, dure 1'06''. À différence du *debaa* précédent, le chant du chœur est plus lent que celui de la soliste.

La tambourinaire soliste commence à battre la pulsation sur la fin du chant de la chanteuse soliste (a). Ainsi le chœur peut s'organiser plus vite pour répondre avec le *refrain*. Il y a, en effet, uniquement une période d'ajustement, avant que les danseuses se mettent à chanter et à danser le premier enchaînement (b).

Si dans le *debaa* précédent, les phrases chantées démarraient sur le deuxième ou troisième temps de la période concernée, dans celui-ci les phrases débutent avant le commencement de la période suivante, parfois sur le septième, parfois sur le huitième temps de la période qui précède selon les phrases, produisant ainsi un effet d'anticipation (c).

Sur le premier *refrain*, les danseuses dansent un premier enchaînement chorégraphique (d). Ce dernier dure sept périodes alors que la phrase chantée A n'en dure que cinq. Certains motifs sont lents et durent deux périodes (e). Ainsi, les danseuses terminent l'enchaînement avant de chanter à nouveau la même phrase A. À la fin de cette reprise, elles écourtent la chorégraphie pour changer d'enchaînement et chanter la phrase B (f). Cette nouvelle strophe, d'ailleurs, ne commence que sur le deuxième temps de la période.

La soliste entame le deuxième *couplet* sur la fin du chant du chœur. En superposant de nouveau sa voix à celle du chœur, un effet de tuilage se produit. Pendant la première phrase de ce deuxième *couplet*, les danseuses se réajustent, chacune à sa manière (g). Les images ne permettent pas de comprendre quelle chorégraphie doit être exécutée exactement. Il semblerait que l'*imame* suggère des mouvements, mais la ligne des danseuses ne suit pas. Elles se regardent plutôt entre-elles. Quelques-unes ébauchent des mouvements, sans trop de conviction[184].

[184] Je reviendrai sur les problèmes qui posent les captations audiovisuelles dans le chapitre suivant avec plus d'approfondissement. Bien que les images semblent être dans la continuité, l'observation minutieuse montre parfois le contraire.

Elles retrouvent finalement une coordination sur la phrase E (h). Ce nouvel enchaînement reprend la posture du début avec une ondulation du corps d'une part et d'autre. La main droite accentue le premier temps de chaque période avec un geste rapide qui rappelle l'action de saisir.

Puis, lorsque qu'elles chantent à nouveau le *refrain*, elles reprennent les mêmes gestes exécutés lors du premier *refrain*. Le premier enchaînement est toujours répété deux fois. Ensuite, elles attendent deux périodes, avant de commencer la chorégraphie de la deuxième partie (k).

J'ai observé précédemment que, dans cette première partie du *debaa*, le chant du chœur est plus lent que celui de la soliste. Cette modulation pourrait être due au fait que, d'une part, les motifs dansés sont ralentis et demandent de la retenue et, d'autre part, parce que les enchaînements chorégraphiques sont plus longs de deux périodes des phrases chantées.

Deuxième partie

Comme pour le *debaa* « Wa inaha Mithilama » analysé précédemment, la chorégraphie de la deuxième partie démarre sur le *refrain* du chœur. Ce nouvel enchaînement dure l'ensemble du *refrain* et du *couplet*, ce qui équivaut à une durée de quatre périodes en tout (i). Cependant, l'enchaînement chorégraphique n'est composé que de trois motifs. Le dernier motif est plus lent. Il dure en effet deux périodes (l).

La pulsation reste constante autour d'environ 145 pulsations la minute. Un systématisme s'installe. Le chant et la danse coïncident toujours et ils sont répétés huit fois. Par conséquent, les mêmes gestes correspondent toujours aux mêmes paroles.

Toutefois, à la fin de cette deuxième partie, il y a un changement du chant. La soliste chante le *couplet* G. Les danseuses terminent d'abord l'enchaînement qu'elles sont en train de danser puis entreprennent une nouvelle chorégraphie, après avoir réalisé un motif de transition (m). Le chœur répond avec le *refrain* H. Alors que l'ensemble des phrases G/H ne dure que deux périodes et demi, l'enchaînement chorégraphique est plus long. Il en dure six. Le *couplet* et le *refrain* s'enchaînent et démarrent à chaque fois sur un temps différent. Dans cette partie finale de la deuxième partie du *debaa*, il n'y a plus du tout de corrélation entre les gestes et les mots du chant, alors que cette concordance caractérise d'habitude cette partie centrale de tous les *debaa.* Cette dissociation de la chorégraphie par rapport au chant n'apparait normalement que dans la troisième partie d'un *debaa.*

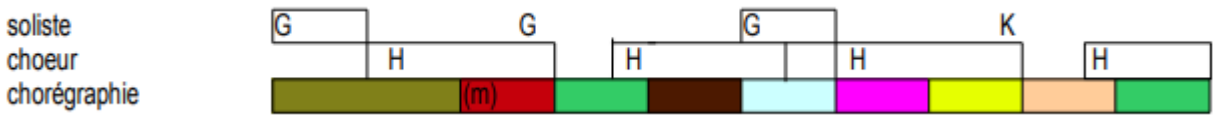


Schéma 3- 3 : Partie conclusive de la deuxième partie de Oissafara.

Troisième partie

Comme dans les autres *debaa* observés, dans cette partie le chant devient plus court avec un caractère décidemment *ostinato*, alors que la chorégraphie se rallonge. Les phrases sont répétées de manière emphatique, et souvent il ne s'agit que d'un seul mot. La qualité de la danse devient plus tonique. Les danseuses doivent se montrer plus vigilantes pour ne pas se tromper. Sauf que dans cette partie, la soliste reprend la phrase G à laquelle le chœur répond avec H. Or, la combinaison G/H, chantée à la fin de la 2ème partie, n'a pas tout à fait un tempérament *ostinato*, même si la soliste répète deux fois le même mot et le chœur chante un *refrain* qui est un raccourcissement de la phrase précédente F. Les danseuses, alors, reprennent l'enchainement correspondant, après avoir terminé la chorégraphie précédente (n) et avoir effectué un motif de transition (o) :

2ème partie

Couplet	soliste	F	Wamaisaratulli maula bidjumulati rukubani
Refrain	chœur	F	

3ème partie

2ème couplet 2ème partie	soliste	G	Djallarabi wannaama
2ème refrain 2ème partie	chœur	H	Bikallibi mubisiri airirufulani

Ce n'est que dans la phrase suivante que le chant, aussi bien de la soliste que du chœur, s'exalte véritablement à travers la répétition inlassable d'un seul mot de manière *ostinato*, et qui correspond à la qualité souhaitée de la troisième partie d'un *debaa*.

Soliste	I	Auri
Chœur	J	Airihufulani

En outre, contre toute attente, dans cette troisième partie, et à différence d'autres *debaa* que j'ai analysés, la chorégraphie se simplifie. L'enchaînement chorégraphique correspondant à la combinaison I/J n'est composé que d'un seul motif répétitif, qui rappelle d'ailleurs celui de la première partie, avec toutefois une gestuelle plus ample. La main effectue des actions de balayage de l'espace devant soi, de droite à gauche, puis de gauche à droite. Le corps accompagne ce mouvement, en ondoyant sobrement d'un côté et de l'autre. La pulsation s'accélère encore de quelques unités. Sa valeur est autour de 147 pulsations la minute.

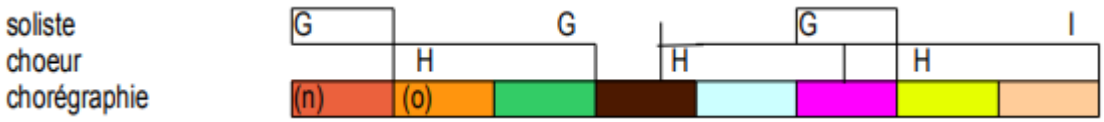


Schéma 3- 4 : Partie finale Oissafara

Lors de la reprise du *couplet* I auquel le chœur répond avec J, la relation responsoriale du chant entre la soliste et le chœur est inversée : la soliste anticipe le chant avant la période correspondante, le chœur chante à partir du deuxième temps de la période, alors que la première fois, la soliste démarrait le chant sur le deuxième temps de la période et le chœur sur le septième de la même période :

Périodes
1ère fois (p)

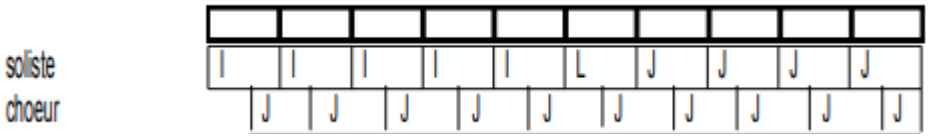


Schéma 3- 5 : Relation voix soliste-chœur partie finale de Oissafara, première fois.

Périodes
2ème fois (q)

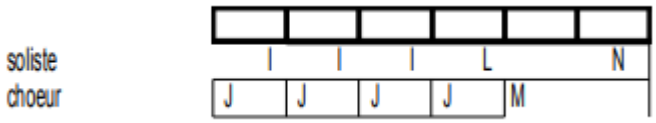


Schéma 3- 6 : Relation voix soliste-chœur partie finale de Oissafara, deuxième fois.

Après avoir chanté la combinaison I/J, la soliste entame un nouveau *couplet*, le L. Le *refrain* M du chœur est plus long que le *refrain* précédent J, car il dure deux périodes au lieu d'une. De nouveau, il y a une sorte de ralentissement du chant plutôt qu'un raccourcissement alors que le *debaa* est presque fini :

Soliste	L	Nabihurasulu
Chœur	M	Kami lunatiwashani

Avant de démarrer la nouvelle chorégraphie (t), les danseuses terminent d'abord le motif de l'enchaînement précédent (r), suivi d'une transition (s). Cette nouvelle chorégraphie est plus longue que le chant. Elle dure six périodes alors que le *couplet* plus le *refrain* ne dure que deux périodes. Cette dernière chorégraphie est répétée quatre fois. Une telle réitération correspond bien à l'esprit de la troisième partie, selon lequel le chant doit être plus court que la chorégraphie.

Toutefois, sa répétition est systématique, car une fois sur trois les mots correspondent toujours aux mêmes gestes. Or, d'habitude, cette régularité caractérise plus la partie centrale du *debaa* que la partie finale, dans laquelle les gestes et les paroles ne coïncident pas.

Final

Sur la phrase conclusive de la soliste, les danseuses semblent s'arrêter sans savoir exactement quoi faire. Elles se regardent entre-elles. Lors du *refrain*, elles exécutent un premier motif chorégraphique, réalisé une fois vers la droite, suivi d'une fois vers la gauche, puis un deuxième motif qu'elles répètent deux fois.

Quelques réflexions supplémentaires

Finalement, ce *debaa* ne se rapproche pas forcement davantage au modèle de référence par rapport au *debaa* que j'ai décrit précédemment. La multitude de variations qu'il comporte déroutent autant l'analyste qui observe que les pratiquantes qui performent. Il y a, d'une part, une progression dynamique qui est entravée à plusieurs reprises et, d'autre part, des systématismes qui, une fois installés, sont constamment bousculés. Les danseuses doivent être toujours extrêmement attentives pour ne pas se tromper. Les épreuves qui caractérisent l'exécution d'un *debaa* sont ici surmontées avec des procédés qui diffèrent de ceux proposés par le modèle de référence. Mais ils sont également présents.

Mis à part l'ordre des *couplet*s de la première partie, il faut savoir que la soliste dans les deuxième et troisième parties peut décider aussi bien du nombre de reprise des *couplet*s qu'elle chante, mais aussi de leur ordre. Par conséquent, les danseuses doivent constamment adapter la chorégraphie au choix de la soliste. Elles doivent le faire ensemble en se coordonnant mutuellement, sans le donner à voir.

Dans le premier comme dans le deuxième exemple, on remarque qu'il y a beaucoup d'ajustements. Ces moments surviennent notamment lors des changements de chorégraphie. Ces périodes permettent aux danseuses de rattraper l'unisson et la coordination du groupe, en cas d'erreurs, de doutes, d'oublis. Pourtant, pendant la création d'un *debaa*, les pratiquantes ne prévoient pas des « périodes » d'ajustement. Elles les ajoutent selon les besoins en contexte de performance. Ceci modifie inévitablement les chorégraphies. Sans se concerter, les danseuses doivent réagir dans l'instant présent et trouver des solutions pour continuer à danser ensemble.

Il faut toujours avoir présent les aspects compétitifs du *debaa.* Les pratiquantes ont intérêt à donner toujours le mieux d'elles-mêmes. Elles ne doivent pas laisser paraître les erreurs ou les incertitudes et les ajustements. Cette vigilance concerne également les musiciennes. Le

démarrage d'un *debaa* est toujours un peu laborieux. Une tambourinaire commence, il s'agit notamment de la soliste instrumentale, puis les autres percussionnistes s'accordent progressivement à son jeu.

Parfois, quelques périodes sont nécessaires pour que l'accompagnement musical se stabilise : dans le premier *debaa*, il a fallu deux périodes, dans le second, une seule a suffi. Mais lors d'une autre performance, la longueur de ce moment peut être tout à fait différente. Pendant cette phase, les danseuses tâtonnent, se regardent, s'attendent mutuellement pour démarrer un motif ou un enchainement chorégraphique. Plus il y a de tâtonnements, plus les chorégraphies risquent de se décaler par rapport à l'exécution théoriquement prévue. Or, cette version, dans la réalité, n'existe pas, car toute exécution nécessite des adéquations.

Connaître la chorégraphie par cœur ne suffit donc pas. Si la connaissance préalable de la chorégraphie fournit un canevas, une piste à suivre, les femmes doivent pouvoir à tout instant absorber les défauts, combler les lacunes, rattraper les décalages, s'adapter aux changements de rythme ou de vitesse. La chorégraphie conserve donc un caractère incertain, une qualité d'improvisation, qui ne doit pas toutefois être montrée. Les danseuses ont pour exigence la recherche de l'unisson en se faisant confiance mutuellement. Il leur faut davantage s'appuyer sur la coordination collective instantanée plutôt que sur leur propre mémoire. Chacune doit contribuer avec ce qu'elle connait, tout en acceptant les maladresses, les incertitudes, les oublis des unes et des autres. Tout le monde doit se suivre, comme si le tout était orchestré magiquement par une force extérieure.

3.4 APPRENDRE À PARTICIPER

Mise à part la création du chant de *debaa*, qui est réalisée par des groupes restreints de pratiquantes avec un travail minutieux, rares sont les moments dédiés aux corrections détaillées et individuelles. Nous avons vu dans le chapitre précédent que, parfois, les jeunes filles prennent l'initiative d'aller chez la *fundi* travailler les chants pour perfectionner leur interprétation, apprendre la prononciation correcte des mots, l'articulation des phrases, le moment opportun pour reprendre le souffle.

Concernant la danse, par contre, aucun travail détaillé et individuel n'est prévu pour peaufiner les chorégraphies. Pendant la semaine, les femmes sont fatiguées du fait de leur nombreuses obligations professionnelles, familiales et domestiques. Ainsi, les répétitions doivent être avant tout des moments de plaisir et de détente. C'est plutôt en fin de semaine qu'elles ont davantage de temps libre. Un travail d'affinage et d'explication plus profond peut alors être mené. De toute manière, cette phase est toujours très brève. Les femmes passent rapidement à l'action, même si la chorégraphie et le chant sont encore approximatifs. C'est toujours le plaisir de chanter et de

danser qui prime. Les répétitions consistent pratiquement à chanter et danser les *debaa* l'un après l'autre. Celles qui ne les connaissent pas s'alignent et suivent comme elles peuvent. Chacune apprend à son rythme, tantôt en regardant l'*imame*, tantôt en épiant ses voisines. Les erreurs ne sont pas systématiquement rectifiées. Ainsi, les répétitions sont plutôt des moments agréables de chant collectif dans une ambiance récréative de fin journée, de retrouvailles chaleureuses entre femmes, plutôt qu'un travail méthodique de réflexion et de perfectionnement.

De plus, l'ambiance des répétitions est souvent bruyante et dissipée, car les femmes amènent avec elles leurs enfants en bas âge, aussi bien les filles que les garçons. Certains.es dorment allongés.es sur une natte entre les jambes des musiciennes, d'autres jouent et font du bruit tout autour avec tout ce qu'ils trouvent. Les fillettes un peu plus grandes s'occupent tant bien que mal des plus petits, ou bien se mettent au bout de la ligne des danseuses pour apprendre à danser en imitant les filles plus grandes. Les enfants aiment beaucoup jouer ou plutôt taper avec n'importe quoi et n'importe comment sur les *matari*. Tout est bon pour frapper les peaux et faire du bruit : une cuillère, une chaussure, une bouteille, un bout de bois.

D'autres enfants jouent tout autour. Ils s'amusent à crier, ou à chanter en saturant l'environnement de sons chaotiques. De toute manière, il y a toujours de bruits et de personnes, y compris des adultes, qui font autre chose, comme passer des appels, envoyer des messages, jouer avec le téléphone. Certaines discutent entre elles, commentent la prestation des autres ou alors demandent des explications. Une concentration focalisée uniquement sur les aspects performatifs ne semble pas être indispensable. Chacune participe à son gré. Tout a l'air improvisé. Les répétitions se déroulent selon l'humeur, l'envie des unes et des autres. Aucune ne semble être dérangée par l'allure désordonnée qui caractérise ces moments. L'attention prêtée à celle qui souhaite préciser une manière de chanter ou un geste chorégraphique est toujours relative. On écoute, on suit une nouvelle suggestion de manière distraite, détachée. Même quand une personne hausse le ton de la voix, emportée par son élan, le regard des autres reste souvent indifférent. Les femmes revendiquent cette manière de faire approximative qui laisse la place à des degrés différents de capacités mais aussi de participation. Ourou, par exemple m'explique :

> « Nous on fait de l'animation. On chante, on danse, même si parfois on se trompe. Parfois on oublie, on se rappelle, on ne se rappelle pas … l'autre personne dit qu'on avait fait comme si... une autre qu'on avait fait comme ça...on se dépatouille comme on peut, on s'occupe ».

Néanmoins, se concentrer sur le chant, les percussions et la danse permet aux femmes de s'extraire de ce chahut et prendre du plaisir sans s'occuper du vacarme qui les entoure. La *fundi* est toujours là pour rappeler les enjeux de ce travail collectif et inciter le groupe à mieux faire, à être à l'heure, à participer davantage, à collaborer plus activement. Ses interventions imposent le silence. Ses remarques sont plus écoutées que celles des autres pratiquantes.

À la fin de chaque *debaa,* le flou se réinstalle. Pendant que certaines discutent sur le choix du *debaa* qui va suivre ou commentent l'exécution de celui qui vient de s'achever, les plus jeunes

s'assoient et recommencent à jouer avec le téléphone, à bavarder et rire. Il faudra de nouveau la bonne volonté et l'initiative d'une personne qui chante la phrase de salutation pour que le *debaa* suivant commence. Malgré cette allure détendue, au fur et à mesure que la soirée avance, les chants se font plus puissants. Les voix se mêlent davantage en donnant de plus en plus une sensation d'unité et d'osmose.

Dès le début de ma recherche, j'ai participé aux répétitions des différents groupes que j'ai suivis, en observant leur mode opératoire et en expérimentant moi-même le rôle de danseuse. Souvent j'ai eu l'impression de m'impliquer dans la danse trop sérieusement par rapport aux autres pratiquantes qui savaient garder un certain détachement et une certaine insouciance. J'avais l'impression qu'elles privilégiaient le plaisir du moment partagé plutôt que s'acharner à rechercher l'exactitude de l'exécution. Pour la professionnelle que je suis, je dirais qu'il n'y avait aucune exigence de précision et de maîtrise. Parfois, la confusion générale et l'approximation de la méthode me dérangeaient vraiment, car cette ambiance désordonnée m'empêchait de me concentrer et surtout de ressentir si j'étais réellement en train d'apprendre quelque chose.

J'ai noté aussi que certaines filles n'aimaient pas se mettre à côté de moi, préférant s'entourer de leurs copines. Naturellement, si je leur posais la question, elles disaient que ce n'était pas vrai. Malgré cela, je pense qu'elles s'amusaient davantage en restant entre elles.

À chaque fois que je revenais sur le terrain, je constatais des changements importants dans les propositions chorégraphiques. Parfois il s'agissait de la profondeur des pliés, parfois de l'amplitude des gestes de bras. Une année, j'ai été surprise de découvrir que la Madrassati Madania de Bouéni avait pris l'habitude de commencer les répétitions avec une sorte de *debaa* improvisé, comme s'il servait d'échauffement pour les genoux. Nadine, l'une des *imames* principales du groupe, proposait des pliés longs et profonds. Il fallait ensuite garder cette position pendant longtemps avant d'allonger les jambes. Ceci était très pénible et mettait à rude épreuve les articulations des genoux et les muscles des cuisses. Fauzia, une autre *imame* de ce même groupe, suggérait à l'opposé des étirements des bras inhabituels combinés à de profonds penchés du haut du corps. Même Bibi, l'une des plus anciennes chanteuses solistes du groupe, s'amusait à étirer des notes, suspendant le chant, obligeant les musiciennes à s'arrêter de jouer et les danseuses à rester immobiles dans une position inconfortable, jusqu'à ce qu'elle reprenne la phrase chantée là où elle l'avait interrompue, comme si de rien n'était. D'une fois à l'autre, j'avais le sentiment de devoir recommencer mon apprentissage depuis le début. Néanmoins, toutes ces étranges mises à l'épreuves corporelles étaient des occasions supplémentaires pour rire et se moquer aussi bien de ses propres difficultés que des maladresses des autres.

Ce qui me procurait par contre du plaisir était de revivre les sensations liées à ces relâchés des épaules et ces accents réalisés avec les doigts. Il y avait dans ces gestes une familiarité qui s'installait progressivement et qu'il était fort agréable de retrouver. Ces accents me permettaient de décharger les tensions créées par la lenteur et la retenue des mouvements, le stress lié aux tâtonnements de l'apprentissage, et d'éprouver finalement de la gaieté et de la satisfaction. De

plus, le fait que ces accents n'étaient jamais réguliers m'apportait des sensations de soulagement inattendu et de surprise.

Si, au début de l'apprentissage d'une nouvelle chorégraphie, le groupe s'arrêtait pour en préciser certains passages, au fil des répétitions, ces temps de réflexion se raréfiaient jusqu'à disparaître totalement. Toutefois, il n'était jamais questions de réelles corrections, mais de répéter plusieurs fois le même extrait juste « pour que ça rentre », disaient-elles, sans pour autant préciser ou modifier de manière explicite ce qui n'allait pas.

Comme je l'ai déjà relevé, celles qui éventuellement proposaient des corrections n'étaient pas nécessairement les *imames* mais plutôt les tambourinaires. Leurs indications n'étaient que générales. Elles critiquaient plus une manière d'être, qu'une manière de faire, sans forcément apporter des précisions utiles concernant la bonne exécution des gestes. Les corrections étaient toujours très sommaires et vagues. Les *imames* n'étaient pas non plus complément fiables car, souvent, elles se trompaient autant que les danseuses. De toute manière, se tromper était toujours source d'amusement, une occasion supplémentaire pour badiner ensemble.

Parfois même, lorsqu'une difficulté ou une erreur empêchait le groupe de continuer, tout s'arrêtait soudainement. Alors, je ne comprenais pas très bien ce qui se passait, ce qu'il fallait faire, qui prenait des décisions et donnait des directives. À un moment donné, on recommençait, sans savoir ce qui avait changé. Pendant ces moments d'arrêt, les plus jeunes en profitaient pour s'assoir, pour passer des coups de fil, pour papoter... en attendant la reprise des répétitions.

Étant donné la confusion de la situation, il était difficile de se concentrer vraiment sur la construction de repères pour bien mémoriser la danse. Ce n'était qu'occasionnellement que les phrases chorégraphiques étaient composées d'un nombre pair et limité de mesures qui permettait de les retenir. J'ai compris, ensuite, en les analysant, qu'il s'agissait toujours de la partie centrale. Quant au reste des chorégraphies, la plupart du temps, les enchaînements étaient difficiles à mémoriser car ils étaient longs, souvent composés d'un nombre impair de motifs, parsemés de transitions sommaires ou floues. Ces approximations ne faisaient qu'augmenter mes hésitations et mes doutes.

Si j'étais spectatrice, toute cette désorganisation m'amusait, tandis que si je participais en tant que danseuse, je vivais ces moments avec frustration. Je n'avais d'autre solution que de me laisser entraîner par les voisines de droite et de gauche, après avoir cherché sans succès de repérer une danseuse plus sûre d'elle que les autres, pour me mettre à côté d'elle et la suivre. Visiblement, ma façon de faire ne correspondait pas à leurs habitudes. J'avais l'impression que chacune se fiait plus aux autres qu'à sa mémoire personnelle.

Souvent, lorsque je m'appliquais avec rigueur pendant des répétitions, je terminais la séance avec un sentiment d'insatisfaction, comme si je n'avais pas pu travailler correctement et progresser dans mon apprentissage à cause du désordre qui caractérisait ces soirées. En revanche, la plupart des pratiquantes affichaient la plus grande satisfaction sur leur visage. Je comprenais bien que, contrairement à moi, elles étaient tout à fait ravies de ces moments passés en groupe. Souvent Nadine, en me voyant contrariée, me rassurait : « Le jour J on sera parfaites, tu verras

c'est toujours comme ça, pendant les répétitions on a l'impression qu'on ne connaît pas la chorégraphie mais après tout va bien et on sera parfaites et tout le monde sera ensemble. »

CONCLUSION

L'analyse de la structure des deux *debaa* observés montre l'existence d'un modèle théorique sur lequel tous les deux se fondent. Mais le schème-type dont parlent les femmes ne propose finalement qu'une charpente formelle qui ne semble pas être suffisante pour servir de base à toute la complexité qui caractérise leurs performances. D'ailleurs, ce n'est probablement pas par déficience que les *debaa* ne sont pas réalisés à l'image de ce modèle mais parce que le processus de création qui accompagne toute nouvelle production de *debaa* s'imprègne et se nourrit aussi de la réalité contingente crée dans l'instant présent par les femmes.

En observant le travail de création des pratiquantes puis leur méthode d'apprentissage, on peut constater que le *debaa* se façonne au gré de ces aléas du quotidien, comme si une certaine approximation due au mode de participation faisait intégralement partie du modèle. La motivation, la disponibilité des pratiquantes peuvent en effet être inconstantes. Leur exigence, leur inventivité peuvent être inégales. Les limites en termes de temps, de qualité, d'intérêt et de capacité de collaborer peuvent être changeantes. Une certaine plasticité dans le processus de création d'un *debaa* est donc nécessaire pour que la créativité des femmes puisse constamment s'épanouir et que l'envie de participer soit constamment au rendez-vous.

De plus, le but de toute nouvelle création est de surprendre les pratiquantes des autres groupes. S'écarter du modèle avec des petites variations, des ajustements inattendus, parfois même des incohérences s'avère tout autant utile pour laisser émerger cette originalité continuellement recherchée. De ce fait, même s'il existe un *debaa* idéal, dans la réalité, comme le dit Arom, il ne peut y avoir que des variantes (Arom 1998). Pourtant, malgré les manques, les ajustements, les ratages, les ajouts les femmes arrivent toujours à s'emporter dans un élan de dépassement de soi. Même si dans les discours elles essayent de se conformer à un archétype supposé, le caractère normatif du modèle, issu du concours de 2008, impose probablement une uniformité qui finalement ne correspond pas de manière satisfaisante à la complexité des motivations des pratiquantes et aux multiples enjeux de la pratique.

En observant de manière minutieuse un grand nombre de *debaa* de différents groupes, je me suis rapidement aperçue que leurs différences rendaient leur comparaison, par rapport au modèle, particulièrement ardue. La structure présupposée du *debaa* constituée de trois parties de plus en plus courtes ne se retrouve jamais telle quelle dans les *debaa* analysés. Si la première impression est celle d'une uniformité de style, la transcription révèle, en revanche, leurs nombreuses dissemblances.

D'une part, les chorégraphies des *debaa* évoluent sans cesse, sans jamais vraiment se fixer. D'autre part la disposition en ligne empêche les femmes de se voir entre elles, alors que la danse est conçue pour être dansée à l'unisson[185]. Les répétions semblent servir plus à apprendre *comment* réaliser une performance ensemble, plutôt que préciser *quoi* faire exactement ensemble. Les pratiquantes construisent ainsi la choralité – en tant qu'art de la coordination qui fait l'objet d'admiration – pendant la performance même, comme si c'était impossible de la réaliser autrement. En mettant en œuvre cette unité particulière, les femmes donnent à voir l'importance de la collaboration et de la confiance réciproques pour réaliser un élan collectif, même s'il faut composer avec les imprécisions et les ajustements liés aux aléas de l'instant présent, afin que d'autres aspects du *debaa* puissent se renforcer et se cultiver.

Il s'agit d'une part de la démarche de contribuer aux activités collectives, ce qui valorise l'entraide et l'engagement vis-à-vis de son groupe et, d'autre part, la participation manifeste à une pratique cultuelle commune, qui n'a rien à voir avec des exigences de représentation, comme si la spectacularisation n'était finalement qu'une option parmi d'autres. Cette variabilité, ces modalités d'accord sont nécessaires pour admettre des apports personnels des unes et des autres en fonction des imprévus du moment. Cette manière de procéder montre que perpétuer la tradition consiste avant tout à s'engager dans une démarche participative, à travers une implication sensible, une collaboration active, une contribution créative, quitte à faire les frais de constantes modifications et adaptations.

Ainsi, les contours approximatifs du *debaa* mettent en exergue un mode de participation, en tant que manière d'être et de faire, commun à d'autres contextes de la société mahoraise, comme l'organisation d'un mariage, la préparation d'une fête, la coordination pour la réalisation d'un rituel.

Maintenir actif un groupe ne va pas de soi. C'est une activité fatigante, exigeante, qui demande beaucoup d'énergie et d'investissement. Par conséquent, il y a toujours une femme pour prendre une initiative, pour motiver les autres et les entraîner à sa suite. Ces femmes cultivent ainsi un principe d'entraide qui reste néanmoins soumis à l'incertitude. En prenant ces initiatives, elles espèrent en retour la collaboration de l'entourage et de la famille dans les moments les plus importants de la vie, tel que les naissances, les mariages, les cérémonies funéraires. La société mahoraise étant de type matrifocal - dans le sens où les femmes, mère, grand-mère, sœur aînée, sont les seuls individues stables au sein de la famille - ce sont les femmes qui sont les plus mobilisées dans l'organisation des manifestations liées à ces évènements (Blanchy 2012). Les coûts engendrés et la logistique nécessaire à la réalisation de ces cérémonies sollicitent la contribution financière et l'aide matérielle des proches. Les femmes doivent alors être capables de mobiliser leurs réseaux associatifs et familiaux. Par ailleurs, personne ne peut se soustraire à ces obligations sociales, à moins d'une excuse valable, même si le degré de participation reste variable.

[185] Cette notion est très importante dans la pratique du *debaa* et elle sera développée dans un chapitre dédié.

Ainsi, ce n'est pas uniquement une activité créative, ludique et religieuse qui est en jeu dans la pratique du *debaa*, mais la préservation d'une manière de faire et d'agir avec les autres qui s'étend dans d'autres domaines du social. Par conséquent, le *debaa* est une pratique qui permet de faire le lien entre le créatif et la préservation de la tradition, le ludique et le rituel, la coutume et la modernité, le profane et le religieux, tout en travaillant et en montrant de manière spécifique les avantages de la coopération.

Cependant, la diversité des *debaa* observés m'oblige à approfondir cette notion de modèle. Dans le chapitre suivant, je vais donc procéder à une description encore plus détaillée et systématique de quelques-uns de ces *debaa*, afin de mettre en relief les éléments communs permettant de mieux comprendre la relation entre le modèle et les performances concrètes.

CHAPITRE 4

La structure type du *debaa :* une articulation optimale entre un modèle standardisé et un élan collectif

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le modèle tripartite dont parlent les femmes, et qui est sous-jacent à n'importe quel *debaa*, n'est pas suffisant pour comprendre la complexité des *debaa* observés. Ce modèle s'apparente plus à l'objectivation d'un *debaa*-type qui répondrait au mieux aux exigences des professionnels du secteur du spectacle, qui se sont intéressés au *debaa* en tant que produit artistique commercialisable à travers l'organisation de tournées dans le monde entier. Cette normalisation formelle a émergé suite au concours pour élire les meilleurs groupes de l'île de 2008. Homogénéiser les prestations des différents groupes selon un format de performance scénique standardisé était indispensable pour répondre aux objectifs de divulgation. Ce format correspond au schéma idéal pour créer des *debaa* pouvant plaire à un public lambda et inhabituel.

J'ai évoqué, lors de l'analyse de la composition des chants (Cf. Chapitre 2), que les femmes des groupes sélectionnés à ce concours, en tant que meilleures pratiquantes de l'île, ont suivi une formation pour produire des *debaa* de ce type. On pourrait tout à fait imaginer que les enjeux concurrentiels et commerciaux de cette démarche auraient poussé les femmes à s'adapter de plus en plus à ce modèle. Au contraire, on ne peut que constater qu'il y a toujours des éléments qui échappe à cette rationalisation, quelque chose qui s'écarte, qui manque, qui s'ajoute. Les femmes justifient ces digressions de différentes manières : la personne qui a composé le chant n'a pas eu le temps de bien faire, il s'agit d'erreurs qui seront sûrement corrigées ensuite, ce sont des *debaa* qui n'ont pas vocation à être présentés sur scène mais juste composés pour des rencontres et autres arguments de circonstance.

En effet, ce modèle, en tant que manière de faire prédéterminée, stricte et invariable, s'accommode mal aux aspects dévotionnels, aux enjeux de rivalité entre groupes, aux besoins d'expression, d'invention, d'implication personnelle, qui poussent les femmes à toujours rechercher de l'originalité. Les pratiquantes doivent en effet pouvoir répondre aux exigences créatives et performatives que la pratique requiert avec une certaine souplesse et liberté. Le *debaa* doit aussi continuer à s'inscrire de manière cohérente dans l'ensemble des pratiques cultuelles locales qui admettent d'une part des modes de participation diversifiés et qui, d'autre part, produisent un élan collectif et spirituel, qui caractérise les rituels soufis en général (Geoffroy 2014; Popovic 1991; During 2006, Rouget 2017).

Ainsi les aspects performatifs liés à la dévotion et à la socialité ne sont pas pris en considération par ce modèle. La question de la relation entre formel et performatif a d'ailleurs une pertinence qui va au-delà du cas du *debaa*, et qui concerne toutes les prestations qui combinent différents

aspects aussi bien spectaculaires que rituels. Le modèle triparti dont parler les femmes ne fournit finalement qu'une méthode pour extraire les éléments de texte nécessaires à la composition d'un chant de *debaa*. Toutefois, l'engagement corporel à travers la danse qui permet aux femmes de faire l'expérience extraordinaire dont elles parlent (Ch. Chapitre 5), doit aussi pouvoir trouver sa place dans la structure qui sert de référence pour créer de nouveaux *debaa*. Les femmes évoquent un état particulier atteint par le corps qui leur permet d'oublier tous les problèmes et de ne plus « garder les pieds sur terre », comme si l'expérience du *debaa* rendrait possible une sorte d'élévation émotionnelle et spirituelle qui les transcende (Cf. Chapitre 5).

Il s'agit de savoir-faire qui sont compliqués à observer de l'extérieur. Leur verbalisation sensible et imagée, de la part des protagonistes en question, montre la difficulté de les objectiver même d'un point de vue émique. Pourtant, cette connaissance est bien réelle. Des structures cognitives sous-jacentes sont probablement à l'œuvre pour donner des formes au mouvement en lien avec le sens que les pratiquantes attribuent à leurs actions. Il y a donc des aspects corporels de praxis qui doivent pouvoir trouver leur place dans la modélisation de la structure d'un *debaa.* Avant d'aborder plus en détail dans les chapitres suivants certains éléments performatifs en particulier, cette perspective mérite d'être approfondie.

L'analyse structurale en sciences sociales s'est développée grâce aux apports de la linguistique élaborée par Ferdinand de Saussure (1857-1913). En s'appuyant sur ses travaux, Claude Lévi-Strauss a élaboré sa théorie et sa méthode pour fonder son approche de l'anthropologie d'un point de vue structural (Lévi-Strauss 1990). Les anthropologues de la danse et les ethnomusicologues se sont également inspirés.es de la linguistique pour créer des outils d'analyse (A. Kaeppler 2005; Andrée Grau et Wierre-Gore 2006, 20; Arom 1998). L'idée de Kaeppler, par exemple, était de mettre en exergue les unités de mouvements significatifs qu'elle appelle « kinèmes » qui seraient comparables à des phonèmes. Pour l'auteure, ces unités cinétiques sont, je la cite « […] assemblés d'une façon culturellement appropriée qui constitue une grammaire de règles et de syntaxes » (*Ibid.*.). Pour cette chercheuse, il existe des éléments pouvant être considérés comme des sortes de briques élémentaires de mouvement. Après les avoir répertoriés, le but consiste à comprendre la forme que ces éléments prennent lorsqu'ils sont combinés.

Or, dans la danse, même si l'on peut concevoir que le corps est articulé en segments pouvant être mobilisés de manière dissociée et donc considérés comme des éléments composables, il y a toujours une présupposition d'unité donnée par le fait que le corps est un tout indissociable aussi bien d'un point de vue fonctionnel (Alexander 2004, 88), que dans sa relation dynamique à l'espace (Laban 2003, 257; Hecquet et Prokhoris 2007, 56; Louppe 1997, 63), que d'un point de vue de la perception du sujet (Merleau-Ponty 1976). Selon les lois de la biomécanique relatives au corps, n'importe quel geste entraîne un déséquilibre qui doit être contrecarré par une force antagoniste à travers une tension ou un geste dans une direction opposée. À partir donc de l'unité corporelle, la gestuelle se décompose en une série d'actions qui mobilisent particulièrement certaines parties. Les mouvements qui composent une danse devraient alors être considérés de

manière inversée, par rapport à la proposition de Kaeppler. En effet, l'analyse segmentaire ne peut pas faire l'impasse de considérer aussi le corps de manière globale.

Pour démontrer ce postulat, je vais décrire les aspects de la danse du *debaa* qui présupposent cette unité corporelle indépendamment des formes posturales ou dynamiques produites par l'action. Ces éléments font partie intégrante de la structure du *debaa*, en se combinant avec le modèle normalisé. Cette articulation permet de réaliser l'élan d'enthousiasme, que j'appellerai tout simplement « élan collectif » et qui correspond à un processus d'élévation émotionnelle et spirituelle partagé (Cf. Page 283).

Pour les femmes, un *debaa* est effectivement réussi quand elles ont eu l'impression d'avoir galvanisé tout le monde. Il y a des *debaa* qui se prêtent mieux que d'autres à cette exaltation, indépendamment du fait que ce transport dépende aussi de critères performatifs liés aux situations empiriques et qui permettent de réaliser *in vivo* ce crescendo d'exaltation, qui est la condition même pour « emporter tout le monde ». Or, pour que le *debaa* puisse toujours satisfaire aussi bien les exigences scéniques que celles de compétition et de socialité, cet engouement doit admettre les adaptations et les variantes nécessaires.

Ainsi, l'objectif de ce chapitre est de proposer une structure de *debaa* qui permette d'englober tant le modèle normalisé que le processus d'élévation émotionnelle collective. Pour ce faire, je vais dans un premier temps exposer quelques observations de réalisations empiriques, et définir ce que j'entends par élan collectif. Ensuite, je vais analyser dans le détail trois *debaa* parmi les différents types que j'aurai préalablement listé. Il s'agit d'une étude approfondie de trois exemples très différents de ce répertoire, qui me permettra de mettre en évidence un certain nombre de constantes ainsi que de variables. Je montrerai que les variations formelles témoignent de stratégies différentes pour réaliser un *debaa* réussi, capable de combiner au mieux le modèle formel et l'élévation émotionnelle collective. Cette structure-type correspond à ce que Lévi-Strauss appelait « modèle structural », à l'intérieur duquel le contenu peut varier déterminant l'organisation de ce dernier (Lévi-Strauss 1996, 139). Ainsi, ces différences ne sont que l'expression de la singularité des groupes, de leur créativité et de l'originalité de leur composition et de leur interprétation. La transformation du *debaa* au fil du temps, l'évolution de la complexité chorégraphique, le renouvellement constant des textes, la modification du rythme de l'accompagnement instrumental, n'ont pas évincé ses caractéristiques fondamentales, qui permettent toujours aux femmes de faire cette expérience extraordinaire dont elles témoignent, et qui dépend de cet accordement optimal entre le modèle et l'élan collectif.

4.1 LA STRUCTURE DU DEBAA

Pour réaliser cette synergie optimale, la structure du *debaa* s'appuie sur une relation particulière entre le chant et la danse. Le modèle prévoit la réalisation d'un chant responsorial, c'est-à-dire constitué d'une alternance de *couplet*s chantés par la soliste et de *refrain*s chantés par le chœur. Je rappelle que aussi bien les danseuses que les tambourinaires font partie du chœur. Après une phrase de salutation, le chant est composé de trois parties et éventuellement d'une phrase conclusive. La première partie est toujours constituée de longs *couplet*s et de longs *refrain*s, chantés alternativement par la chanteuse soliste et le chœur. Le chant du début est réalisé toujours *a cappella.* Dans la deuxième puis la troisième parties, les phrases des *couplet*s et des *refrain*s sont de plus en plus courtes. Malgré cette distinction, les pratiquantes appellent indifféremment la deuxième et la troisième partie *fulaka* en *kibushi*, qui signifie littéralement « brisé », « coupé » et *vundzidzio* en *shimaore,* mot que certaines pratiquantes utilisent aussi de manière figurée pour dire « s'emballer »[186].

La conceptualisation du modèle du chant est formulée clairement par les femmes. En revanche, elles n'ont jamais été véritablement explicites sur la composition de la danse d'un point de vue structural. J'ai dû, par conséquent, partir de mes observations sur le terrain pour dégager un certain nombre d'éléments récurrents qui me permettent à la fois d'affiner la définition de ce modèle et de théoriser une certaine relation entre le chant et la danse, relation qui est la condition indispensable pour réaliser cet autre aspect de la structure qu'est le processus d'élévation émotionnelle collective.

4.1.1. ARTICULATION DU CHANT ET DE LA DANSE

Tandis que tous les *debaa* commencent avec un chant *a cappella* réalisé d'abord par la soliste, puis repris par le chœur, le début de l'accompagnement instrumental, et par conséquent des enchaînements chorégraphiques, peut varier d'une prestation à l'autre et d'un *debaa* à l'autre. Dans les trois exemples qui seront exposés plus loin, les tambourinaires commencent à jouer les *matari* sur le deuxième *couplet* de la soliste, après les deux phrases responsoriales chantées *a cappella*. Depuis 2013, dans beaucoup de *debaa,* les percussionnistes anticipent l'accompagnement instrumental sur le premier *refrain* du chœur, ou même plus tôt, comme on le verra successivement (Cf. Chapitre 7). Cette anticipation est justifiée par le fait que les femmes essayent de rendre leurs *debaa* toujours plus dynamiques, selon les dires de Fatima : « Avant,

[186]Une pratiquante m'explique que l'on peut le dire d'un enfant qui pleure et s'agite de plus en plus, ou de quelqu'un qui perd son calme. Cependant, cette expression est méconnue par les pratiquantes des villages voisins.

nous on était là, on attendait, on s'ennuyait. Alors on a dit de commencer les *matari* plus tôt, pour exciter les gens. ». Pour Fatima le terme « les gens » indique aussi bien l'éventuel public que les pratiquantes elles-mêmes, et le verbe « exciter » est ici utilisé comme synonyme d'« exalter ». Sur les chants *a cappella* et indépendamment du début du premier enchaînement chorégraphique, les danseuses prennent systématiquement des postures de manière très affirmée. Les véritables chorégraphies ne sont exécutées que lorsque l'accompagnement instrumental des *matari* commence. En fonction de la clarté du rythme des tambours, de la régularité du chant, de la complexité des chorégraphies, il peut y avoir un nombre plus au moins important de périodes d'ajustement avant que les danseuses ne commencent le premier enchaînement. Ce décalage rend aléatoire la relation entre les gestes de la danse et les paroles du chant d'une performance à l'autre. Les femmes m'expliquent qu'elles composent souvent les gestes en fonction des mots chantés, ce qui laisse entendre qu'il existe une manière idéale d'accorder motifs dansés et paroles chantées. Toutefois, dans la réalité, du fait que le jeu des *matari* peut débuter à des moments légèrement différents d'une performance à l'autre, la chorégraphie conserve une certaine autonomie par rapport au chant. Ces éventuels écarts obligent les danseuses à être vigilantes pour conserver une bonne coordination de groupe, car la danse doit toujours être réalisée à l'unisson.

Dans la première partie, le nombre de *couplet*s de la soliste peut également varier, alors que le chœur répond toujours avec le même *refrain* qui, de manière générale, correspond au premier *couplet* de la soliste. La succession des *couplet*s est décidé par la soliste elle-même, qui peut répéter le même *couplet* plusieurs fois, ou bien le chanter une seule fois avant de passer au suivant. Elle peut aussi les intercaler à son gré. J'ai vu les femmes, à plusieurs reprises, se mettre d'accord à l'avance sur le nombre de *couplet*s à chanter. Mais ensuite, dans la performance, la soliste suit plutôt son intuition et sa sensibilité. L'émotion, l'excitation et aussi l'appréhension du moment peuvent entraîner des modifications. Parfois, la soliste chante un passage de plus ou un de moins. Dans un des exemples, que je vais détailler plus loin, nous verrons qu'une fois elle raccourcit son chant d'une phrase, et une autre fois elle le rallonge.

Au début, l'entente des pratiquantes se construit autour de la voix de cette chanteuse. Chacune des danseuses cherche à se coordonner aux autres pour contribuer à l'uniformité du collectif, en s'adaptant mutuellement. Même l'*imame,* dans cette première partie, joue un rôle effacé. Des tâtonnements, une participation mitigée et variée, des moments d'absence, une écoute irrégulière, caractérisent généralement les premières parties du *debaa*, de sorte que la choralité se construit progressivement.

La deuxième partie, à l'inverse, est toujours davantage structurée. Les *couplet*s et les *refrain*s de cette partie centrale, étant plus courts, sont plus faciles à retenir. Cette régularité caractérise également les chorégraphies. La plupart du temps, le chant et la chorégraphie coïncident et sont répétés plusieurs fois. La performance devient alors plus agréable et joyeuse. Les danseuses ont moins besoin de se regarder réciproquement pour se suivre et rester coordonnées. Bien que les chorégraphies soient parfois complexes, articulées, riches de motifs de durée variée, comprenant plusieurs *couplet*s et plusieurs *refrain*s, elles sont toujours répétées plusieurs fois. Cette

réitération permet une exécution plus aisée et ludique. La danse et le chant sont plus entraînants et aussi plus expressifs.

Dans cette partie centrale, une véritable unité se crée entre les danseuses. Une réelle communion entre la soliste et le chœur et une synergie énergisante se dégagent entre toutes des pratiquantes. Leurs voix sont plus équilibrées, les *couplet*s de la soliste sont souvent des introductions aux phrases chantées ensuite par le chœur. Les danseuses sont davantage protagonistes. Le rôle de l'*imame* s'affirme. Elle devient plus présente et encourageante. Les tâtonnements, les incertitudes, la recherche d'harmonie de la première partie laissent la place à plus de plaisir, de concordance, d'enthousiasme, de synergie entre les participantes.

Dans la troisième partie, l'implication corporelle des danseuses croît davantage. Les chorégraphies deviennent plus longues, plus rythmées, plus variées, plus accentuées. Les chants, en se raccourcissant, sont plus emphatiques et énergiques. Les voix de la soliste et du chœur s'enchaînent sans répit. Il n'y a plus aucune correspondance systématique entre le chant et la danse. Il n'est, par conséquent, plus possible d'avoir une présence effacée, une participation mitigée, graduelle. Au contraire, la participation à la performance ne peut être que totale. Les danseuses ne peuvent plus contribuer à différents degrés comme cela est possible dans la première partie. Elles risqueraient de perdre définitivement la coordination avec le groupe.

Pour réaliser cette troisième partie, les danseuses doivent faire appel à toute la vigilance développée dans la première partie et toute l'endurance, la résistance, la ténacité, l'exaltation, la participation qui caractérisent la deuxième partie. La présence de l'*imame* devient fondamentale pour encourager les camarades à ne pas relâcher leur attention, à garder le rythme et un engagement corporel dynamique et soutenu. Une fois le groupe parvenu à un degré de performativité qui condense vitalité et euphorie, toute l'énergie progressivement accumulée et explosée dans la dernière partie retombe soudainement : parfois de manière nette, si le *debaa* prévoit une phrase chantée conclusive, sinon, en s'effilochant. Elle se dissipe alors progressivement pour ensuite revenir petit à petit, voir même se fondre avec le *debaa* suivant.

Avec la formalisation du *debaa* – suite à la multiplication des concours et à la valorisation des aspects formels - cette progression tend à s'amoindrir. La marge d'approximation, lorsque le *debaa* n'est pas standardisé, oblige à une attention constante, alors qu'un apprentissage par cœur, plus méthodique, diminue le niveau d'incertitude. Si l'on compare les anciens *debaa* à ceux considérés par les pratiquantes elles-mêmes comme plus modernes, on peut constater que la troisième partie de ces derniers a tendance à se formaliser, devenant par conséquent plus facile à réaliser, même si le défi du dépassement de soi persiste.

Dans les *debaa* les plus récents, intervient l'ajout d'un final, qui rend plus explicite la fin d'un *debaa*, comme c'est le cas pour les deux derniers *debaa* analysés plus loin. C'est depuis que les *debaa* sont présentés sur scène qu'une phrase conclusive s'est avérée nécessaire, alors que dans les anciens *debaa*, la performance s'estompait toujours progressivement ou de manière indéfinie. Cependant, tous les groupes n'ont pas adopté cet usage de manière absolue.

En revanche, tous les *debaa* observés montrent que les différentes parties qui constituent sa structure ne sont ni dissociées ni dissociables. Il y a en effet une compénétration entre ces différentes parties. L'une provoque l'autre. C'est principalement la danse qui joue ce rôle important de jonction. Les chorégraphies de la première partie continuent dans la deuxième. La deuxième partie chorégraphique déborde toujours sur la troisième. D'un motif dansé à l'autre, l'amplitude des mouvements et les accents créent un crescendo, une complexification et une continuité entre les différentes parties. On constate aussi une progression dynamique de la gestuelle au fur et à mesure de l'avancement de la performance. Cette évolution est tout à fait présente dans les anciens *debaa*, même si les gestes sont relativement plus simples et répétitifs. De manière générale, au fur et à mesure de l'avancement du chant, les chorégraphies se développent, devenant plus longues et complexes. Il y a donc une corrélation inversée entre le chant et la danse : plus le chant se raccourcit, plus la chorégraphie se rallonge, plus le chant se simplifie, plus la chorégraphie se complexifie. Le chant, en tant que parole porteuse de sagesse et de spiritualité, après avoir été entendu, est incorporé, assimilé et reformulé en mouvement à travers la danse et l'expressivité gestuelle. Ainsi, le texte sacré, porté d'abord par la voix de la soliste puis par le chœur, cède de plus en plus la place au corps entier avec toute sa puissance sensible et communicative.

4.1.2 LE PROCESSUS D'ÉLÉVATION ÉMOTIONNELLE COLLECTIVE

En suivant de nombreuses répétitions, j'ai été souvent surprise de constater que les pratiquantes, même quand elles discutent d'éventuelles erreurs de manière précise, ne répètent jamais les passages concernés, ce qui permettrait de rectifier les imprécisions relevées. Je n'ai guère vu un groupe refaire deux fois de suite le même *debaa* pour corriger les défaillances et les incertitudes d'exécution. Les pratiquantes reportent toujours aux répétitions suivantes l'intégration des remarques formulées, comme pour laisser aux expériences successives la possibilité d'apporter les améliorations souhaitées. Lors des répétitions, les pratiquantes semblaient privilégier l'expérience sensible plutôt que le travail méthodique pour perfectionner leur exécution. Il semblerait que pour elles, réitérer le même *debaa* n'a pas de sens, sinon pour renouveler l'expérience. Pour cela, il faut alors à nouveau en cultiver l'envie, les motivations.

J'ai expliqué dans le chapitre précédent que les femmes des groupes qui ont gagné le concours de 2008 ont modifié leurs procédés de composition des *debaa* selon les souhaits des organisateurs métropolitains de concerts de musique du monde. Durant la formation pour apprendre à réaliser les compositions « adéquates », il a été conseillé aux participantes de n'utiliser qu'un seul texte et de ne pas mélanger des phrases de poèmes différents, de ne chanter que deux *couplet*s intercalés par deux *refrain*s, et d'utiliser le rythme à huit temps, dit « moderne », qui est considéré comme plus entraînant. Autrefois, la suite du *debaa* – deuxième et troisième parties - était composée de

duâ « prières non canoniques constituées d'invocation à Dieu » (Blanchy 1996, 46), que toutes les pratiquantes connaissent par cœur. Lors des rencontres entre différentes associations tout le monde pouvait ainsi participer aisément au chant. Les experts de l'action culturelle, ont proposé l'utilisation d'un même texte dans sa continuité pour composer l'ensemble des phrases d'un chant. Si les participantes ont accepté avec plaisir ces instructions, ravies de recevoir des conseils pour s'améliorer[187], force est de constater que les femmes interprètent cette proposition de manière subjective, car ce qui demeure important pour elles est de pouvoir avant tout réaliser cette exaltation finale[188]. En comparant, par exemple, les textes des deux *debaa* présentés plus loin, l'on peut observer que leur différence en termes de longueur et de complexité est considérable. Pour autant, la logique utilisée pour compiler les phrases reste la même.

Voici le texte d'un *debaa* que les femmes appellent « nostalgique », et qui sera analysé dans le détail à partir de la page 266. Il représente un *debaa* d'antan tel que l'on peut voir dans les enregistrements audiovisuels des années 1990, désormais en ligne sur le site YouTube :

[187]Au début de ma recherche, les femmes m'ont beaucoup sollicitée pour leur apprendre des gestes de « ma danse ». Elles étaient souvent déçues quand je leur expliquais que mon but était plutôt de m'intéresser à la leur et que je ne pouvais leur apporter grand-chose de mieux.

[188]Lors des répétitions du groupe Salamia de Bambo Ouest, J'ai demandé à Amina de m'aider à transcrire en phonétique les deux premières phrases d'un *debaa* qu'elle chantait. Puis, j'ai assisté aux répétitions. Je me suis aperçue que Amina ne chantait que la première phrase en la répétant deux fois. À la fin des répétitions, je lui ai demandé des explications : « Oui, tu as raison, mais aujourd'hui j'étais fatiguée, je t'assure que dimanche à la rencontre je chanterais les deux ». Je lui ai alors demandé s'elle ne connait pas très bien les paroles du deuxième *couplet*. « Bien sûr que oui, ça ce n'est pas un problème pour moi, c'est juste qu'aujourd'hui je suis en peu fatiguée ». N'arrivant pas à comprendre qu'elle relation pouvait-il y avoir entre la fatigue et ce deuxième *couplet*, j'ai insisté. Suite à mes insistances, elle m'a enfin avoué : « ...mais tu comprends cette phrase est trop moche, il y a beaucoup de « ou », c'est inchantable...si je suis obligée à le faire, je le fais, mais si je peux m'en passer, je m'en passe...les autres ne l'ont même pas remarqué ». Ce qui veut probablement dire que malgré les influences de certaines prescriptions venant de l'extérieur, les femmes ont tendance à rester toujours les maîtresses de leur art. Elles suivent par convenance, mais elles sont aussi capables de contourner ces impératifs, en les adoptant à leur gré.

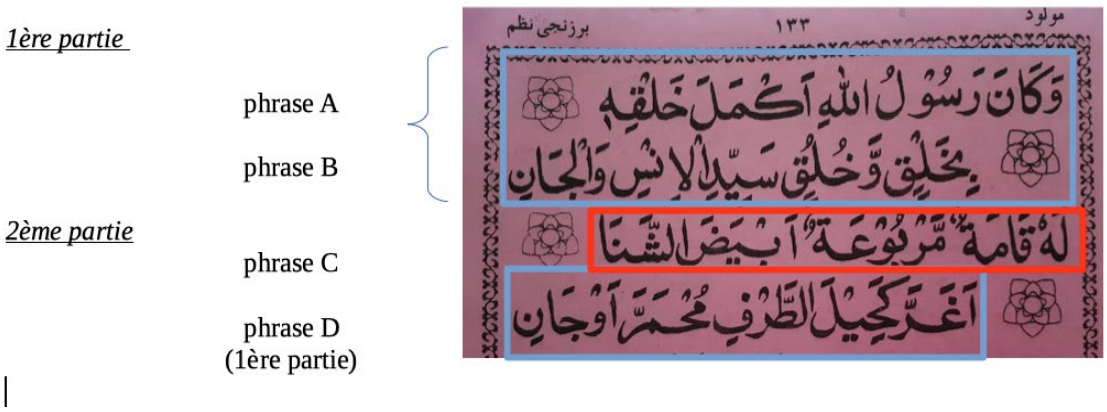


Figure 4 - 1 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer le debaa d'antan analysé à partir de la page 266.

Le Prophète de Dieu était d'une beauté parfaite Lui qui a été créé comme maître des Hommes et des Djinns Il était de taille moyenne, et blanc de peau Il avait un port noble, les yeux noirs et les joues roses[189]

Le texte de la première partie est constitué de trois phrases qui sont encadrées en bleu dans l'image ci-dessus. Elles sont répétées plusieurs fois selon la combinaison AB ou DB' (je distingue B de B', car la soliste ajoute des mots d'évocation, comme « Allah », qui ne font pas partie de la phrase B). Ensuite, la deuxième partie est composée de la phrase C reprise en boucle et chantée alternativement par la chanteuse soliste et le chœur (ce dernier omet la prononciation de certains mots. Pour cette raison, je fais la distinction entre C et C'). La troisième partie est composée d'extraits de *duâ*. Ces phrases sont très courtes et plus encore celles chantées par la soliste qui ne sont composées que d'un seul mot :

Exemple :
Soliste : *(Allah), hatima* [louange]
Chœur : *Hatima fatiha* [1ère sourate]
Soliste : *Hatima*
Chœur : *Hatima fatiha….*

Dans la première partie, entre un ensemble de *couplet/refrain* et un autre, la soliste anticipe le chant de la deuxième partie C, qui est plus court et qui a une mélodie différente. Selon Touanti, il s'agit d'un stratagème pour dynamiser le chant et le groupe. Cette habitude d'anticiper des phrases des parties suivantes caractérise désormais la plupart des *debaa,* même si ce n'est pas systématique.

[189] Traduction de Jean Lambert

Par exemple, dans la figure de la page suivante, l'observation du texte utilisé pour composer le *debaa* « Assoilati anla », qui sera analysé en détail à partir de la page 287, montre que ce n'est pas toujours le cas. Dans la première partie de ce chant, il n'y a pas l'insertion d'une phrase appartenant à une autre partie, comme dans le *debaa* précédent. Fatima, qui en est l'auteure, m'a dit avoir voulu rester le plus possible fidèle au texte d'un *mulidi* exécuté par le *fundi* de la Madrassa de Chiconi, dont elle s'est inspirée[190]. Elle a choisi cette version, car elle trouvait qu'elle pouvait se marier parfaitement au rythme et à la mélodie d'un *debaa.* Toutefois, aux vues de tous les *debaa* observés, on peut dire qu'il s'agit plutôt d'une exception que d'une manière de faire usuelle. Ce procédé montre bien que les femmes d'une part veulent exhiber leurs connaissances et leurs compétences liées à l'islam, et d'autre part n'hésitent pas à trouver des astuces pour réaliser des performances toujours plus originales et captivantes pour susciter de l'admiration. Ces contrastes témoignent de la complexité du *debaa*, qui poursuit des finalités à la fois esthétiques, émotionnelles, religieuses et performatives.

[190] Visionnage à partir de 15'04'' https://www.youtube.com/watch?v=42R9EfhW_90&list=PLyI6B-Wxk95YQvvkgDO5IrySiLGQJrgD5&index=32&t=1005s

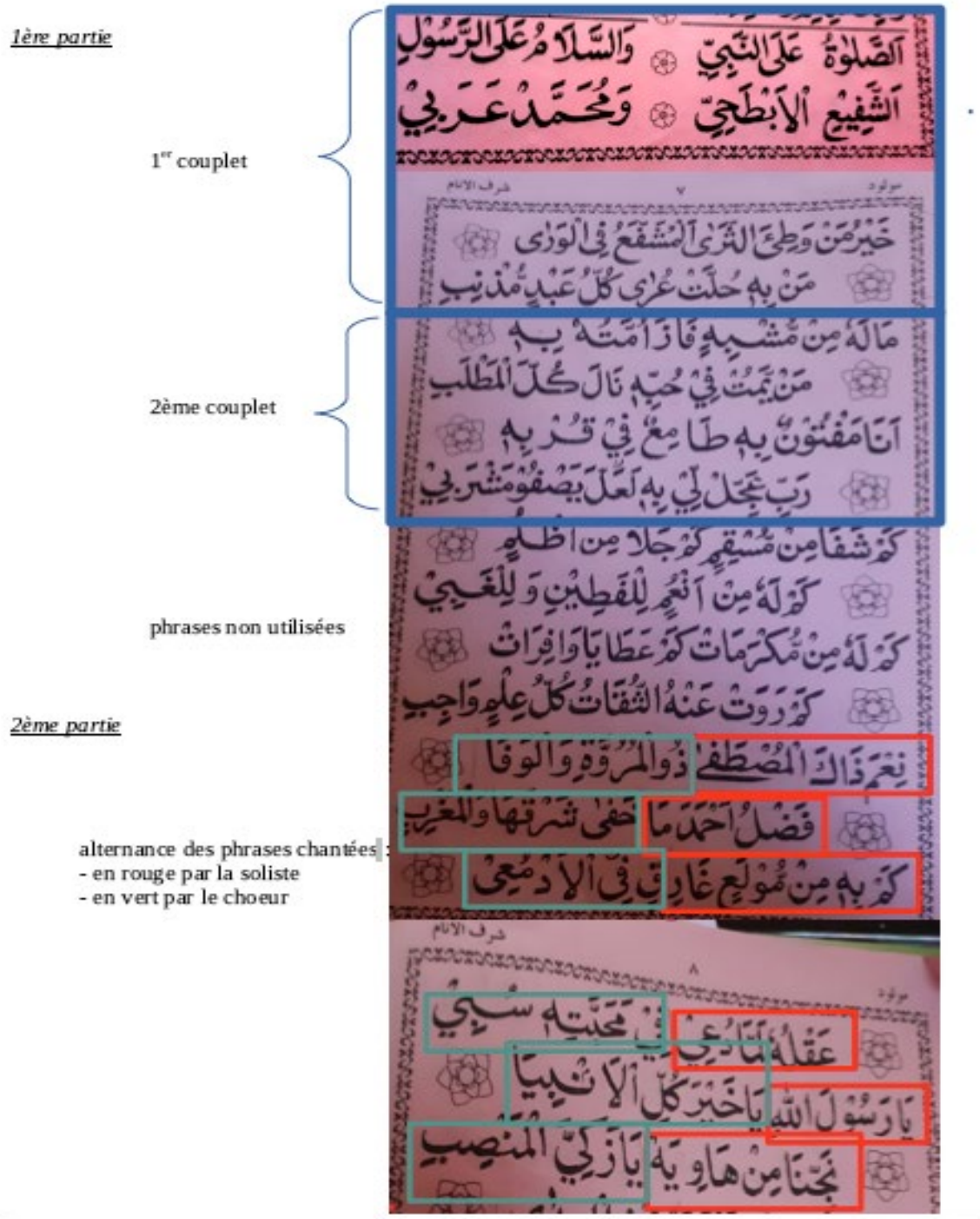


Figure 4 - 2 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer la première et la deuxième partie du debaa « Assoilati anla » analysé à partir de la page 287.

3ème partie

alternance des phrases chantées :
- en orange par la soliste
- en bleu par le choeur

reprises trois fois



Figure 4 - 3 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer la troisième partie du debaa « Assoilati anla ».

Aimé à perte la raison

Prière sur le Prophète et paix sur l'envoyé
L'intercesseur Al-Abtahî Muhammad [l'] Arabe.
Crème de tout être ayant foulé la terre, intercesseur de l'humanité
Grâce à qui se consacrera l'espoir de tout serviteur désemparé et pécheur
Il ne compte aucun pareil dont se targuera sa communauté
Quiconque mourra dans son amour aura tout gagné
Quel meilleur Elu bienveillant et fidèle !
Les faveurs d'Ahmad ne sont dissimulés ni en Orient ni en Occident[191]

Fatima appelle « *debaa* » uniquement les quatre phrases qui composent le premier *couplet*, qui, comme on peut le constater, est deux fois plus long que le *couplet* de l'ancien *debaa* montré plus haut. Elle m'explique également qu'elle répète parfois certains mots pour que le chant puisse épouser au mieux la mélodie : « Pour faire joli », dit-elle. Elle ajoute aussi des « Allah » autant de fois qu'elle l'estime nécessaire, toujours pour la même raison[192]. Fatima appelle *matini* les phrases

[191] Traduction de Abdoul-Karime Ben Saïd, extraite du dossier de présentation de la Madrassati Nourania de Tsimkoura au Festival Sacrées Journées de Strasbourg du 24 au 26 mai 2013, édité par la Direction générale adjointe chargée des services à la population, direction de la culture et du patrimoine du Conseil départemental de Mayotte

[192] Les répétitions du nom d'Allah, même si elles ne sont pas prévues dans le texte, caractérisent aussi les chants du *mulidi.*

qui composent le deuxième *couplet.* Selon elle, ce terme veut dire « changement, rajouter » : « pour ne pas faire la même chose, il faut ajouter quelque chose », affirme-t-elle[193].

Fatima me raconte qu'« avant, il n'y avait que le *debaa* », c'est à dire le texte du premier *couplet*, jusqu'au *vundzidzio* , la partie rapide. Les pratiquantes répétaient ce « *debaa* » plusieurs fois. Aujourd'hui, se limiter à réitérer un même *couplet* serait critiqué. Ce serait comme admettre l'incompétence féminine dans la sphère religieuse. Elle justifie ainsi l'adjonction du *matini* : « Je ne peux pas répéter, il faut que je rajoute quelque chose de différent, sinon, si je répète la même chose, les gens là-bas vont dire 'mais elle ne connaît rien, celle-là !' ». Pour Fatima « les gens là-bas », outre aux formateurs mandatés par le Conseil général qui sont également les organisateurs des tournées à l'étranger, ce sont tous ceux et celles qui écoutent les chants, comprennent l'arabe et peuvent par conséquent apprécier la complexité du texte.

Les phrases de la deuxième et troisième partie de ce *debaa* sont la continuation du poème utilisé pour composer la partie précédente. Toutefois, la manière de découper le texte en phrases de plus en plus courtes en fait perdre le sens. Les mots ne sont plus que son et musique. Comme l'écrit Lambert à propos des chants de Sanaa dans la société yéménite : « le langage poétique rejoint la musique dans sa nature de flux sonore, non signifiant. » (Lambert 1997, 237). Utiliser les mots comme de la musique fait donc partie intégrante du procédé de composition. Or, il est vrai que la plupart des pratiquantes d'un certain âge ne comprennent pas l'arabe (Cf. Chapitre 2)[194]. Cependant, leur intention, dans la première partie, est de tout mettre en œuvre pour faire apprécier le texte choisi à tous.es ceux.celles qui peuvent le comprendre, comme le témoigne Saloua : « C'est comme dans le *shadi* (Cf. Chapitre 2). Qui connaît l'arabe écoute les paroles. Si on comprend les paroles, on écoute les paroles. Alors qu'après, on écoute la mélodie et on apprécie la danse ».

La sollicitude des femmes concernant le dynamisme du *debaa*, le découpage du texte, la relation complexe entre le chant et la danse, qui suivent une logique de composition opposée, amènent à penser le *debaa* comme un tout à la fois entremêlé et composite. L'évolution du texte et de la danse passent à travers des phases autant différentes qu'imbriquées entre elles. Ainsi, les pratiquantes construisent progressivement une unité à partir de composantes hétérogènes, en s'appliquant à s'accorder. Le but est de créer une harmonie collective, qui permet d'exprimer autant les individualités que le fil conducteur de l'expérience émotionnelle et corporelle qui les réunit. L'évident crescendo ainsi que l'entrelacement des phrases chantées et des enchaînements chorégraphiques font que les différentes parties, même si elles sont identifiables, n'ont pas de vie autonome. De ce fait, on peut dire que le *debaa* n'est pas uniquement composé de parties mais

[193]Le terme *matini* (*tini* au singulier), n'est répertorié ni dans le dictionnaire de Blanchy, ni dans celui de Ahmed-Chamanga. Certaines pratiquantes plus jeunes m'ont avoué ne pas le connaître. Ce mot n'est pas non plus utilisé dans la vie courante pour dire ajouter ou rajouter.

[194]Toutes les filles sont scolarisées. Bien que beaucoup d'entre elles choisissent désormais l'arabe comme langue vivante, la compréhension des textes des poèmes reste ardue du fait du langage poétique métaphorique et hermétique qui les caractérise.

est aussi caractérisé par des phases progressives et ascendantes. Celles-ci s'inscrivent dans la continuité de ce qui précède et de ce qui suit. La précédente crée les conditions pour que la suivante puisse émerger.

Le crescendo qui caractérise ces étapes se retrouve également dans d'autres pratiques dévotionnelles mahoraises : dans la partie nocturne du *mawlida shenge*, vers la fin du *mulidi* et surtout dans le *daira* - sorte de *dhikr*, prière qui mène les adeptes vers la transe après avoir répété emphatiquement de nombreuses fois les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah[195].

Or, le *debaa* n'est pas tout à fait le pendant féminin de la performance masculine du *mulidi* (Ben Saïd 2014; Randrianary 2009; 2007). Dans le *mulidi*, les hommes prouvent leur capacité d'endurance par la danse, en mettant à dure épreuve leur résistance physique et leur motivation. Il y a une sorte de fierté de la part des pratiquants à montrer cet effort. Dans la phase finale, la danse du *mulidi* devient encore plus emphatique, probablement à cause de la fatigue que les jeunes hommes doivent endurer, alors que dans le *debaa* les femmes transcendent avec joie et sourires cette mise à l'épreuve. Dans le *mulidi* les rôles demeurent distincts, le chanteur soliste mène la performance de bout en bout, tandis que la soliste du *debaa* finit par s'effacer derrière le groupe. Dans le crescendo du *debaa*, les rôles distincts du début se fondent pour laisser davantage la place à l'ensemble des participantes. Le collectif des hommes du *mulidi* demeure hiérarchisé, alors que les femmes du *debaa* dépassent les singularités à faveur d'un idéal de communion totale.

C'est la modulation de la participation, qui passe aussi par l'endossement de divers rôles, qui permet aux femmes de parvenir à cette sorte de jubilation collective qui conclut chaque *debaa*. Pour schématiser l'enchaînement de ces phases, il faut alors dessiner une trajectoire ascensionnelle qui traverse les différentes parties. La ligne courbe indique que la progression n'est pas linéaire, elle ne passe pas par des paliers successifs mais continue jusqu'à l'élan final. Les passages d'une partie à l'autre sont flous, comme une suite de zones poreuses qui s'entremêlent :

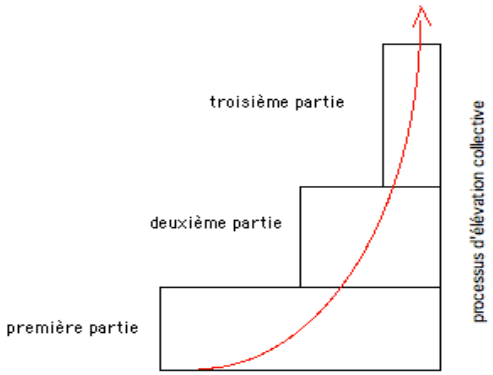


Schéma 4- 1 : Modélisation de la structure du *debaa*. Les rectangles aux contours noirs représentent les différentes parties, la ligne rouge symbolise cette dynamique ascensionnelle qui traverse les différents blocs.

[195] Néanmoins, la participation corporelle va de pair avec la maîtrise de soi, qui est d'ailleurs le but par excellence de toute pratique soufie. Cette quête passe par un corps extrêmement sollicité, d'un point de vue sensible, mais qui doit être finalement toujours maîtrisé (Ferhat 2000; El Asri et Vuillemenot 2010; Manço 2010; Arnaud-Demir 2013).

Tous les *debaa* sont différents. Toutefois, quel que soit le choix du texte, le rythme, le niveau performatif du groupe, cet enchaînement de phases est présent de manière systématique et peut être considéré comme la condition même pour provoquer l'élan collectif recherché. Ce processus d'élévation émotionnelle, combiné au modèle triparti, constitue la structure idéale du *debaa*. Elle pose les conditions de ce qu'il faut faire pour réaliser un *debaa* réussi.

4.2 DIFFÉRENTS TYPES DE DEBAA

Nous savons désormais que la pratique du *debaa* est constamment en évolution. Pour chaque rencontre entre groupes, les associations aspirent à créer de nouveaux chants, même si, sur les quatre ou cinq *debaa* présentés, tous ne sont pas forcément des nouvelles compositions. À Mayotte, il y a environ une centaine d'associations de *debaa*, ce qui signifie qu'en moyenne chaque année, entre cent et deux cents nouveaux *debaa* peuvent voir le jour. Par conséquent, il est pratiquement impossible de faire une analyse comparative exhaustive de toutes ces productions. D'autant plus que les pratiquantes essayent d'innover sans cesse en introduisant des petites touches de nouveautés inspirées, selon leurs témoignages, par tout ce qui passe à la télévision concernant le chant et la danse. En outre, se sentant investies de la mission de sauvegarder leur patrimoine culturel, les femmes tendent aussi à puiser leur inspiration dans les anciens *debaa* et à remettre au goût du jour des éléments de la tradition qui risqueraient d'être oubliés, ou qui, au fil du temps, sont devenus obsolètes. Cela fait que leurs productions artistiques sont constamment remaniées et par conséquent différentes.

Lorsqu'un groupe finalise la création d'un *debaa*, les protagonistes mettent tout en œuvre pour le faire connaître. Elles se filment avec des téléphones et des tablettes et ensuite partagent ces captations sur leur page Facebook ou sur YouTube, ou bien elles organisent des enregistrements avec des professionnels moyennant quelques centaines d'euros pour ensuite passer à la télévision. Les chaînes locales transmettent régulièrement ces enregistrements. La diffusion de ces vidéos sur les réseaux sociaux ou sur des sites dédiés permettent aux femmes de s'admirer et de comparer leurs créations réciproquement. Les Mahorais.es expatrié.es ou vivant en métropole et à la Réunion regardent ces prestations avec plaisir et nostalgie, à en juger des commentaires postés sur ces sites. Les pratiquantes peuvent aussi observer et mesurer l'évolution de la pratique grâce aux vieux enregistrements des années 1990, qui sont désormais diffusés via l'internet.

Parmi donc la grande variété de *debaa* visibles sur les divers médias, il est possible d'en distinguer de cinq types différents. Il y a les *debaa* des années 1990 considérés par les pratiquantes comme anciens, des *debaa* d'aujourd'hui mais désignés par les femmes « à l'ancienne » car construits sur le même rythme à quatre temps des précédents. Existent aussi des *debaa* récents qui reprennent les chants des *debaa* anciens à l'identique mais avec des nouvelles chorégraphies

plus riches de motifs, puis les *debaa* qui utilisent le rythme dit « moderne » de huit temps, qui sont les plus répandus et enfin les *debaa* les plus récents qui combinent plusieurs éléments aussi bien anciens, actuels, qu'empruntés à d'autres pratiques (Cf. Chapitre 3).

Voici quelques liens pour visionner ces différents types de *debaa.* Je mets en évidence en gras et avec un astérisque les liens vers les *debaa* que j'analyse ensuite en détail dans les pages suivantes.

a) Des debaa anciens

Parfois mis en ligne sous l'appellatif de « debaa nostalgique », ces captations ont été réalisées par RFO dans les années 1990. Depuis quelques années, Mayotte la Première, chaîne locale du groupe France télévision, héritière de RFO, met périodiquement en ligne, et tout particulièrement pendant le mois du Ramadan, des ressources audiovisuelles issues de ses propres archives :

https://www.youtube.com/watch?v=YbYAs1E8HAE&ab_channel=MouhoutariNassour*
https://www.youtube.com/watch?v=w3mRnZZpNsM&t=4915s
https://www.youtube.com/watch?v=GsKt9kon8GE
https://www.youtube.com/watch?v=8x5BKVSODXE
https://www.youtube.com/watch?v=UFEmn5jLqPA&t=85s
https://www.youtube.com/watch?v=Oi8opHQUoLc

b) Des debaa anciens réactualisés

Il s'agit d'anciens chants de *debaa* repris à l'identique mais remaniés au goût du jour, à travers des chorégraphies plus élaborées et variées. L'objectif de ces reprises, me disent les femmes, est de transmettre la tradition aux plus jeunes filles. Dans ces vidéos en effet, les danseuses sont toutes très jeunes :

https://www.youtube.com/watch?v=5c1_TbZNMAI
https://www.youtube.com/watch?v=cwPlVgtAjpc

c) Des debaa avec le rythme dit « ancien »

Ce sont des *debaa* d'aujourd'hui mais construits sur le rythme à quatre temps (Cf. Chapitre 3). Ces *debaa* ont été délaissés pendant les premières années qui ont suivi le concours de 2008. Depuis quelques temps, certains groupes reviennent sur ce rythme en revendiquant une authenticité originelle qui mérite d'être préservée car, selon les femmes, plus fidèle au *debaa* d'autrefois :

https://www.youtube.com/watch?v=wIgAans1ozo&ab_channel=MadiNaida
https://www.youtube.com/watch?v=dJPlM4rQyBI&ab_channel=CultureMayotte

d) Des debaa avec le rythme dit « moderne »

Ce sont des *debaa* composés sur un rythme à huit temps, plus rapide que celui à quatre temps (Cf. Chapitre 3). Ce rythme a été valorisé lors du concours de 2008. Il est considéré comme « moderne » par les pratiquantes. Les deux *debaa* analysés dans le chapitre précédent sont de ce type, ainsi que les *debaa* présentés dans les chapitres suivants (Cf. Chapitres 6 et 7) :

https://www.youtube.com/watchv=7woQfZEdkHo&list=RD7woQfZEdkHo&index=1*
https://www.youtube.com/watch?v=YJpG1gXbzy8
https://www.youtube.com/watch?v=kGIIyibkITE
https://www.youtube.com/watch?v=QIYxn3BkbxU
https://www.youtube.com/watch?v=Uc1DsBehWuk
https://www.youtube.com/watch?v=pmPCrNXiGD8
https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M
https://www.youtube.com/watch?v=7woQfZEdkHo

e) Des debaa nouveaux

Ce sont des *debaa* considérés comme les plus actuels et à la mode. Ils s'inspirent de différentes pratiques ou reprennent intégralement des textes du *mulidi* masculin, ou encore mêlent différents rythmes et différents procédés de composition, tant anciens que nouveaux :

https://www.youtube.com/watch?v=KCM5ldOrwOk&t=1s*
https://www.youtube.com/watch?v=pg1Oumy5WfY&t=288s

4.3 ANALYSE DÉTAILLÉE DE TROIS DEBAA

Dans le paragraphe qui suit, je vais procéder à l'analyse détaillée de la structure des *debaa* dont les liens sont écrits en gras et signalés avec l'astérisque. Le but de ce travail est de montrer que l'harmonisation du modèle triparti et de l'élan collectif, qui passe par trois phases, sous-tendent tous les *debaa,* quelles que soient leurs qualités formelles. Leurs éventuelles différences, comme je l'ai déjà évoqué, dépendent des compétences des pratiquantes, de la nécessité d'innover, et, tout en respectant la tradition, de l'exigence de laisser libre cours à la créativité et à la variabilité de l'implication personnelle des pratiquantes.

Tout au long de mon enquête, j'ai eu l'occasion de voir des centaines de *debaa.* Le choix de prendre à titre d'exemple des vidéos de *debaa* diffusées sur le site YouTube pour faciliter la tâche du.de la lecteur.trice, me permet aussi de prendre en compte des *debaa* visionnés des milliers de

fois. Cette popularité laisse supposer qu'ils servent eux-mêmes de modèle. Mis à part le *debaa* de type ancien parfois dit « nostalgique », les autres ont été créés entre 2015 et 2016, c'est-à-dire composés dans la période médiane de mon enquête, commencée en 2013. Un seul de ces *debaa* est réalisé par l'une des équipes auxquelles appartiennent mes informatrices principales, les autres sont des créations de groupes que je ne connais pas. Ainsi, mes observations ont été discutées avec des femmes qui sont, selon le contexte, soit les protagonistes de la performance, soit des observatrices des performances des autres associations. L'intérêt de choisir des *debaa* de formations que je ne connais pas est de pouvoir confronter leur analyse avec celles que je mènerai dans les chapitres suivants concernant des *debaa* réalisés par des pratiquantes que je connais le mieux. Cette comparaison me permettra de corroborer davantage mes déductions.

J'ai choisi aussi de montrer uniquement trois types de *debaa* : un *debaa* ancien (de type *a*), un nouveau *debaa* (de type *e*), et un *debaa* sur le rythme nouveau (de type *d*). Je ne traiterai pas ici les autres types de *debaa* [les *b*) et les *c*)]. Et cela pour les raisons suivantes : les *debaa* de type *b*) reprennent les chants des *debaa* de type *a*) pratiquement à l'identique avec des chorégraphies différentes, mais la structure reste la même que celles des *a*). Ce sont généralement des *debaa* réalisés par des groupes formés de jeunes pratiquantes auxquelles les mères désirent apprendre et faire apprécier les *debaa* d'antan. Les *debaa* de type *c*) sont également calqués sur la structure des *debaa* anciens (type *a*). La différence concerne la composition des textes qui suit les procédés actuels. D'un point de vue gestuel, les *debaa* de type c) ressemblent à ceux de type a) composés de motifs simples, courts, et répétitifs.

Comparer un *debaa* de ce type a) avec un *debaa* de type e) jugé comme « moderne » me permet d'observer l'évolution de la pratique pendant les vingt dernières d'années. Les *debaa* composés avec le rythme dit « moderne » sont les *debaa* les plus diffusés actuellement, tandis que les reprises des *debaa* anciens et les *debaa* sur le rythme dit « ancien » sont finalement plus rares. La tendance actuelle est de s'inspirer d'autres pratiques pour composer des *debaa* encore plus originaux - type *e*) -. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'analyser une prestation d'un *debaa* de ce type.

Pour réaliser ce travail, j'ai dû transcrire les chants en phonétique en les notant en partition, en discernant les phrases, en mesurant leur durée, en mettant en évidence le rapport entre les voix de la soliste et du chœur. Ensuite, j'ai rédigé le schéma du chant pour en comprendre l'articulation. J'ai appliqué la même méthode à la danse. À l'aide de la Cinétographie Laban, j'ai noté les mouvements de la chorégraphie en individualisant les motifs gestuels qui composent les enchaînements qu'à leur tour constituent des parties. J'ai comparé ensuite les notations du chant et de la danse, pour comprendre leur articulation. L'analyse complète de chaque *debaa* compte une vingtaine de pages. Il m'est dont impossible d'en présenter ici la totalité. Je mobilise dans le texte uniquement les données que je considère indispensables. Je proposerai en annexe quelques exemples de ces notations.

Voici donc en résumé les *debaa* qui seront présentés de manière détaillée dans les pages qui suivent :

a) https://www.youtube.com/watch?v=YbYAs1E8HAE

- **un *debaa* ancien,** de la série « nostalgique », réalisé par un groupe que je ne connais pas.

d) https://www.youtube.com/watch?v=KCM5ldOrwOk&t=1s

- **un *debaa* avec le rythme dit « moderne »** d'un groupe récent que je ne connais pas non plus, formé essentiellement par des jeunes pratiquantes.

e) https://www.youtube.com/watchv=7woQfZEdkHo&list=RD7woQfZEdkHo&index=1

- et enfin **un *debaa* nouveau** dont le chant est la copie conforme d'un chant du *mulidi* masculin. L'analyse de ce *debaa* me permettra de dégager également des éléments de comparaison avec un autre *debaa* de ce même groupe, que je présenterai dans un des prochains chapitres (Cf. Chapitre 7)[196].

Les représentations synoptiques, que je présente dans les pages suivantes, sont rédigées selon la même procédure utilisée dans le chapitre précédent. Pour rendre plus aisée la tâche du.de la lecteur.trice, je vais d'abord présenter le schéma de la structure du chant et de la danse de chaque *debaa* analysé et ensuite faire une description détaillée de cette structure, suivie des observations concernant le chant, l'accompagnement instrumental et la danse. J'ai encadré la description détaillée pour signaler qu'il n'est pas indispensable de la lire pour comprendre les observations qui en découlent. J'ai fait le choix de les insérer dans le texte plutôt que de les mettre en annexe, pour que le.la lecteur.trice puisse les avoir éventuellement à portée de main, ce qui permettra à ceux.celles qui le désirent de comprendre les étapes préliminaires de mes observations.

Quelques réflexions concernant le choix des *debaa* analysés

Ce n'est que grâce à la mise en ligne sur YouTube d'anciens enregistrements que l'on peut observer les *debaa* d'antan (type a). Les difficultés que j'ai rencontrées pour mener mon observation à partir de ces enregistrements permettent de questionner la pertinence de ces captations audiovisuelles et de mettre en exergue les problèmes qu'elles posent lorsqu'on veut les utiliser comme données. Pendant mon enquête, en collaboration avec la réalisatrice Laure Chatrefou[197], nous avons beaucoup filmé, mais il s'est agi surtout de séances de répétition et de rencontres entre groupes. Dans les deux situations, nous n'avions pas assez d'espace à disposition, pas assez de recul, pour filmer l'intégralité de la performance, avec un point de vue éloigné. Des

[196] Dans les chapitres suivants, d'autres *debaa* seront présentés et analysés. Même si la mobilisation de leurs données aura d'autres finalités, le.la lecteur.trice aura toujours la possibilité de vérifier la cohérence de mes propos en les mettant en perspective avec l'analyse structurale menée ici.

[197] www.superchimere.com

éléments échappaient toujours au cadrage vidéo : l'*imame* qui sortait de l'écran ou au contraire qui se plaçait devant la caméra en empêchant de voir le reste, la ligne des danseuses qui n'était pas complète, des pratiquantes qui arrêtaient de danser ou qui s'inséraient soudainement faisant interrompre la continuité de la danse. Les prises de vue étaient donc rapprochées et partielles. Si elles m'ont permis a posteriori d'observer beaucoup de détails utiles, ces captations ne proposent pas une vision d'ensemble complète et satisfaisante. Les vidéos des *debaa* mis en ligne sur YouTube présentent, au contraire, ce point de vue plus distant qui fait défaut dans nos captations. Il s'agit de mise en scène standardisées, dont la finalité n'est pas la recherche de belles images. Ces enregistrements ont plutôt l'objectif de montrer un *debaa* dans sa globalité et dans la continuité.

Toutefois, même si ces *debaa* paraissent à première vue complets, ils ne le sont pas toujours. Il y a par exemple des raccords qui altèrent l'enchaînement réel de la performance. Cela pose parfois des problèmes de cohérence lorsque l'on mène un travail d'observation méticuleux. Je mettrai en évidence dans le texte ces moments qui m'ont posé des problèmes et j'expliquerai pourquoi.

Les captations mise en ligne par Mayotte la Première sont celles dont j'ai parlé dans le chapitre 1 et qui ont été réalisées dans les studios de la chaîne pendant les années 1990. Les femmes m'ont raconté qu'elles se présentaient spontanément au siège de l'antenne en demandant d'enregistrer un de leurs *debaa*. Il arrivait aussi qu'une équipe de télévision se déplace dans les villages pour enregistrer les performances dans des contextes bucoliques, au bord de la mer, par exemple, comme celui présenté ci-dessous, ou dans une cour d'école. Cette habitude est encore en vigueur de nos jours.

Par contre, aucune de mes informatrices ne possède une cassette VHS de cette période. Aux dires des femmes, il en existe, mais pour l'instant elles restent introuvables. Ces enregistrements audiovisuels en ligne sont donc les seuls documents accessibles. Ces captations ont été réalisées de manière frontale, avec deux, voire trois appareils. L'enregistrement de la caméra de face sert de base. Les images des autres caméras sont utilisées ponctuellement pour faire des changements de plan et ou de cadre. On a ainsi l'impression que la captation respecte la continuité et la totalité de la performance. Or, l'analyse geste par geste, permet au contraire de s'apercevoir que des images de raccord ne correspondent pas toujours au moment précis de la danse, et on peut même se demander si parfois les *debaa* n'ont pas été raccourcis au montage.

Avant de passer à mes observations, je rappelle d'abord les instructions de lecture et de compréhension des schémas. Certaines informations viennent s'ajouter à celles déjà données dans le chapitre précédent.

Rappels pour lire et comprendre les schémas

- Chaque rectangle correspond à une période de huit ou de quatre temps. Les rectangles des lignes du chant *a cappella* ne sont pas subdivisés en périodes.

- La lettre MAJUSCULE insérée dans un des rectangles de la ligne du chant, indique le début de la phrase chantée. Elle est placée sur la pulsation correspondante au commencement du chant qui peut être indifféremment sur l'une des huit pulsations.

- Une lettre en minuscule et entre parenthèse (a) correspond à une note expliquée dans le texte.

- Après l'entrée des tambours, chaque rectangle correspond à une période tambourinée qui peut être de quatre ou de huit temps selon le type de *debaa*.

- Dans la ligne de la chorégraphie : les rectangles de la même couleur indiquent des motifs identiques. Les rectangles de couleurs différentes indiquent des motifs différents. D'un *debaa* à un autre, le recours à une même couleur ne renvoie pas à un même motif. Chaque *debaa* a été analysé de manière autonome. La durée des motifs est indiquée par le nombre de rectangles qui symbolisent les périodes : un rectangle d'une couleur indique que le motif dure une période. Des rectangles séparés indiquent le même motif répété plusieurs fois. Des rectangles joints indiquent que le motif dure plus d'une période.

- Les différentes parties de la structure sont clairement distinguées les unes des autres.

- Dans la première partie les *couplet*s et les chants sont généralement longs. Je suis donc toujours allée à la ligne à la fin d'un *couplet* ou d'un *refrain*, pour marquer la séparation entre les *couplet*s et les *refrain*s.

- Inversement, dans la deuxième partie, pour mettre en évidence le fait que les phrases sont plus courtes et que les voix de la chanteuse soliste et du chœur se suivent immédiatement ou se chevauchent, j'ai écrit les rectangles correspondant au chant dans la continuité, en allant à la ligne à chaque changement d'enchaînement chorégraphique.

- Dans la troisième partie, je mets plutôt en évidence la continuité de la chorégraphie.

- Entre la ligne du chant et celle de la chorégraphie, j'ai noté les mouvements accentués des épaules avec des numéros. Les numéros correspondent au temps sur lequel les danseuses baissent les épaules de manière rapide et prononcée.

- J'ai noté avec des signes de crescendo « < » les mouvements accentués réalisés avec les autres parties du corps : les doigts, les mains ou les poignets. Ils sont placés au moment de la période où ils sont exécutés, normalement sur le premier, troisième, cinquième ou septième temps. J'ai indiqué avec des accents circonflexes « ^ » certains accents plus légers qui aident les danseuses à garder la coordination (Cf. Chapitre 6) et aussi d'autres gestes accentués réalisés par d'autres parties du corps qui sont parfois moins visibles mais tout autant propices à ponctuer la chorégraphie en facilitant la mémorisation et l'exécution. Ces accentuations permettent également aux pratiquantes de relâcher les tensions et facilitent l'harmonisation et la synchronisation de leurs gestes. En général, toutes ces accentuations se font avec épaules, les doigts, les mains et les poignets.

- Dans certains *debaa*, j'ai mis en évidence d'autres types d'éléments. Par exemple, dans le *debaa* de la série « nostalgique », j'ai noté des abréviations, telles que d (droite) et g (gauche), à l'intérieur de la période. Je veux attirer l'attention sur le fait que le début du chant correspond parfois à un geste vers la droite, parfois vers la gauche, et que, par conséquent, la relation entre le chant et la chorégraphie change constamment. Cela permet aussi d'observer les décalages entre le chant et la chorégraphie. De ce fait, les danseuses doivent, d'une part, chanter en faisant attention à l'enchaînement des phrases en fonction du chant de la soliste et, d'autre part, danser la chorégraphie qu'elles connaissent, indépendamment de ce qu'elles chantent. Le fait de chanter un *couplet* de plus ou de moins change la relation danse-chant. Une période d'attente plus ou moins longue, avant d'enchaîner une phrase chantée, crée des décalages dans la danse, qui doivent être résolus d'une manière ou d'une autre. Les danseuses doivent constamment s'adapter, trouver des solutions communes et toujours donner l'impression d'être parfaitement coordonnées et à l'unisson, comme si de rien n'était.

4.3.1 *A*) UN *DEBAA* ANCIEN DE LA MADARASSATI MOUDHUYA DE MTSANGABOUA

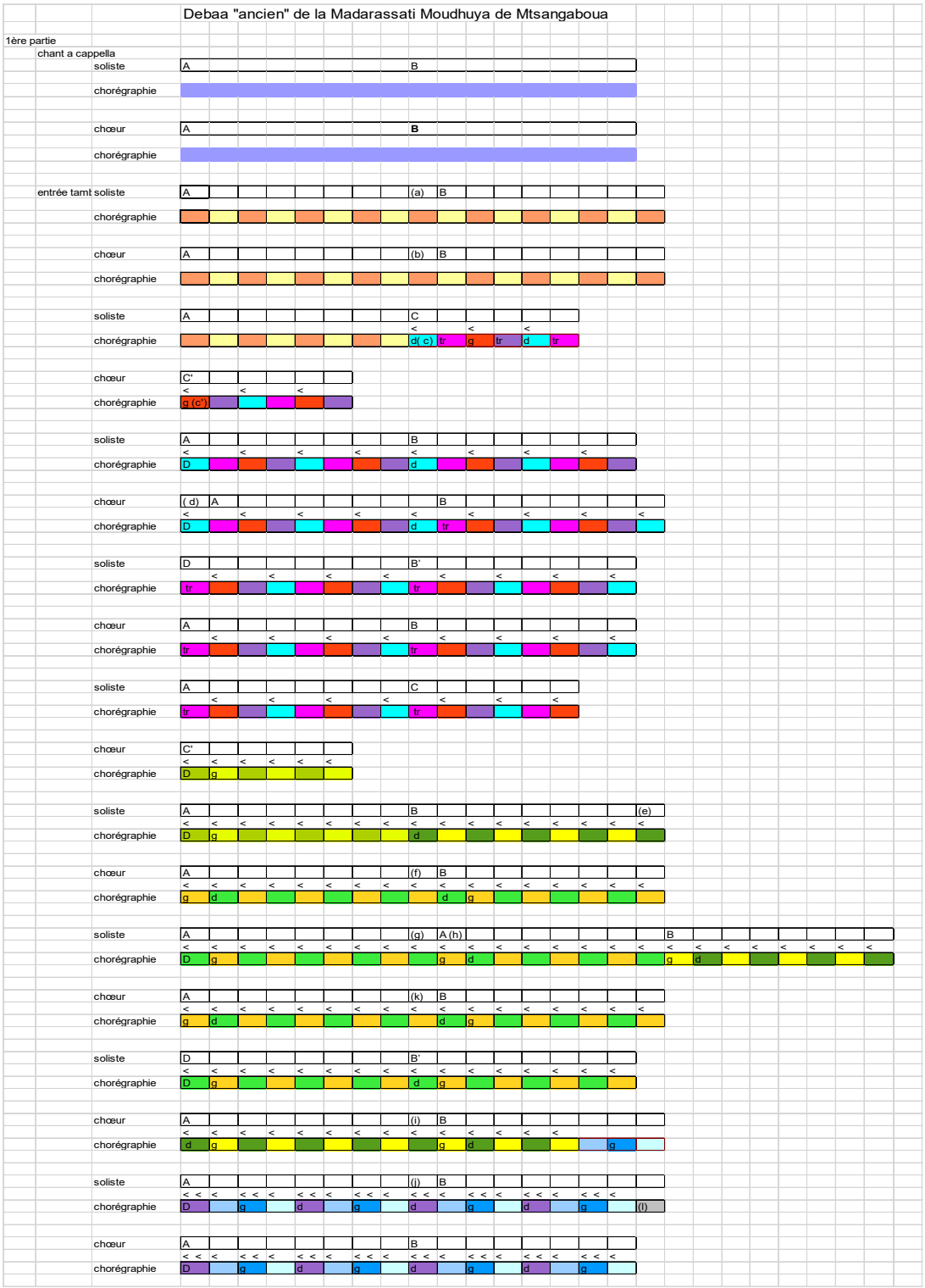


Schéma 4- 2 : 1ère partie du *debaa* dit "ancien" de la Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua

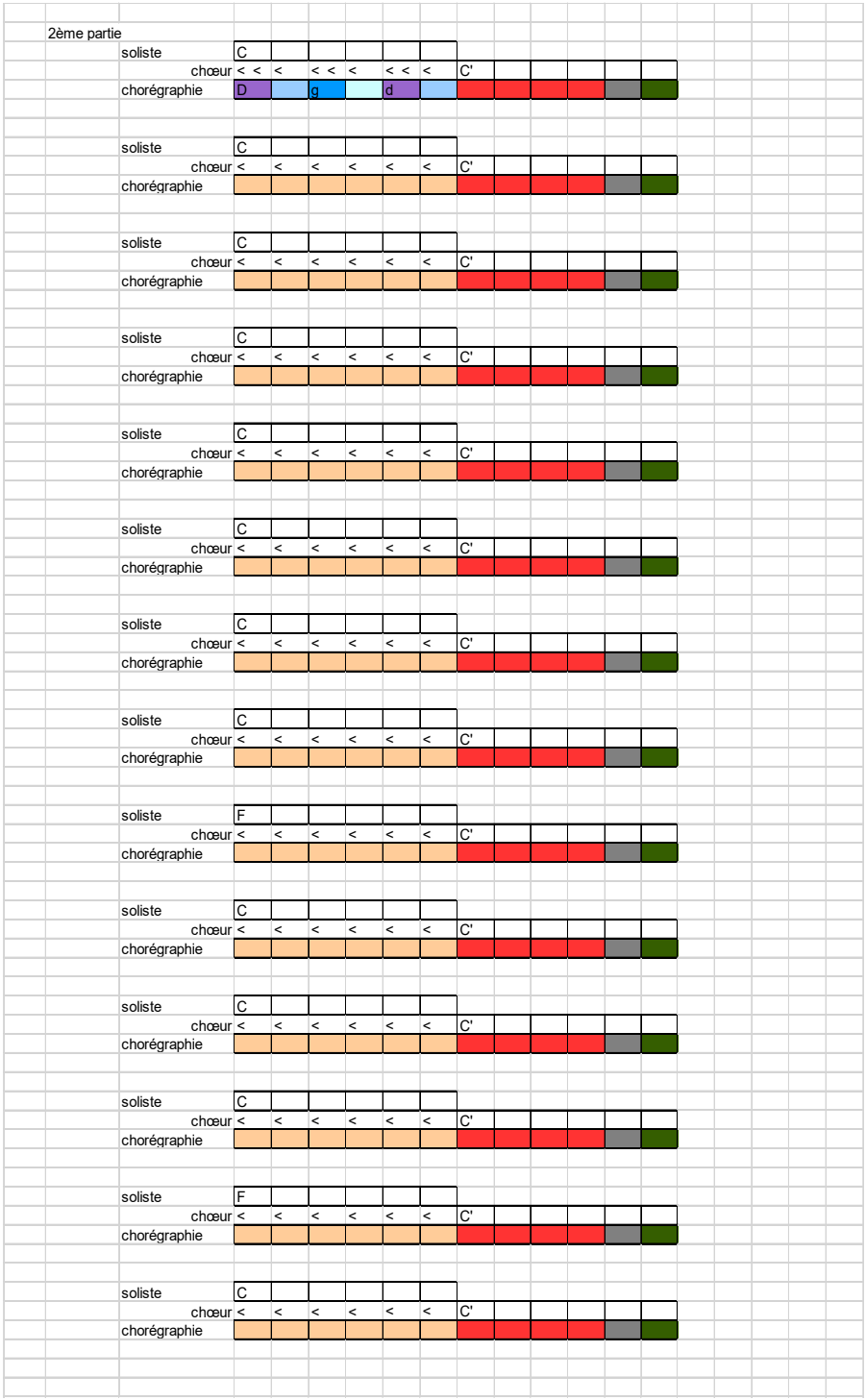


Schéma 4- 3 : 2ème partie du *debaa* dit "ancien" Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua.

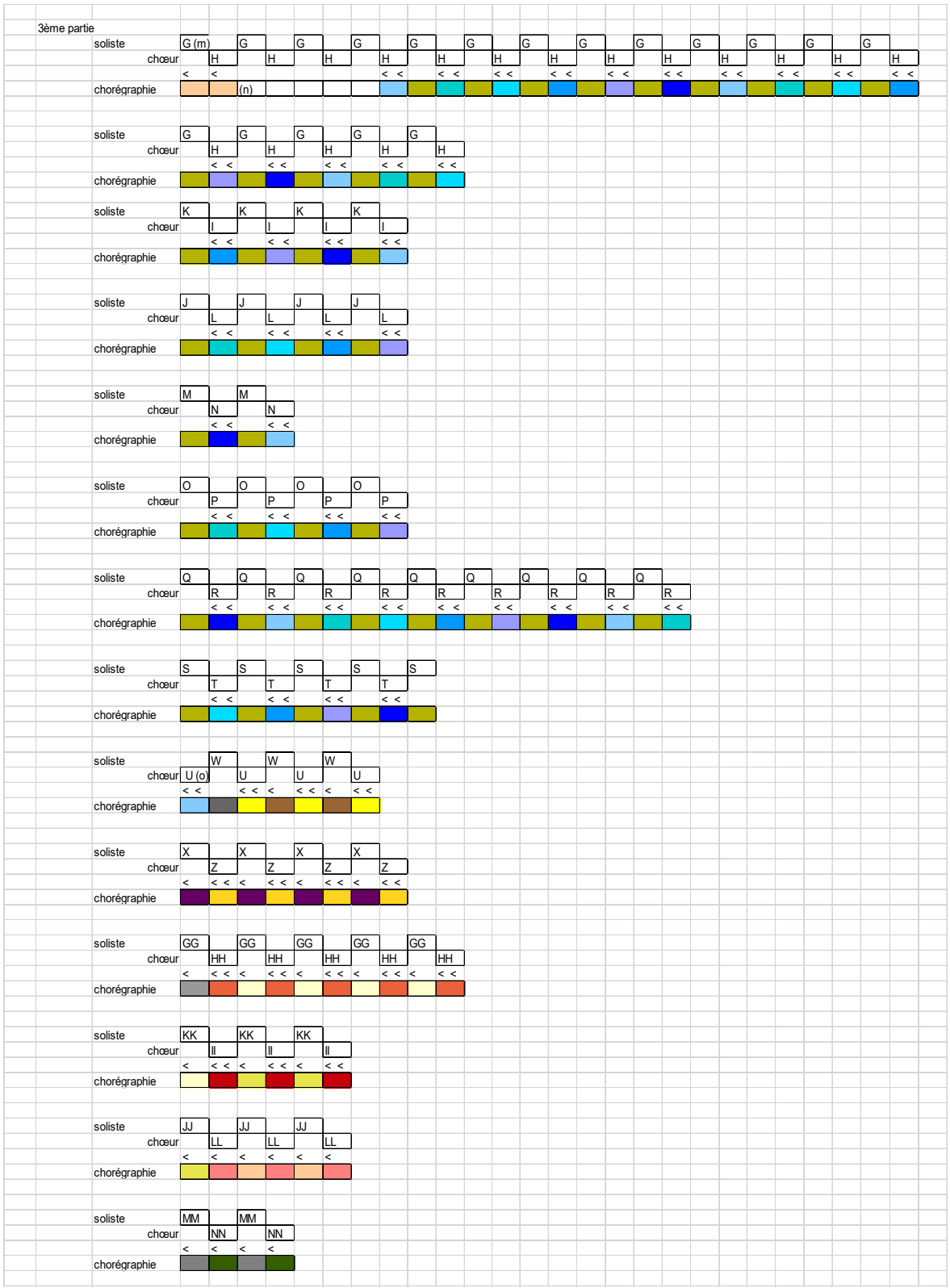


Schéma 4- 4 : 3ème partie du *debaa* dit "ancien" de la Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua



Figure 4 - 4 : Arrêt sur image du *debaa* de la Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua. YouTube.

a) https://www.youtube.com/watch?v=YbYAs1E8HAE
Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua
Le *debaa* n'a pas de titre. Le nom de la chanteuse n'est pas non plus cité
Durée : 18'52''

NB. La captation de ce *debaa* ne commence pas au début du chant : il manque la phrase de salutation et le début de la phrase de la soliste. L'enregistrement a été réalisé en plein air, avec l'utilisation d'au moins deux caméras. Un caméraman suit la chanteuse tandis que son collègue fait différents plans du groupe, avec parfois des gros plans sur les musiciennes et les danseuses. À première vue, la vidéo semble être réalisée sans interruption. Cependant, lorsque la chorégraphie est analysée dans le détail, il apparaît clairement, que de nombreux raccords ont été effectués au montage. Ces coupures faussent la continuité de la performance. Parfois, ces raccords ne correspondent pas aux moments précis de l'exécution. Le déroulement réel n'a donc pas toujours été respecté. Ceci rend l'analyse parfois compliquée, parfois incomplète. L'avantage d'avoir examiné cet exemple est qu'il a permis de révéler certains des problèmes qui peuvent être rencontrés lors de l'analyse de tels enregistrements.

Ce *debaa* est composé de trois parties :

Structure du chant :

1ère partie :

1) Ce *debaa* commence avec un chant *a cappella* de la soliste composé de deux phrases A et B, le chœur des danseuses et des musiciennes, reprend en *refrain* à l'identique.
2) Ensuite, la soliste répète ce premier *couplet* AB.
3) Sur la reprise du chant de la soliste, les percussionnistes commencent à jouer les *matari*.
4) À partir de ce moment, la durée de cette première partie est de 313 périodes de 4 temps.

5) Le chant de la première partie est formé de trois *couplet*s de 16 périodes chacun. Chaque *couplet* est composé de deux parties : AB, AC, DE.
6) Les deux phrases A et B du premier *couplet* durent 8 périodes de 4 temps chacune.
7) Souvent la soliste n'enchaîne pas tout de suite la phrase B après la phrase A, ce qui a comme conséquence de rallonger la durée de la phrase, et aussi le *couplet*, d'une période de 4 temps (a) (1'15'').
8) Le chœur répond aux différents *couplet*s toujours avec le *refrain* AB. Parfois, le chœur, lui aussi, n'enchaîne pas tout de suite le deuxième hémistiche du *refrain*, ce qui allonge la durée du *refrain* d'une période de 4 temps (b) (1'56'').
9) Après avoir chanté deux fois le *couplet* AB, la soliste chante la première phrase du premier *couplet* A, puis elle enchaîne avec une nouvelle phrase C, que l'on retrouvera dans un *couplet* de la deuxième partie du *debaa.*
10) Les danseuses/chanteuses répondent avec cette même phrase que je nomme C', car le début est légèrement différent.
11) La soliste reprend à nouveau le premier *couplet* AB.
12) Le chœur met un peu de temps à enchaîner le chant, ce qui a comme effet de décaler à nouveau le *refrain* d'une période de 4 temps (d) (3'23'').
13) Puis, la soliste chante le deuxième *couplet* DE.
14) Le chœur répond toujours avec le premier *couplet* AB.
15) La soliste reprend la variante AC.
16) Et le chœur répond avec C'.
17) La soliste reprend à nouveau AB. Cette fois c'est la deuxième phrase qui est allongée de 4 temps (e) (5'58'').
18) Le chœur répond toujours avec le premier *refrain* AB. Il n'enchaîne pas tout de suite la deuxième phrase, ce qui a comme conséquence d'ajouter 4 temps au *refrain* (f) (6'13'').
19) Ensuite, la soliste reprend deux fois la première phrase A (h) (6'46'') en insérant une période entre les deux occurrences (g) (6'44''), avant de chanter la deuxième phrase B.
20) Le chœur répond avec AB. La phrase A est à nouveau allongée de 4 temps (k) (7'29'').
21) Puis, la soliste chante le deuxième *couplet* DE, auquel le chœur répond avec le *refrain* AB dont la phrase A est allongée de 4 temps (i) (8'29'').
22) Idem pour la soliste qui répète une dernière fois le premier *couplet* AB dont la phrase A est encore une fois plus longue de 4 temps (j) (9'03'').
23) Le chœur répond avec AB.

<u>2ème partie :</u>

1) Elle est formée de 168 période de 4 temps.
2) Cette partie est constituée de deux *couplet*s C et F qui s'alternent mais de manière non régulière. Chaque *couplet* dure 6 périodes.
3) La soliste chante C et F, alors que le chœur répond toujours avec le *refrain* C'.
4) Le *couplet* C et le *refrain* C' sont chantés sept fois par la soliste et le chœur alternativement.
5) Puis, la soliste chante deux fois le *couplet* F auquel le chœur répond toujours avec C'.
6) Ensuite, la soliste reprend trois fois le *couplet* C, auquel le chœur répond toujours avec C'.
7) À nouveau, la soliste chante une fois le *couplet* F et le chœur lui répond avec C'.
8) Enfin, pour une dernière fois, la soliste chante le *couplet* C et le chœur, le *refrain* C'.

3ème partie :

1) Elle est formée de 124 périodes de 4 temps qui correspondent à 62 *couplet*s et 62 *refrain*s.

2) Les phrases des *couplet*s et des *refrain*s sont courtes. Elles ne durent qu'une période, les voix de la soliste et du chœur se chevauchent légèrement sur le final des *refrain*s.

3) À chaque changement de phrase de la soliste, les danseuses/chanteuses répondent avec une phrase différente. Parfois la soliste répète la même phrase de nombreuses fois, par exemple GH (m), qui est répétée 19 fois. Autrefois, elle ne répète la même phrase que deux fois, comme c'est le cas pour la dernière phrase Z1Z2.

Structure de la danse :

1ère partie :

1) Pendant le premier *couplet* et la réponse du chœur, les danseuses sont assises - probablement sur des bancs - , les mains posées sur les genoux.

2) Au début de l'accompagnement musical, la soliste tourne la tête de droite à gauche alternativement sur chaque période. Cette rotation dure quatre temps. L'image vidéo ne montre que les voisines de la soliste, mais on peut supposer que toutes les danseuses font de même.

3) Au début du *couplet* C de la soliste, l'enregistrement vidéo est toujours focalisé sur elle. Il est plausible qu'à ce moment-là, les danseuses débutent un nouvel enchaînement chorégraphique de 4 périodes tambourinées de 4 temps, c'est à dire 16 temps, qui est répété 23 fois dont la dernière fois pas complètement (23x4 = 92 périodes moins une). Toutefois, on ne distingue pas précisément son début à l'écran (c) (2'29''). Les danseuses répètent cet enchaînement chorégraphique jusqu'à ce que la soliste chante à nouveau la phrase C.

4) Au moment de chanter le *refrain* C', les danseuses, tout en restant assises, changent d'enchaînement chorégraphique. Cette nouvelle chorégraphie est répétée 56 fois (56 x 2 = 112 périodes). À la reprise du *couplet* AB, quand la soliste chante la phrase B, les danseuses se lèvent lentement en continuant à danser le même motif chorégraphique. À la fin du *couplet* (d) (3'23''), elles sont debout. Elles continuent à danser debout.

5) Quand la soliste chante le *couplet* AAB, pendant la phrase B les danseuses baissent puis redressent le dos, toujours sans changer de chorégraphie.

6) Après le *couplet* DE de la soliste, les danseuses baissent à nouveau le dos, pour ensuite le relever. Le retour à la verticale correspond au début d'un nouvel enchaînement, toujours composé de 4 périodes, qui est répété 10 fois (4x10 = 40 périodes). Or, on ne comprend pas exactement quand les danseuses commencent cet enchaînement, car ce moment n'est pas visible à l'écran. Elles continuent cette chorégraphie jusqu'au premier *couplet* de la 2ème partie de la soliste.

2ème partie :

1) Dans la deuxième partie, les danseuses exécutent deux chorégraphies de six périodes chacune : une pour accompagner leur chant, l'autre pour accompagner le chant de la soliste. Ces chorégraphies sont répétées 13 fois chacune, en suivant l'alternance des *couplet*s et des *refrain*s du chant.

3ème partie

1) Au début de la troisième partie, on ne peut pas voir ce que font les danseuses, car elles n'apparaissant pas à l'écran. Après 6 périodes de 4 temps, on les voit finalement exécuter un enchaînement composé de 12 périodes, qui est réalisé 8 fois en entier et une fois jusqu'à la 8ème période, c'est-à-dire 2/3 de sa totalité.
2) Suivent ensuite trois enchaînements de deux périodes chacun, composés de petits gestes saccadés qui se répètent. Le premier enchaînement est exécuté 7 fois, le deuxième 4 fois et demi, le troisième 2 fois et demi, le dernier 2 fois.

Commentaires sur le chant

Ce *debaa* est le plus long de tous ceux que j'ai analysés. Il dure environ 19 minutes. Mais il se peut qu'il dure davantage et qu'il ait été coupé au montage. Les trois parties qui se succèdent sont de plus en plus courtes. Les phrases chantées dans la première partie *a cappella* sont relativement brèves (huit périodes de quatre temps). Elles sont répétées plusieurs fois alternativement, toujours d'abord par la soliste, puis par le chœur.

La durée du *couplet* AB de la première partie est irrégulière. Parfois, la soliste n'enchaîne pas tout de suite les deux phrases AB. Ainsi faisant, elle allonge la première phrase du *couplet* d'une période (a) (1'15'') - (g) (6'44) - (j) (9'03''). De même pour le chœur : parfois il commence la phrase B en retard d'une période (b) (1'56'') – (f) (6'13'') - (k) (7'29'') - (i) (8'29''). Ce retard concerne aussi le début de la phrase A (d) (3'23''), ce qui a comme effet de décaler d'une période la totalité du *refrain*. Une fois, la soliste répète la phrase A à deux reprises (h) (6'44'').

Au milieu de la première partie, la soliste chante la phrase C qui correspond au *couplet* de la deuxième partie du *debaa.* Le chœur lui répond avec cette même phrase que je nomme C', car elle commence de manière légèrement différente de celle de la soliste. Le deuxième *couplet* DB' de la soliste, contrairement au *couplet* AB, a toujours la même durée.

Dans cette première partie la soliste et le chœur chantent à tour de rôle. Leurs voix ne se superposent pas. La soliste alterne les *couplet*s de manière irrégulière. Le chœur répond toujours avec le *refrain* AB mais, lorsque la soliste change avec la phrase C, qui est une phrase qui appartient à la partie suivante, le chœur s'adapte et répond avec le *refrain* approprié, c'est-à-dire C'.

Dans la deuxième partie, la soliste et le chœur chantent toujours à tour de rôle. Leurs voix ne se superposent pas. Le chant de la soliste est composé de deux phrases, C et F, qu'elle alterne. Par rapport au texte du poème, il s'agit toujours de la même phrase, mais la chanteuse agence les mots différemment ce qui donne naissance à une phrase différente. Le chœur répond toujours avec la phrase C'.

La troisième partie est formée de phrases très courtes de la durée d'une période chacune. La soliste change de phrase à sa guise. Le chœur s'adapte, en répondant avec les *refrain*s

correspondants aux *couplet*s de la soliste. Cependant, il arrive aussi que le chœur incite la soliste à changer de phrase, en anticipant le *refrain* du *couplet* suivant (o) (17'32'').

La fin est soudaine. Les chanteuses/danseuses s'interrompent brutalement. Il semblerait que certaines d'entre-elles débutent un autre chant.

Commentaires sur l'accompagnement musical

Les tambourinaires commencent à jouer les *matari* au début du deuxième *couplet* chanté par la soliste. Parmi les percussionnistes, plusieurs personnes jouent du *dafu*. L'enregistrement sonore ne permet pas d'entendre avec clarté s'il y a une tambourinaire soliste.

Les percussionnistes frappent les *matari* sur les premiers trois temps de la période avec la main droite. Sur le quatrième temps, elles les effleurent faiblement avec les doigts de la main gauche, qui tient l'instrument. Les joueuses de *madafu* tiennent leur instrument avec les deux mains et le secouent régulièrement sur chaque temps. Le geste de retour double le rythme. La pulsation est d'environ 125 ♩ la minute.

Commentaires sur la danse

Bien qu'au début du chant, la captation vidéo ne permette pas d'avoir une vision complète de l'ensemble du groupe, on comprend que les danseuses sont assises, alignées sur des rangées disposées en carré[198] et que la chanteuse soliste est assise au milieu de l'une de ces rangées. Elle n'occupe pas de place particulière. Elle est une danseuse parmi les autres. Ses camarades sont assises, les mains sur les genoux. L'*imame* fait également partie de la ligne des danseuses (9'48'' : c'est la femme habillée avec le *saluva* noir)[199].

Quand la soliste chante, les danseuses demeurent silencieuses, les yeux baissés, effacées, affectant même un certain détachement (0'00'' – 0' 08''). Certaines remettent en place leur voile, d'autres échangent des mots avec leur voisine. Lorsque c'est leur tour de chanter (0'29''), elles gardent cette attitude modeste, voire un peu apathique[200].

[198]Cependant, seules trois lignes sont visibles à l'écran.

[199]Je rappelle que dans le *mulidi* l'*imam* fait toujours partie de la rangée des danseurs agenouillés, tandis que dans le *debaa* l'*imame* s'installe généralement devant les danseuses.

[200]Lors des rencontres de *debaa*, la posture avec les mains posées sur les genoux est très souvent assumée par les femmes des groupes qui ne sont pas en train de performer leur *debaa* mais qui attendent leur tour (Cf. Chapitre 9). Comme j'aurai l'occasion de l'expliquer plus en détail, pendant ces rencontres différents groupes sont réunis et présentent à tour de rôle des *debaa* préparés et appris pour l'occasion. Les autres groupes ne restent pas à regarder, mais improvisent un *debaa,* conduits par leurs *imames* respectives. Elles proposent à

Le premier motif chorégraphique consiste à tourner la tête d'un côté puis de l'autre (1'30''). Chaque rotation de la tête dure quatre temps.[201] Le début de la chorégraphie suivante n'est pas visible, car il est masqué par des plans de coupe montrant des mouvements différents qui appartiennent à une des chorégraphies qui suivent. Quand les danseuses apparaissent à l'écran au commencement du *refrain* C', elles sont déjà en train de danser le nouvel enchaînement (c) (2'29''). Sur le début de la phrase, on peut voir qu'elles exécutent le motif chorégraphique vers à gauche (c') (2'39''). Or, aucun enchaînement chorégraphique des *debaa* observés ne commence à gauche, ce qui voudrait dire qu'elles ont probablement commencé cette chorégraphie plus tôt. En outre, dans la plupart des *debaa* observés, les danseuses débutent une nouvelle chorégraphie quand c'est leur tour de chanter et rarement sur le chant de la soliste. Il se peut, donc, qu'il s'agisse d'un raccord du montage vidéo, ou d'une coupure d'une partie du chant qui pourrait être en réalité plus long que celui montré.

Cet enchaînement chorégraphique (c) (2'29'') est formé de deux motifs symétriques : le premier motif est composé d'un geste rapide d'écartement des doigts, comme pour laisser tomber quelque chose de la main, une action de lâcher qui rappelle celle de semer ou disperser, suivi d'une suspension de l'avant-bras dans la direction acquise. Ce motif dure une période de quatre temps. Puis, la main retourne se poser sur le genou. Ensuite, la main gauche effectue le même geste vers la gauche.

Le début de l'enchaînement ne correspond pas toujours au début du chant, car souvent le chant dure une période de plus. La plupart du temps, le chant débute sur la deuxième période de la chorégraphie, c'est-à-dire quand la main se pose sur le genou. Dans le schéma, j'ai indiqué avec « tr » -transition- ce motif de « poser la main sur le genou » pour revenir à la position de départ avant d'exécuter le même geste de l'autre côté. Si on regarde le schéma de la page 266, on peut observer que le début du chant correspond parfois au geste de la main droite – d -, parfois à celui fait avec la main gauche – g -, mais aussi très souvent à une transition – tr -.[202] De ce fait, les danseuses-chanteuses doivent constamment rechercher une coordination entre le chant et la danse qui ne peut pas s'installer de manière automatique, car le chant et la danse sont, au contraire, toujours dissociés.

Sur la réponse du chœur avec le *couplet* C', après le chant de la soliste AC, une nouvelle chorégraphie commence (5'18''). Cet enchaînement est aussi composé de deux motifs symétriques. Chaque motif dure une seule période. Des changements directionnels plus rapides

leurs camarades des chorégraphies composées à l'instant. La posture assise est souvent assumée au début d'un *debaa* improvisé, pendant que l'*imame* cherche à développer les motifs chorégraphiques à proposer au reste du groupe.

[201]À ce moment, la vidéo ne montre que la soliste et ses voisines. On imagine que les autres danseuses soient en train de faire le même mouvement, mais elles n'apparaissent jamais à l'écran durant cette partie. À la place, il y a un raccord avec des images qui correspondent probablement à l'enchaînement de la chorégraphie qui suit (1'50''), car, à ce moment, la rotation de la tête vers la droite et vers la gauche de la soliste est deux fois plus rapide (1'30'') que celle montrée à l'écran.

[202]Ces types de gestes sont souvent exécutés par les pratiquantes du *mawlida shenge* pendant les chants de la partie diurne du rituel, quand elles sont assises par terre (Cf. Chapitre 2).

rendent l'enchaînement plus dynamique que le précédent. Il s'agit toujours d'un mouvement d'écartement les doigts. Cette fois, il est réalisé de manière plus tonique que dans le motif précédent avec un petit relâchement des doigts à la fin du geste, qui rappelle l'acte d'éclabousser. Cette action est effectuée d'abord avec la main droite vers le côté droit, puis avec la main gauche vers le côté gauche. Pendant la deuxième partie du *couplet* suivant, les danseuses se lèvent. Elles resteront debout jusqu'à la fin de la performance. Ce changement de niveau s'effectue lentement (5'44 - 6'00''). Une fois debout, le mouvement devient plus dansant. Les danseuses accompagnent les gestes des mains avec des légères flexions-extensions des jambes et des petits balancements du corps d'une part et d'autre.[203]

Au milieu de cet enchaînement, pendant la phrase B (7'00''- 7'13''), les danseuses abaissent et redressent une fois de plus le dos, après que la soliste a répété deux fois la phrase A (AA). Par contre, à l'écran, on ne comprend pas exactement qui est à l'initiative de ce mouvement.

Comme pour les enchaînements précédents, du fait que la longueur des phrases chantées n'est pas constante, le début du *refrain* correspond parfois à un geste vers la droite – d – et parfois à un geste vers la gauche – g -. Néanmoins, il semblerait que les danseuses essayent de commencer toujours leurs phrases avec le mouvement qui va vers la droite, en retardant son début si elles sont en avance (f) (6'18''), (k) (7'30''), ou bien en accélérant leur mouvement si elles sont en retard. Malgré cela, parfois elles se trompent (i) (8'34'') en attendant une période supplémentaire. Ce ralentissement les oblige à commencer le motif à gauche.

À la fin du dernier *couplet* de la soliste AB, il y a une période pendant laquelle on ne comprend pas exactement ce qui se passe : l'image vidéo montre un fondu enchaîné, qui rattrape peut-être une erreur d'enregistrement, ou masque une hésitation des danseuses, ou coupe un *couplet* supplémentaire, car au début du *refrain* les danseuses commencent leur geste vers la droite alors que selon de déroulement des images, elles auraient dû le commencer à gauche (l) (9'19'').

Vers la fin de la première partie du *debaa*, les danseuses changent à nouveau de chorégraphie (8'44''). Cet enchaînement est encore plus dynamique du précédent. Les gestes d'éclabousser sont triplés et réalisés avec les deux mains simultanément, une fois vers la droite, une fois vers la gauche. Entre les deux directions, un mouvement de transition permet de déplacer les mains d'un côté à l'autre. En tout, cet enchaînement dure quatre périodes de quatre temps tambourinaires. La gestuelle est inspirée de la danse de la partie diurne du *mawlida shenge* mais les gestes sont plus rapides et le corps tout entier participe au mouvement de manière plus intense et engagée.

Dans cette captation, nous pouvons apprécier une évolution dynamique de la danse pendant cette première partie du *debaa,* qui est composée de plusieurs enchaînements : les danseuses sont d'abord assises, puis accompagnent le mouvement avec des rotations de la tête et ensuite réalisent des chorégraphies composées de plusieurs motifs gestuels. Du mouvement délicat de la main du premier enchaînement, tout en étant assises, elles arrivent graduellement à une danse debout plus entraînante, où tout le corps participe avec des mouvements de mains plus toniques

[203]Cet enchaînement est aussi exécuté par les pratiquantes du *mawlida shenge*, dans la partie diurne du rituel, lorsqu'elles se tiennent debout, mais leurs gestes dansés sont beaucoup plus lents.

et rapides. Par contre, l'enregistrement ne permet pas de comprendre qui prend l'initiative de commencer les chorégraphies successives. Parfois, la soliste semble initier certains mouvements (comme celui d'abaisser ou redresser le dos), parfois les danseuses semblent prendre elles-mêmes l'initiative de passer à l'enchaînement suivant (o) (17'32''). Il se peut que l'*imame* joue un rôle important dans ces changements, même s'il est difficile de l'affirmer, car elle se situe dans la ligne des danseuses et apparaît rarement à l'écran. Effectivement, on entend : « uwa », juste avant 8'44'' et aussi à 2'35''. Cette injonction pourrait être le commandement qui induit ces changements.

L'enchaînement chorégraphique de la deuxième partie du *debaa* commence à 9'50'' et il est composé essentiellement de motifs inspirés de gestes de prière. Il est formé de deux parties de six périodes chacune. Tout d'abord les avant-bras se lèvent dirigés vers le haut. Ils restent dans cette direction pendant trois périodes. Les doigts s'ouvrent et se ferment rythmiquement et délicatement. Pendant la cinquième période, les danseuses se touchent le haut du front et durant la sixième période, elles croisent les bras sur la poitrine. Pendant les six périodes successives qui correspondent au chant de la soliste, elles baissent les avant-bras vers l'avant, puis elles les gardent dans cette direction avec les paumes dirigées vers le ciel. Le buste est légèrement courbé vers l'avant. De petits accentuations des doigts rythment le maintien de cette posture. Des pliés-tendus des jambes, même de faible amplitude, ont pour effet d'amplifier le mouvement.

Cette partie centrale est régulière par rapport à la précédente. La durée des *couplet*s et de l'enchaînement chorégraphique est toujours la même. Mise à part l'alternance des *couplet*s C et F par la soliste, les danseuses exécutent la même chorégraphie et répondent toujours avec le même *couplet* C'. L'interprétation s'intensifie et l'unité des voix s'affirme de plus en plus grâce à cette régularité du chant et de la danse. L'abaissement du dos vers l'avant suivi d'un redressement vers le haut, accompagné de gestes des bras dans la même direction, crée une sorte d'élan vers le haut, amplifiant le mouvement d'adresse des bras vers le ciel. La répétition de l'enchaînement permet de galvaniser l'énergie et la participation des danseuses. À 10'45'', les images montrent que l'*imame* est finalement sortie de la ligne. Elle est désormais face aux danseuses. Elle exécute les mêmes mouvements que les danseuses mais de manière plus ample, en insistant beaucoup sur les gestes dirigés vers le haut.

À 14'52, la soliste change de *couplet* et débute la troisième partie du *debaa*. Il y a une légère hésitation des danseuses, qui se regardent mutuellement pour comprendre quelle chorégraphie poursuivre. Puis le cameraman change de plan pour se focaliser sur les tambourinaires. Par conséquent, on ne peut pas voir ce qui se passe pendant les premières sept périodes de cette nouvelle partie (n) (14'58'').

À 15'05'', la vidéo montre l'*imame* faisant toujours face aux danseuses. Elle les encourage énergiquement sans pour autant danser la chorégraphie. Elle leur donne le rythme avec des injonctions verbales très énergiques. La qualité de la danse de cet enchaînement est moins ample, plus saccadée, plus dynamique que celle du précédent. La chorégraphie de cette partie est

composée d'une série de translations vers l'avant accentuées, brèves et régulières de la cage thoracique, entrecoupées de déplacements des mains qui touchent différentes parties du corps.

Il n'y a plus aucune relation entre le chant - composé de phrases très courtes et toutes différentes - et la chorégraphie, qui est une longue séquence de douze périodes, répétée huit fois, plus une fois supplémentaire mais incomplète. Six autres enchaînements suivent. Le deuxième est la reprise du premier de manière symétrique. Ces motifs sont brefs et composés uniquement de deux périodes chacun. Les danseuses suivent les commandements de l'*imame* pour rester coordonnées et danser ensemble. Le transport de la partie précédente laisse la place à un mouvement de type *ostinato*, qui demande beaucoup de concentration et d'énergie. Cette chorégraphie combine d'une part les gestes répétitifs et contrôlés des danseuses du *mawlida shenge* et d'autre part la tension soutenue de la partie finale de la danse du *mulidi*.

Comme déjà évoqué, la fin n'est pas claire. Le chant s'interrompt brutalement et les danseuses s'arrêtent aussitôt de danser, de façon désordonnée. Cependant, les derniers mouvements correspondent aux deux derniers motifs de l'enchaînement de la deuxième partie du *debaa* : les danseuses se touchent le front puis croisent les bras sur la poitrine. Ce sont des gestes qui suggèrent ceux de la prière ou de bénédiction et qui sont souvent réalisés comme salut ou pour prendre congé. Par conséquent, même si la fin n'est pas nette, on est à même de penser que les danseuses exécutent un motif conclusif.

Mes informatrices me disent que, de manière générale, elles s'appuient davantage sur les mots du chant pour se rappeler des gestes des chorégraphies. Or, concernant ce *debaa*, ceci ne semble pas tout à fait évident. Il y a constamment des décalages entre le chant et la danse, dus parfois à des retards, parfois à des anticipations. Ces hiatus rendent le début des chorégraphies toujours incertain. Un retard des tambourinaires dans l'accompagnement instrumental, une hésitation de la soliste dans l'enchaînement des phrases du chant, une difficulté d'unisson vocal du chœur suffisent à créer des décalages qui rendent le début des chorégraphies compliqué et la relation entre les mêmes gestes et les mêmes mots aléatoire. Dans ce *debaa,* il est également difficile d'établir qui mène la danse. Parfois il semble qu'il s'agisse de l'*imame*, parfois des danseuses, parfois de la chanteuse soliste. Même si les enchaînements de la première partie sont relativement courts et simples, ils ne commencent jamais au même moment par rapport au chant, du fait que la longueur de celui-ci n'est pas régulière.

Comme nous l'avons vu plus haut, le chant de ce *debaa* est composé de phrases relativement courtes qui sont répétées un grand nombre de fois. Ces répétitions confèrent au chant une qualité psalmodique. Par contre, la chorégraphie, bien que simple, évolue continuellement. Il y a donc un crescendo constant de l'engagement corporel suscité par toutes les incertitudes qui obligent les danseuses à être toujours plus vigilantes. Ce crescendo atteint son apogée dans la troisième partie, où la chorégraphique se complexifie véritablement. L'effet d'engouement et d'élévation émotionnelle est accru par la qualité des gestes qui composent les motifs dansés et qui évoquent ceux de la prière.

4.3.2 *D*) UN *DEBAA* SUR LE RYTHME DIT « MODERNE » DE LA MADARASSATI LAINIA DE HANDREMA

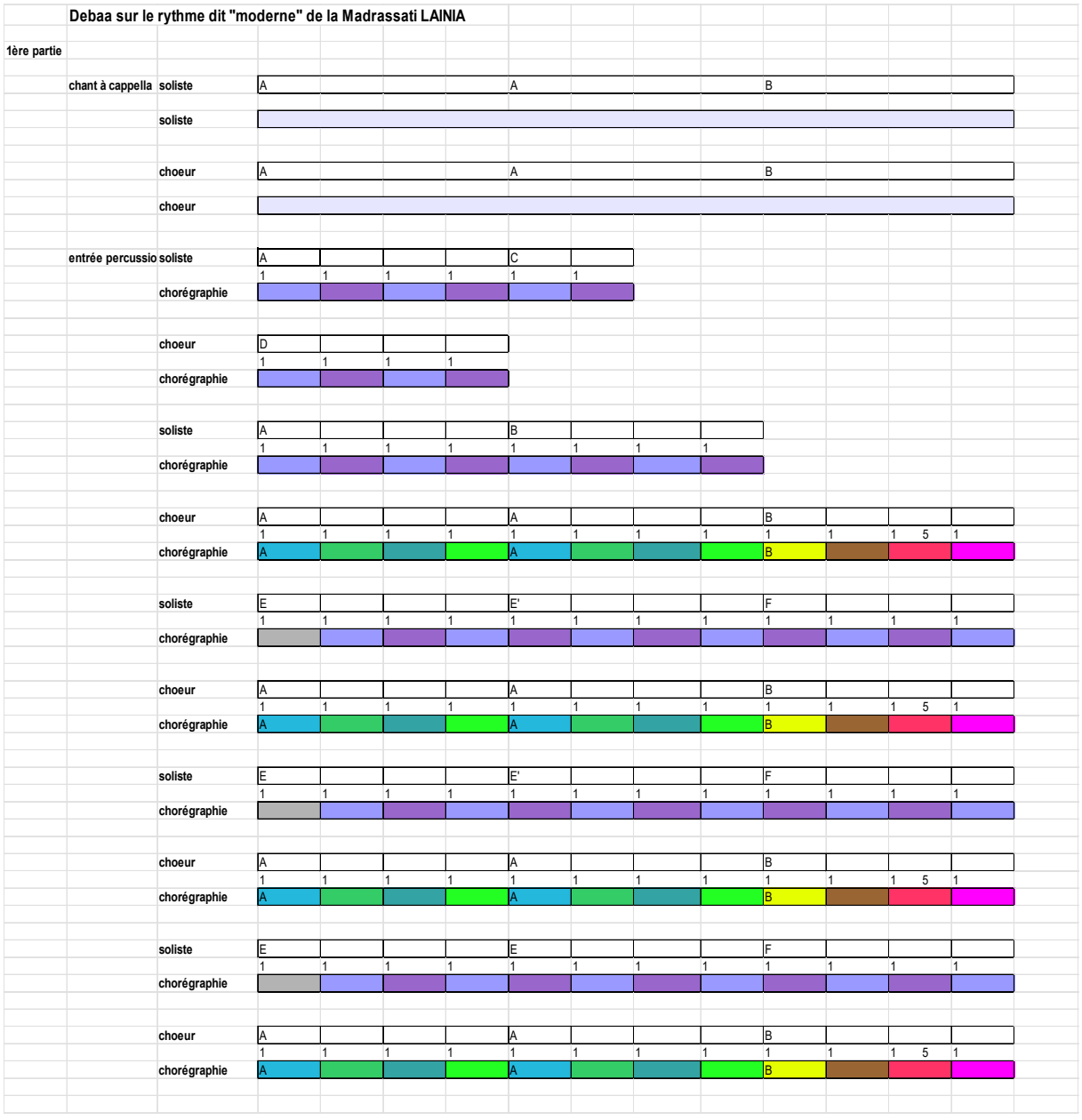


Schéma 4- 5 : 1ère partie du debaa dit "moderne" de la Madrassati Lainia de Handrema.

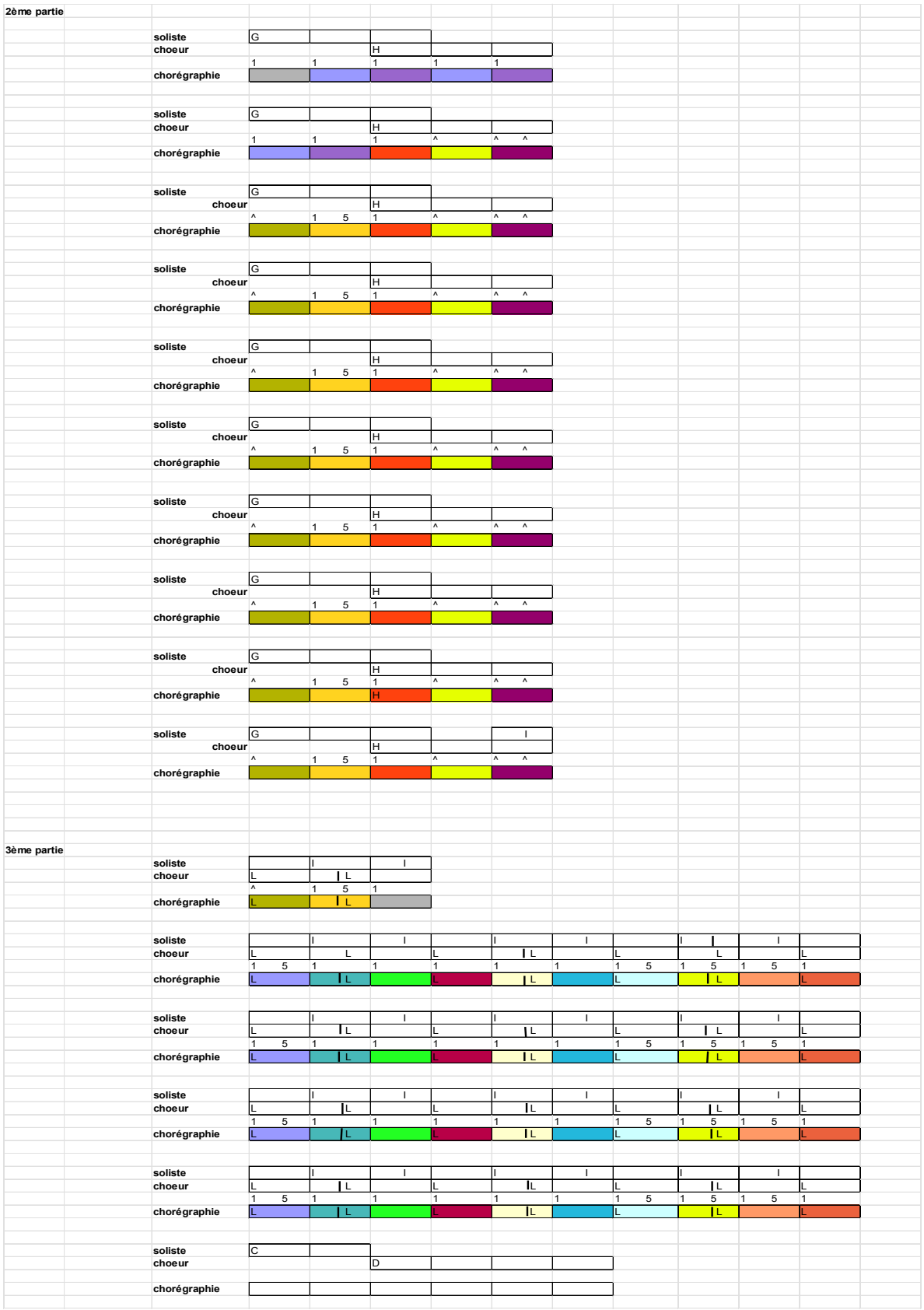


Schéma 4- 6 : 2ème et 3ème parties du debaa dit "moderne" de la Madrassati Lainia de Handrema.



Figure 4 - 5 : Arrêt sur image *debaa* de la Madrassati Lainia de Handrema - YouTube.

d) https://www.youtube.com/watch?v=7woQfZEdkHo&list=RD7woQfZEdkHo&index=1

Madrassati Lainia de Handrema
L'*imame* et la chanteuse soliste ne sont pas citées
28 juillet 2016

NB. Ce *debaa* a été filmé avec une seule caméra sur pied qui zoome de temps en temps sur la ligne des danseuses, sur les tambourinaires, sur la chanteuse et sur l'*imame*. Il s'agit donc d'un long plan séquence. Ainsi, le déroulement temporel du *debaa* est respecté. Il n'y a pas de coupure ou de raccord d'image qui pourraient faire douter de la continuité de ce que l'on voit à l'écran.

Ce *debaa* est constitué de trois parties et un final.

Structure du chant :

1ère partie

1) Le premier *couplet* est formé de 3 phrases chacune composée de 4 périodes. La première est répétée deux fois, puis une deuxième phrase différente toujours de 4 périodes suit. Ce qui donne : AAB (4+4+4 = 12 périodes de 8 temps).

2) Ce *couplet* est chanté une fois par la soliste *a cappella*, puis repris en *refrain* une fois par le chœur toujours *a cappella*.

3) Les percussions débutent à la reprise du chant de la soliste.

4) Avant de passer au deuxième *couplet*, la soliste répète une fois la phrase A suivie d'une phrase différente, C, à laquelle le chœur répond avec un nouveau *refrain* D. Ces deux phrases se retrouvent dans le final de ce *debaa*

5) Puis, la soliste chante la phrase A suivie de la phrase B. Le chœur répond avec le *refrain* complet AAB.

6) Ensuite, la soliste chante 3 fois le deuxième *couplet*, qui est de la même longueur que le précédent. La première phrase de ce nouveau *couplet* est répétée deux fois, mais pas tout à fait à l'identique, ce qui donne : EE'F (4+4+4 = 12 périodes de 8 temps)

6) Le chœur répond toujours avec le premier *refrain* AAB

2ème partie

1) La deuxième partie est constituée d'un *couplet* G composé d'une seule de phrase qui dure 3 périodes de 8 temps.

2) Le *refrain* H du chœur est différent. Il dure également 3 périodes de 8 temps.

3) La voix de la soliste et celle du chœur se superposent sur une période, ce qui fait que l'ensemble dure 5 périodes à la place de 6. Cette alternance GH est répétée 9 fois.

3ème partie :

1) Dans la troisième partie les phrases chantées par la soliste I et par le chœur L sont plus courtes.

2) Celle de la soliste dure seulement 4 temps, puis elle continue à chanter le *refrain* avec les danseuses, pendant une période de 8 temps.

3) Les voix de la soliste et du chœur s'enchaînent et se superposent. La soliste commence à chanter au milieu de la dernière période du *refrain* du chœur. On a ainsi une sensation d'anticipation, comme si la soliste introduisait chaque réponse du chœur. L'ensemble du chant dure une période et demi. Il se crée ainsi un décalage constant entre le chant et l'accompagnement musical.

4) La soliste et le chœur répètent cette alternance 18 fois.

Final

Il y un final composé du *couplet* C auquel le chœur répond avec le *refrain* D

Structure de la danse :

1ère partie

1) Pendant le premier *couplet* et le premier *refrain*, les danseuses gardent la position de départ avec les mains posées l'une sur l'autre contre l'estomac.

2) À la reprise du chant de la soliste, la ligne se met à onduler de droite à gauche en suivant le rythme des musiciennes qui commencent à jouer les *matari*. Les danseuses accentuent le premier temps de chaque période avec un haussement suivi d'un abaissement relâché des épaules.

3) Elles répètent ce mouvement jusqu'à la fin du deuxième *couplet* de la soliste.

4) Sur le *refrain*, les danseuses exécutent un enchaînement chorégraphique composé de trois séquences de 4 périodes, c'est-à-dire de la même longueur que la phrase chantée. La première séquence, comme le chant, est répétée deux fois : elle est composée de 4 motifs similaires. La deuxième séquence est aussi composée de 4 périodes.

5) Pendant que la soliste chante ses *couplet*s, les danseuses reprennent l'ondulation simple dans la position de départ. Ensuite, elles refont l'enchaînement chorégraphique du point 3) à chaque fois que vient leur tour de chanter. Elles reprennent la position de départ avec l'ondulation à chaque fois que c'est au tour de la soliste de chanter.

2ème partie :

1) Dans la deuxième partie, la chorégraphie est composée de 5 motifs qui correspondent à la durée de l'ensemble du chant de la soliste et du chœur. Cet enchaînement est répété neuf fois comme le chant, mais il commence sur le *refrain* du chœur.

2) Par conséquent, quand la soliste débute la troisième partie du *debaa*, les danseuses terminent la chorégraphie avant d'enchaîner avec celle qui correspond à cette nouvelle partie.

3ème partie :

1) L'enchaînement de cette partie est composé de 10 motifs différents, chacun durant une période.

2) Cet enchaînement est répété quatre fois. Puis la caméra filme les musiciennes. Les danseuses n'apparaissant plus à l'écran, il n'est pas possible de savoir si elles continuent la même chorégraphie jusqu'à la fin, ou si elles changent d'enchaînement.

Final

La captation audiovisuelle ne permet pas de comprendre ce que les danseuses font, car l'image de l'écran ne montre que les tambourinaires.

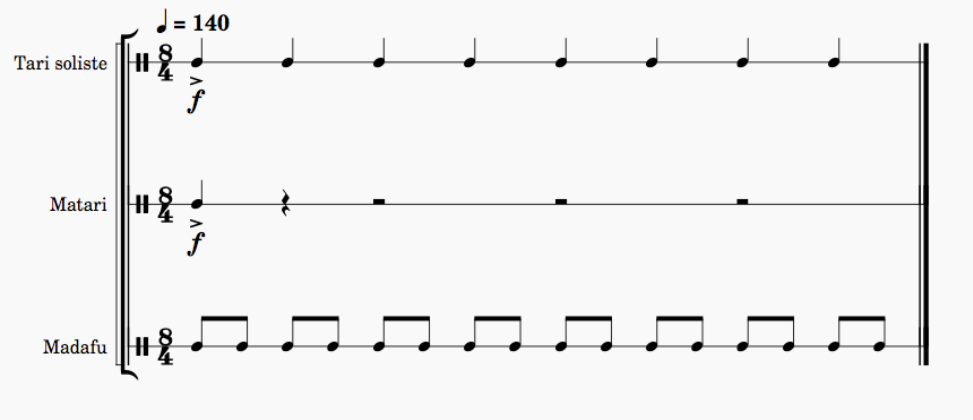
Commentaires sur le chant

Ce *debaa* est constitué de trois parties. La première partie est beaucoup plus longue que celles qui suivent. Elle dure 126 périodes, alors que la deuxième dure 40 périodes et la troisième 35. Le chant de la première partie est constitué de deux *couplet*s. Le premier est répété cinq fois (dont une incomplète) alors que le deuxième est réitéré trois fois. La durée des phrases de chaque *couplet* est identique 4+4+4 périodes. Avant de chanter le deuxième *couplet,* la soliste reprend la phrase A du premier *couplet* et de la phrase C qui correspond au *couplet* du final. Le chœur répond avec la phrase D qui constitue le *refrain* du final. Hormis cette alternance de *couplet*s et de phrases de la première partie, les deuxième et troisième parties de ce *debaa* ne sont composées que d'un seul *couplet* et un seul *refrain* répétés plusieurs fois.

Commentaires sur l'accompagnement musical

Trois rythmes composent l'orchestration de ce *debaa*. La plupart des tambourinaires exécutent le rythme d'accompagnement dit « moderne » composé de huit temps rapides. À l'écran, la dernière praticienne à gauche au second plan est probablement la percussionniste soliste, mais on ne voit pas complètement ses mains et par conséquent on ne la voit pas jouer le *tari*. On déduit son rôle du fait que tous les autres tambourinaires frappent l'instrument de manière régulière sur la première pulsation de chaque période, ce qui correspond au rythme d'accompagnement. Le son de *tari* de la soliste doit être amplifié par un microphone, car on l'entend en premier plan. Parfois, elle frappe le *tari* sur chaque temps, parfois elle double ou dédouble le temps. Les

pratiquantes qui jouent les *madafu* les secouent sur chaque temps comme dans le *debaa* analysé précédemment, sauf que la pulsation est plus rapide, environ 140 ♩ la minute :



Notation rythmique 4. 1 : Accompagnement rythmique *debaa* Madrassati Lainia de Handrema.

Commentaires sur la danse

À chaque partie de ce *debaa* correspondent des chorégraphies différentes. Pendant le chant *a cappella* de la soliste, les danseuses conservent la position de départ. Les danseuses ont les mains posées sur l'estomac, l'une sur l'autre. Nombre d'entre elles ont la tête légèrement inclinée vers l'avant, le regard vers le bas. Les danseuses plus à gauche de la ligne, étant plus espacées (0'50'') esquissent un déplacement alterné du poids d'un pied à l'autre, que les autres camarades n'effectuent pas. Leur posture n'est pas pour autant tout à fait immobile. Les danseuses inclinent délicatement la tête d'un côté et de l'autre et réalisent un très léger dandinement sur place. Les doigts se détachent de manière tonique vers la fin de chaque période pour ensuite taper délicatement le dos de la main et l'estomac sur la première pulsation de la période suivante. Les danseuses semblent se laisser bercer par la voix de la soliste.

Elles commencent véritablement à onduler de part et d'autre au début de l'accompagnement musical des percussions. Ce n'est que lorsque c'est à leur tour de chanter que les danseuses commencent le premier enchaînement chorégraphique dont la subdivision est la même que celle du chant : il s'agit d'une séquence composée de quatre motifs répétés deux fois, puis d'un deuxième enchaînement, également de quatre motifs. Les gestes de cette première chorégraphie évoquent l'action de prendre et sont réalisés vers différentes directions. Le changement directionnel est réalisé à chaque période : les danseuses exécutent un geste de « prendre quelque chose » avec la main droite vers l'oblique-bas-droit, ensuite vers l'avant, puis vers l'oblique-bas-gauche et enfin encore vers l'avant. Au dernier moment, avant de saisir, la main s'ouvre. Cette action a ainsi une qualité saccadée. Dans la deuxième séquence, les mouvements de prendre s'alternent avec des motifs de lâcher réalisés de façon deux fois plus rapide. À la fin de la

quatrième période, les danseuses ouvrent l'avant-bras vers l'oblique-haut-droit, puis referment la main pour la poser ensuite délicatement sur l'autre, restée sur l'estomac.

Sur le chant de la soliste les danseuses reprennent le motif ondulatoire avec les mains superposées. Quand c'est à leur tour de chanter, elles recommencent le premier enchaînement chorégraphique. Lorsque la soliste passe à la partie suivante, les danseuses poursuivent leur chorégraphie.

Ainsi, dans la deuxième partie, les danseuses débutent une nouvelle chorégraphie à la seconde occurrence du *refrain*. La durée de la chorégraphie est la même que celle du chant, c'est-à-dire cinq périodes. De ce fait, les paroles correspondent toujours aux mêmes gestes. Ce nouvel enchaînement est enrichi de l'action d'éclabousser avec les mains, puis de tapoter le haut du corps. Tous les touchers sont soulignés par un mouvement accentué de haussement et d'abaissement des épaules. Le démarrage du *refrain* correspond à un geste ample des bras qui se déplient vers l'avant en passant par le bas, accompagné d'un profond plié (deux temps) suivi d'une extension des jambes (deux temps). Par cet élan, l'action des bras épouse parfaitement la dynamique de la mélodie du chant qui commence par « Wa.. » dont la voyelle « a » dure quatre temps.

Au début du chant de la soliste de la troisième partie, les danseuses terminent d'abord l'enchaînement chorégraphique précédent avant de réaliser celui qui correspond à cette partie. Cette nouvelle chorégraphie est composée de dix motifs, chacun d'une durée d'une période. La phrase chantée des danseuses dure, en revanche, une période et demi, c'est à dire douze temps tambourinés. Dans cette partie les paroles du chant et les gestes de la danse ne correspondent plus du tout. Les danseuses initient la phrase chantée toujours à un moment différent de la chorégraphie.

L'accentuation avec les épaules est présente tout au long de la danse. Dans le mouvement ondulatoire de la première partie, elle est effectuée sur chaque première pulsation de chaque période (les n° 1 dans l'extrait de schéma ci-dessous). Uniquement lors de l'avant dernière période du *refrain*, l'accentuation double (motif chorégraphique écris en rouge) :

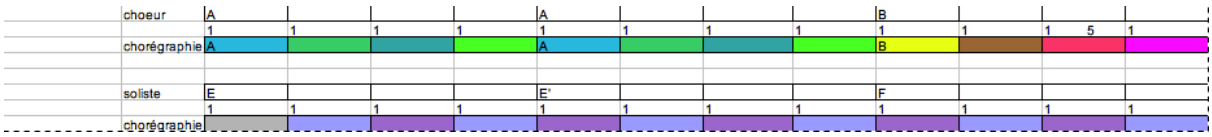


Schéma 4- 7 : Accentuations mouvements ondulatoire première partie.

Dans la deuxième partie, les accents s'intensifient. Aux accentuations des épaules (numéros), s'ajoutent celles des mains (accents circonflexes) qui ponctuent les gestes d'éclabousser et de toucher le haut du corps :

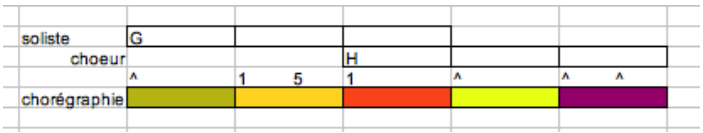


Schéma 4- 8 : Accentuations deuxième partie.

Dans la troisième partie, les motifs sont scandés sur le 1er et sur le 5ème temps. Les accents deviennent plus nombreux :

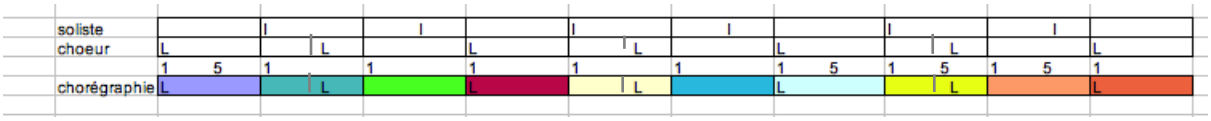


Schéma 4- 9 : Accentuations troisième partie.

D'une chorégraphie à l'autre, les accentuations augmentent ainsi d'intensité. La danse se complexifie. Pendant la première période, les mains se touchent dans la direction oblique-bas-droit. Puis les mains jointes sont amenées devant le visage. Ensemble, elles dessinent un cercle devant le visage. Puis, une série de touchers s'enchaînent : épaule gauche, taille droite, cuisse gauche, cuisse droite, épaule gauche, épaule droite. Tous ces contacts soudains sont suivis par le regard.

La danse, de même que la relation danse-chant de ce *debaa* sont résolument plus simples que celles de tous les autres *debaa* présentés dans cette recherche. À chaque partie correspond une chorégraphie qui a une durée identique que celle du chant, à l'exception de celle de la troisième partie. Le chant est toujours le même. Les danseuses commencent toujours la chorégraphie sur leur chant et elles la terminent avant de commencer une nouvelle partie. Grâce à cette structure régulière, il est relativement facile pour les danseuses de se suivre et exécuter les changements à l'unisson, même s'il y a une période de transition entre une chorégraphie et l'autre, et même si les danseuses se regardent entre elles pour vérifier leur coordination. Les motifs sont parsemés de beaucoup d'accents qui aident les danseuses à se ressentir mutuellement et à se coordonner pour être synchrones. Ces accentuations favorisent aussi l'évolution rythmique de la performance.

Tous les motifs ont une durée d'une période, il n'y a pas de mouvements longs et retenus. Certains gestes épousent particulièrement bien la modulation du chant. Cette adéquation aide la mémorisation et facilite la coordination. La répétition du chant permet aux danseuses de se concentrer davantage sur la chorégraphie pour en assurer la bonne exécution et être toujours

coordonnées. Les séquences chorégraphiques correspondent exactement aux phrases du *refrain* et commencent toujours au début du chant du chœur. Dans ce *debaa*, toutes les séquences débutent de la même manière, en facilitant leur réalisation. Les chorégraphies sont finalement élémentaires et répétitives. Toutes les danseuses sont d'ailleurs très jeunes, peut être donc peu expertes, ce qui pourrait expliquer cette simplicité. Il y a tout de même une progression et une évolution de la gestuelle. Un crescendo plus affirmé caractérise la troisième partie où la chorégraphie est plus longue et complexe que les précédentes. Il y a également une augmentation des accents qui deviennent de plus en plus nombreux et qui apportent de l'emphase à l'exécution, permettant aux danseuses de s'engager de plus en plus corporellement. La prolongation des chorégraphies dans la partie suivante fond les parties entre elles, comme dans tous les autres *debaa* observés.

Malgré la simplicité et la régularité de ce *debaa*, on peut apprécier une évolution qui permet de réaliser l'élan collectif, bien que mitigé, qui caractérise tout *debaa*.

4.3.3 *E*) UN *DEBAA* NOUVEAU DE LA MADRASSATI NOURANIA DE TSIMKOURA

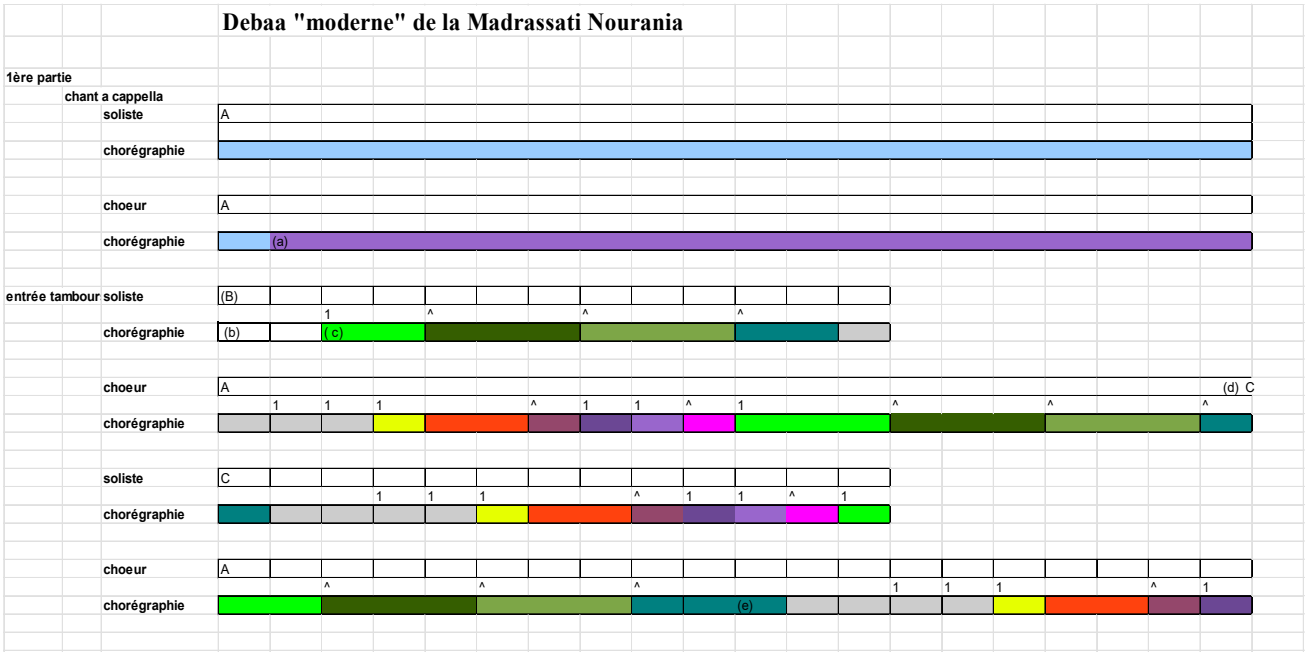


Schéma 4- 10 : 1ère partie du *debaa* dit « nouveau » de la Madrassati Nourania de Tsimkoura.

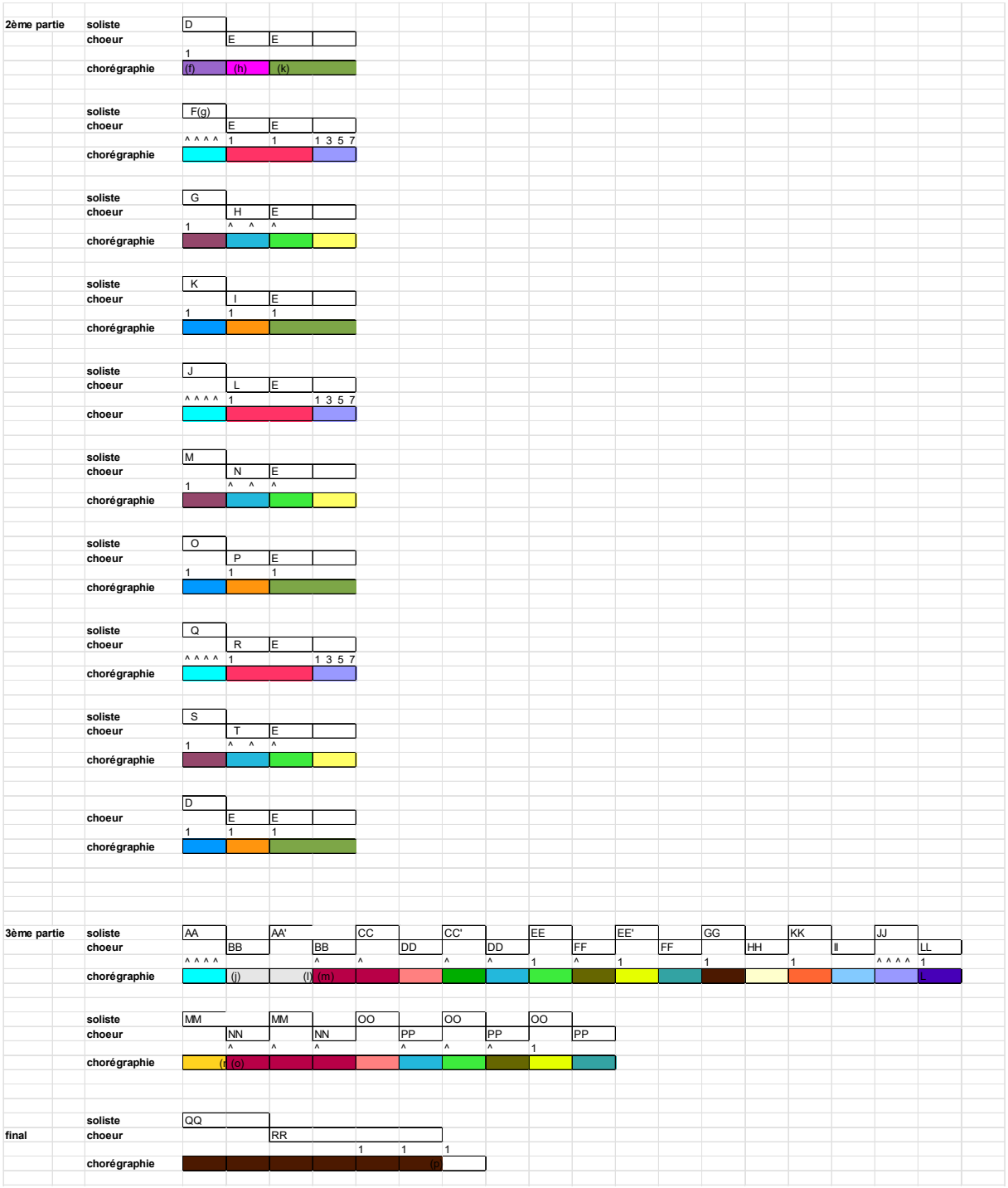


Schéma 4- 11 : 2ème et 3ème parties du *debaa* dit « nouveau » de la Madrassati Nourania de Tsimkoura.



Figure 4 - 6 : Arrêt sur image *debaa* "Assoilati Anla" Madrassati Nourania de Tsimkoura, YouTube.

e) https://www.youtube.com/results?search_query=deba+nourania+tsimkoura
Durée 9'38''
Madrassati Nourania de Tsimkoura
Télémante juin 2014
Chant : Hamada Fatima
Titre : « Assoilati Anla »

NB. La captation de ce *debaa* ne commence pas tout à fait au début du chant : il manque la phrase de salutation et le début de la phrase de la soliste. L'enregistrement a été réalisé avec au moins deux caméras, dont une mobile et une autre fixe et frontale qui filme le groupe dans son ensemble et qui parfois zoome sur la ligne des danseuses ou sur les musiciennes. Le montage semble être fidèle au déroulement temporel de la performance, sans ajout de plans de coupe.

Ce *debaa* est composé de trois parties et un final.

Structure du chant

1ère partie :

1) Le chant de cette première partie est constitué de trois longs *couplet*s : A, B et C.
2) En introduction la soliste chante le premier *couplet a cappella* A, suivi du chœur qui chante la même chose.
3) La soliste chante une fois chaque *couplet* dans l'ordre : A, B, puis C. Le chœur répond toujours par le *refrain* A, qui est identique au premier *couplet* de la soliste
4) Les percussionnistes commencent à jouer les *matari* au début du deuxième *couplet* de la soliste B (b) (2'19'').
5) À partir du jeu des tambours, cette première partie dure 114 périodes de 8 temps
6) Les *couplet*s B et C de la soliste sont plus courts que le A. Ils durent 13 périodes alors que A dure 20 périodes.

7) Les *couplet*s A et B de la soliste commencent en début d'une période alors que le C (d) (4'07'') débute sur le septième temps de la dernière période du *refrain*, c'est-à-dire juste avant que le chœur ne termine sa partie.

2ème partie :

1) Elle est formée de 80 périodes de 8 temps

2) La phrase chantée par la soliste ne dure qu'une période et elle est différente d'une occurrence à la suivante.

3) Le *refrain* du chœur est plus long que le *couplet* de la soliste. Il dure trois périodes. Il est composé de deux phrases : la première dépend de la phrase de la soliste et change donc systématiquement, tandis que la deuxième phrase est toujours la même et correspond au premier *couplet* de la soliste.

4) L'ensemble (*couplet*+*refrain*) dure en totalité 4 périodes de 8 temps.

5) Le chant de la soliste intervient au début de cet ensemble.

6) Tous les *couplet*s commencent sur le deuxième temps (g) (6'58'') de la période tambourinée correspondante.

7) Pour conclure cette partie du *debaa*, la soliste reprend le premier *couplet* D, auquel le chœur répond avec le premier *refrain* E E.

3ème partie :

1) Cette partie est formée de 28 *couplet*s composés d'une seule phrase, auxquels le chœur répond avec autant de *refrain*s.

2) À chaque phrase de la soliste correspond une réponse spécifique du chœur. Toutes les phrases sont courtes. Chacune ne dure qu'une période de 8 temps.

3) Certaines sont reprises une fois : MM/NN ; d'autres, deux fois : OO/PP. La soliste reprend aussi certaines phrases mais en introduisant une variante, alors que le chœur répond toujours avec la même phrase : AA/BB – AA'/BB, CC/DD – CC'/DD, EE/FF – EE'/FF. Trois phrases ne sont chantées qu'une seule fois : GG/HH, KK/II, JJ/LL

Final :

Un final composé de 6 périodes de 8 temps conclut ce *debaa* : la soliste chante un dernier et nouveau *couplet* qui dure deux périodes auquel le chœur répond avec un ultime *refrain* de quatre périodes.

Structure de la danse

1ère partie :

1) Au début, pendant le premier *couplet a cappella* de la soliste, les danseuses sont debout, alignées, toutes dans la même position : le bras gauche entoure la taille alors que la main droite est posée sur la poitrine, plus ou moins haut (entre le sein gauche et l'épaule).

2) Quand c'est à leur tour de chanter le premier *refrain a cappella*, les danseuses changent la position de leurs bras. Elles ne le font pas tout de suite, mais deux périodes après le commencement du *refrain* (a) (1'00'').

3) Lorsque la soliste reprend le chant (b) (2'19'') avec le deuxième *couplet* B, les danseuses conservent cette position pendant les deux premières périodes.

4) Puis, à la troisième période, le premier long enchaînement chorégraphique commence (c) (2'26''). Il est composé de 22 périodes de 8 temps. Il est répété trois fois. Toutefois, certains motifs qui composent cet enchaînement n'ont pas une durée stable : le premier motif, par exemple, est de trois périodes, à l'exception de sa première occurrence où il ne dure que deux périodes (c) (2'26''). Le 4ème motif dure deux périodes en général, mais trois périodes lors de la troisième reprise de l'enchaînement, (e) (5'24''). Par conséquent, les trois reprises de l'enchaînement ont des longueurs différentes, c'est-à-dire : la première exécution dure 21 périodes, la deuxième, 22, et la troisième, 23. Dans le schéma, les mouvements lents et liés de la première partie, qui durent plusieurs périodes, sont colorés avec des nuances de vert.

2ème partie :

1) Les danseuses terminent l'exécution du premier enchaînement chorégraphique avant de passer à la chorégraphie qui correspond à cette nouvelle partie < (f) (5'55'') et (h) (6'05'') >

2) Le premier motif du deuxième enchaînement chorégraphique est semblable au troisième motif de l'enchaînement précédent (k) (7'56''), mais il est plus court d'une période. Je l'ai signalé avec la même couleur, vert, mais de nuance plus claire.

3) L'enchaînement chorégraphique de cette partie dure 12 périodes. Il est répété trois fois, puis repris une dernière fois partiellement. En effet, seuls les cinq premiers motifs sont réalisés.

4) Le cinquième motif est exécuté lors du premier *couplet* de la soliste de la troisième partie (i) (8'00'').

3ème partie :

1) Au commencement de la troisième partie du *debaa*, les danseuses n'achèvent pas la chorégraphie précédente : elles s'arrêtent donc à la cinquième période.

2) Suivent deux périodes d'ajustement (j) (8'01''), avant de commencer à danser la chorégraphie qui correspond à cette nouvelle partie.

3) L'enchaînement chorégraphique de cette partie est long puisqu'il dure 16 périodes de 8 temps. Pendant les deux premières périodes, les danseuses répètent un même motif (m) (8'06''). Ensuite, les motifs changent. Cet enchaînement est dansé dans son ensemble une seule fois, puis il est repris partiellement, jusqu'à la neuvième période.

4) Lors de la dernière reprise de l'enchaînement, le premier motif est répété trois fois (o) (8'33), et non deux comme précédemment.

Final

Pendant la phrase finale, les danseuses restent dans la position qui correspond au dixième motif du dernier enchaînement.

Commentaires sur le chant

Le chant de ce *debaa* est identique à celui du *mulidi* de la madrassa de Chiconi que l'on peut visionner sur internet, mais il n'est pas complet[204]. La soliste commence en chantant *a cappella* le *couplet* A, puis le chœur chante le *refrain* à son tour, toujours *a cappella*. La mélodie de la soliste est plus riche d'ornements que celle du chœur.

Mise à part le *couplet* A qui correspond aussi au *refrain* du chœur, toutes les phrases chantées par le chœur pendant la première et la deuxième partie sont plus longues que celles chantées par la soliste. De cette manière, la voix du chœur semble prendre le dessus de celle de la soliste. Or dans le *mulidi*, c'est l'inverse, la voix du soliste prédomine toujours sur celle du chœur (voir vidéo). Dans la deuxième partie, les chanteuses de ce *debaa* ne se limitent pas à chanter le texte qui correspond à leur *refrain*, mais à chaque phrase elles ajoutent au commencement « Nema daka li Mustafa » qui est le début du premier *couplet* de la soliste. Ainsi faisant, leur phrase dure trois périodes alors que celle de la soliste n'en compte qu'une.

La soliste déstructure d'ailleurs le texte en répétant plusieurs fois un seul mot, avant de terminer la phrase. Le chœur suit les choix de cette dernière et adapte son *refrain*. Toutefois, dans ce *debaa,* et contrairement à tous les autres analysés, la soliste annonce le changement entre la deuxième et la troisième partie, en répétant le premier *couplet* en guise de conclusion (f) (5'55'').

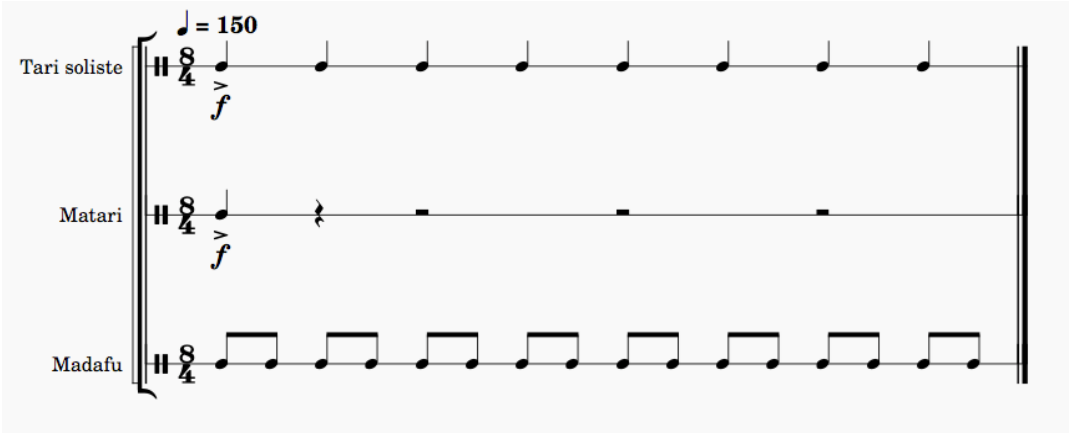
Dans la troisième partie, les voix de la soliste et du chœur s'équilibrent. Leurs phrases durent une période chacune. C'est systématiquement la soliste qui initie le chant. Le chœur répond en répétant d'abord le dernier mot de la phrase de la soliste, puis continue avec la suite le texte du *refrain*. Parfois la soliste répète la même phrase, voire à plusieurs reprises. À chaque répétition, elle introduit une variante. Le chœur, en revanche, lui répond toujours avec le même *refrain* (ex. AA/BB – AA'/BB…). Fatima, qui est la compositrice et la soliste de ce *debaa*, m'a dit que chaque phrase devrait être répétée trois fois, mais visiblement lors de la captation de cette performance, elle change de phrase à son gré.

Dans ce *debaa*, il n'y a presque jamais de tuilage des voix. Le chant de la soliste et du chœur demeurent distincts. Seul lors du début du *couplet* C, la soliste chevauche la voix du chœur. La soliste chante aussi parfois avec le chœur.

[204]Visionnage à partir de 15'04'' https://www.youtube.com/watch?v=42R9EfhW_90&list=PLyI6B-Wxk95YQvvkgDO5IrySiLGQJrgD5&index=32&t=1005s
Fatima a repris le même texte du chant des hommes, tout en sélectionnant des parties (*mulidi*). Elle s'est inspirée aussi de la mélodie du chant des hommes. Cependant, d'un point de vue rythmique les deux performances sont très différentes et la mélodie de Fatima a un *ambitus* plus ample que celle des hommes qui demeure plus monotone. Ainsi Fatima estime que sa mélodie est plus gracieuse et expressive que celle des hommes qui imprime un caractère plus vigoureux et emphatique.

Commentaires sur l'accompagnement musical

La tambourinaire soliste démarre l'accompagnement instrumental en frappant sur chaque temps de la première période du deuxième *couplet* B. Puis, toutes les musiciennes frappent énergiquement leur *tari* sur le premier temps de la période suivante. Ainsi, l'accompagnement instrumental se stabilise à partir de la troisième période. L'ensemble des percussionnistes continue de frapper les *matari* sur le premier temps, alors que la soliste le percute sur tous les temps. Deux musiciennes jouent le *dafu* en le tenant d'une seule main. Elles les secouent sur chaque temps, comme dans le *debaa* observé précédemment, en le frappant avec l'autre main sur le premier temps de chaque période. La soliste exécute un rythme très varié d'une période à l'autre (non noté ici). La pulsation est autour de 150 ♩ la minute :



Notation rythmique 4. 2 : Accompagnement rythmique du *debaa* « Assoilati Anla ».

Commentaires sur la danse

À chaque partie du *debaa* correspond une chorégraphie différente.

Au commencement du chant *a cappella* de la soliste, les danseuses adoptent une attitude particulière. Elles sont debout, alignées, le bras gauche posé sur la taille et la main droite sur la poitrine, plus ou moins haute (certaines l'ont posée sur le sein gauche, d'autres sur l'épaule toujours de gauche). L'*imame* garde sa main sur le sein. Pendant la deuxième période du *refrain*, les danseuses changent la position des bras (a) (1'00''). Avant ce changement, elles se regardent entre elles, comme pour se coordonner. L'*imame*, par contre, garde les bras dans la position du départ jusqu'au début des tambours.

L'enchaînement chorégraphique de la première partie démarre sur le deuxième *couplet* de la soliste. Cette chorégraphie est très longue. Elle compte plus d'une vingtaine de périodes. Elle ne

commence pas tout de suite, les danseuses prennent le temps de se regarder avant de se mettre en mouvement. L'enchaînement est composé en partie de motifs lents qui durent deux (c) (2'26''), (e) (5'24''), (k) (7'56'') voire trois périodes. Au début de chacun de ces motifs, il y a un petit geste rapide et accentué effectué avec les mains (<). En chantant, les danseuses semblent avoir quelques difficultés à contrôler la lenteur et la continuité de ces mouvements et à en maîtriser la temporalité. Elles se regardent souvent. Ce qui rend probablement la chose difficile, c'est le fait qu'il n'y a pas de relation entre le texte chanté et la chorégraphie. Étant donné que la durée de la chorégraphie est plus longue que celle du chant, lors de la reprise, les gestes ne correspondent plus aux mots chantés précédemment. Dans ce *debaa*, cette relation danse-chant est toujours aléatoire car le commencement de la chorégraphie s'effectue après un certain nombre de périodes de transition qui varie aussi d'une exécution à l'autre. La durée de ce délai dépend en effet de la clarté du rythme des percussions. Par conséquent, le début de la chorégraphie est toujours incertain. Les accents corporels, en revanche, permettent de se coordonner, indépendamment de la justesse de la chorégraphie en général.

Avant de commencer l'enchaînement chorégraphique relatif à la deuxième partie du *debaa*, les danseuses terminent la chorégraphie de la première partie (h) (6'05'') – (k) (7'56''), (j) (8'01''). La séquence dansée de la deuxième partie est plus rythmée que celle de la première. Cependant, il y a toujours des mouvements lents qui rappellent ceux de la première partie (k) (7'56''), mais ces gestes sont plus brefs, car ils ne durent que deux périodes alors que dans la première partie, parfois ils en duraient trois. Des mouvements saccadés des épaules et des mains rendent la danse plus dynamique et moins retenue que celle de l'enchaînement précédent. Par contre, comme pour la première partie, le chant est plus court que la chorégraphie. Il dure quatre périodes de huit temps tambourinés, alors que la chorégraphie dure douze périodes. Toutefois, comme le chant et la chorégraphie de cette partie sont réguliers et la durée des répétitions est identique, une fois sur trois, les paroles correspondent au même motif chorégraphique (voir phrase E par exemple). Le fait que de temps en temps la même chorégraphie soit réalisée sur la même phrase chantée, permet aux danseuses de retrouver des repères. Cette régularité insuffle de l'énergie et de l'entrain à l'exécution. Il y a un évident crescendo d'intensité et de vivacité entre la première et la deuxième parties grâce à cette régularité ponctuelle entre le chant et la danse.

Dans la troisième partie du *debaa*, une nouvelle chorégraphie accompagne le chant. Ici encore, il y a deux périodes d'ajustement avant de commencer l'enchaînement chorégraphique qui correspond à cette nouvelle partie. Cet enchaînement est très long. Il n'est exécuté dans sa totalité qu'une seule fois. Tous les motifs sont courts, ils ne durent qu'une période. Il y a néanmoins une alternance de gestes saccadés avec des mouvements liés et retenus. Seul le motif du début est répété : deux fois lors de la première exécution (m) (8'06''), trois fois à la reprise de l'enchaînement (o) (8'53''). Tous les autres gestes sont différents. Il n'y a aucune correspondance entre les phrases chantées et la gestuelle de la chorégraphie.

Normalement l'*imame* dit « uwa » pour avertir les danseuses qu'il faut changer de chorégraphie. Dans ce *debaa*, elle le dit plusieurs fois sans que cela ait un impact effectif sur les

mouvements des danseuses. Une fois seulement, l'injonction « uwa » correspond à un moment d'hésitation des danseuses lors du début d'un nouvel enchaînement (l) (8'05''). Cette simultanéité parvient au début de la troisième partie. L'*imame* répète « uwa » encore quatre fois pendant cette chorégraphie. La chanteuse aussi intègre des « uwa » dans son chant. Juste avant la reprise du dernier enchaînement, le groupe même dit « uwa », à un moment donné (n) (8'52''). L'*imame* le répétera encore une fois à la fin du *debaa* (p) (9'33''). Quand j'ai interrogé Fatima, à ce propos, elle m'a dit qu'elle aime bien utiliser les « uwa » pour « donner la pêche », c'est-à-dire pour insuffler du dynamisme aux pratiquantes alors que normalement c'est un ordre proféré par l'*imame*.

Dans le déroulement de ce *debaa,* une autonomie grandissante des danseuses-chanteuses apparaît. Il existe aussi une évidente progression dynamique entre les différentes parties. Toutes les chorégraphies sont de longues compositions, avec très peu de répétitions. Les accentuations sont irrégulières et elles s'intensifient avec la succession des chorégraphies. On peut remarquer également une évolution dans la gestuelle : certains motifs sont repris mais avec des durées plus courtes.

La construction rationnelle et équilibrée, l'évitement des répétitions, la courte durée de l'ensemble, le final avec l'arrêt dans une posture qui rappelle le début du chant, sont des éléments qui font penser que ce *debaa* a avant tout une vocation de représentation scénique. D'ailleurs, le groupe concerné est considéré comme l'un des meilleurs de l'île et il participe régulièrement à des manifestations publiques et à des tournées à l'étranger. Cependant, ce *debaa* est très complexe. Les *couplet*s n'ont pas la même durée. La longueur de la chorégraphie de la première partie est de vingt-deux périodes et ne correspond pas à la durée des *couplet*s chantés. La danse commence après le début du chant de la soliste et continue pendant le *refrain*. La durée de certains mouvements lents est difficile à maîtriser lorsqu'on chante simultanément. Par conséquent, ces mouvements durent parfois deux périodes, parfois trois. Il en résulte que les trois reprises de cette chorégraphie ne sont pas identiques. Dans la première partie de ce *debaa,* aucune relation n'apparaît entre les mots chantés et les gestes dansés.

Si au départ les danseuses doivent être extrêmement vigilantes pour chanter et danser en même temps, à cause de la lenteur de la chorégraphie, dans la deuxième partie, grâce à la régularité du chant et de la danse, elles peuvent prendre plus de plaisir et d'être plus indépendantes. La troisième partie comporte les mêmes difficultés que la première, car la chorégraphie change constamment et les danseuses doivent faire attention les unes et aux autres pour danser à l'unisson. Mais, en même temps, l'exécution nécessite la même qualité dynamique que celle développée dans la deuxième. Dans la troisième partie, les danseuses-chanteuses doivent ainsi combiner la vigilance de la première et la vivacité de la deuxième.

Ce *debaa* est inspiré d'un chant de *mulidi* des hommes[205]. Toutefois, la structure du *debaa* est plus ordonnée. Le chant est plus régulier, les chorégraphies sont plus articulées, construites et

[205]Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, selon les témoignages de Ben Saïd et de Kordjee, le *mulidi* est un rituel composé de plusieurs phrases dont la danse est la partie ludique et conclusive.

variées. Ces caractéristiques confèrent à la performance du *debaa* un caractère moins improvisé, plus harmonieux, avec une progression dynamique plus claire et intelligible que celle de la danse du *mulidi.*

4.4 MISE EN PERSPECTIVE DES TROIS ANALYSES

La première partie de l'ancien *debaa,* présenté en début d'analyse, est autant complexe que le *debaa* nouveau de la Madrassati Nourania, analysé en dernier. Les deux font preuve d'une certaine élaboration, même si celle-ci est différente. Dans le dernier, la complexité se situe au niveau de la composition, tandis que dans le premier, il s'agit d'une difficulté de mémorisation, du fait à la fois du nombre de variations et de leur similitude. Les motifs chorégraphiques du *debaa* nouveau de Nourania utilisent un vocabulaire gestuel varié et élaboré, avec des durées différentes, des accents irréguliers, des coordinations compliquées, alors que dans l'ancien *debaa*, il s'agit de séquences chorégraphiques relativement simples, mais combinées de manière diversifiée. Par conséquent, dans les deux cas, les pratiquantes sont obligées de se surveiller mutuellement pour danser ensemble.

Inversement, dans le *debaa* moderne de la Madrassati Lainia de Handrema les phrases chantées et les séquences chorégraphiques coïncident toujours. Pour autant, cette facilité n'empêche pas, à priori, aux danseuses d'avoir des doutes, des incertitudes, car elles se regardent constamment entre elles.

L'analyse des trois *debaa* met clairement en évidence cette structure tripartie. Dans les trois, malgré leurs différences, on constate un crescendo, un engouement, un dynamisme grandissant qui emporte progressivement les pratiquantes dans un élan de dépassement de soi et de jubilation commune. Il y a donc dans tous les *debaa* observés ces deux composantes que j'estime indissociables : d'une part un modèle qui est désormais normalisé et d'autre part un processus d'élévation émotionnelle collective. Le deux se conjuguent dans la performance en acte. Le modèle est composé de parties alors que l'élan collectif passe par des phases d'intensité émotionnelle progressive. Étonnamment, les pratiquantes utilisent un seul mot, aussi bien en *kibushi (fulaka)* que et en *shimaore (vundzidzio),* pour nommer la deuxième et la troisième partie. Or, dans la partie centrale, il y a toujours une correspondance entre le chant et la danse, qui se répètent plusieurs fois à l'identique, comme on vient de le constater dans les trois *debaa* observés, mais qui est aussi observable dans tous les autres présentés dans cette recherche (Cf. Chapitre 3, 6 et 7), au cours de la troisième partie, en revanche, le chant et la danse sont complètement autonomes. La partie centrale constitue une sorte de prélude qui permet de réaliser l'élan final de la troisième partie. J'ai modélisé ce processus comme une trajectoire qui traverse les trois différents parties du modèle : la première partie évolue selon une alternance d'enchaînements

chorégraphiques et de postures, dans la partie centrale, chorégraphie et chant se répètent en boucle pour ensuite se dissocier lors de la troisième partie produisant une parabole ascensionnelle. Dans la première partie, c'est le processus qui, pour se mettre en place et s'enclencher, s'appuie sur le modèle. Dans la partie centrale, les deux aspects s'équilibrent. Dans la troisième partie, c'est le modèle qui se retrouve subordonné au processus d'engouement et d'enthousiasme général.

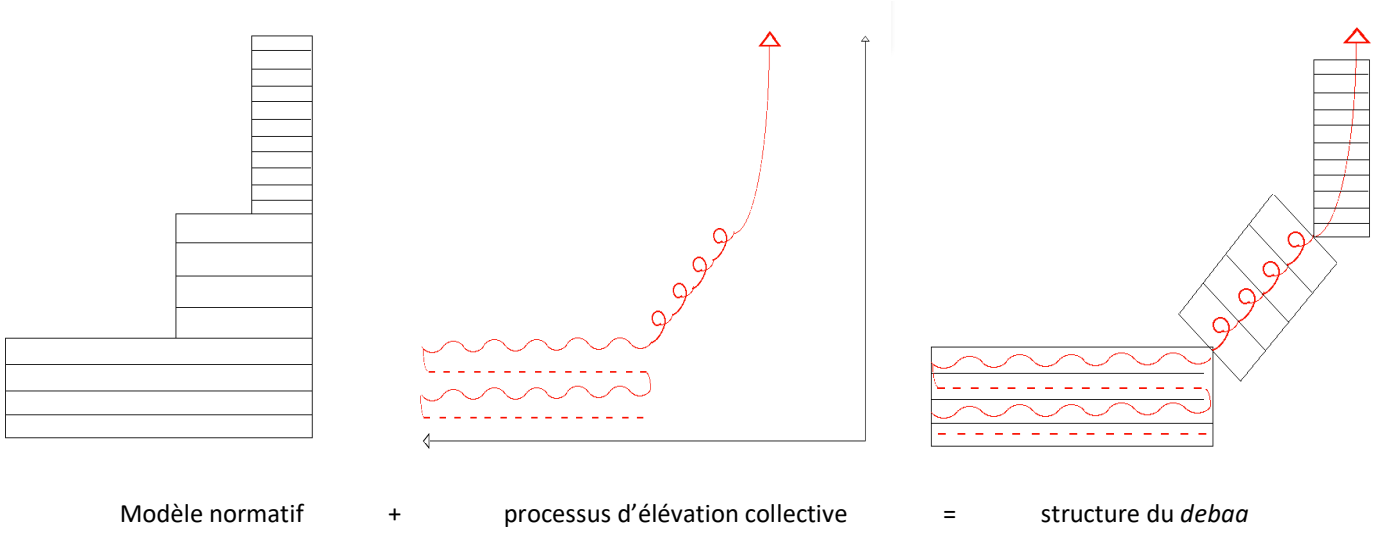


Schéma 4- 12 : Modélisation de la structure du debaa à travers la synergie d'un modèle et d'un élan collectif, tel qui est réalisé lors des performances.

Si les textes d'une partie à l'autre deviennent de plus en plus courts, la danse quant à elle suit une autre organisation. Au début, les danseuses exécutent des chorégraphies plus compliquées uniquement quand elles chantent. Lorsqu'elles ne chantent pas, les danseuses gardent une posture et éventuellement réalisent des balancements d'une part et l'autre. Dans la partie centrale, la chorégraphie et le chant (*couplet* + *refrain*) ont généralement la même durée. Dans les *debaa* plus élaborés, les chorégraphiques, même si elles peuvent être plus longues que la durée du chant et du *refrain*, elles sont toujours cycliques. Ainsi, le début de la période de danse et celle de la période de chant correspondent toujours : elles ont un rapport de 1/1 ou 1/2 ou 1/3. Puis, dans la troisième partie la relation entre les paroles chantées et les gestes dansés se perd. Les chorégraphies deviennent beaucoup plus longues et complexes, tandis que le chant se raccourcit. Dans les chorégraphies de la première partie, qui sont parfois composées de motifs plus lents, les danseuses doivent chercher de s'harmoniser. La partie centrale, grâce à la répétition et à la régularité des mouvements est plus ludique. Les danseuses-chanteuses peuvent rivaliser : à qui danse mieux et avec plus d'énergie et à qui chante mieux et avec plus de transport. Dans la troisième partie, en revanche, les danseuses doivent se recentrer davantage sur elles-mêmes, par rapport aux parties précédentes, afin de conserver la coordination de l'unisson malgré la complexité et la longueur des chorégraphies.

De cette manière le modèle fournit une sorte d'échafaudage pour que l'élan collectif puisse se produire. Le modèle dessine la possibilité d'une élévation émotionnelle. Toutefois, chanter des phrases de plus en plus courtes ne suffit pas à produire cette élévation. Il faut passer par une expérience corporelle particulière, qui permet de ressentir cette possibilité de débordement et qui permet de s'emporter physiquement et émotionnellement. Pour engendrer ce processus, ce rapport complexe entre le chant et la danse est indispensable. La danse fait le lien entre une étape et l'autre. La chorégraphie précédente s'étend sur la suivante et absorbe les éventuelles erreurs. Ainsi dans la première partie, la danse suit le chant de manière un peu hésitante. Dans la partie centrale elle devient régulière avec des séquences qui se répètent. Dans la troisième partie elle gagne son autonomie par rapport au chant.

La courbe du schéma montre ainsi la progression de cette élévation émotionnelle qui est de plus en plus intense. Au début, les danseuses sont emportées par le chant et par la danse alternativement. Ainsi, dans la première partie, il existe une l'alternance entre le chant et la danse. Dans la partie centrale les boucles représentent les répétitions. Les pratiquantes sont emportées par le chant et la danse conjointement et dans la troisième partie, il y a de plus en plus d'élévation émotionnelle et elles ne sont plus entrainées que par la danse.

CONCLUSION

Les analyses que j'ai mené dans ce chapitre mettent en évidence cette articulation entre un modèle normalisé et le processus d'élévation émotionnelle collective qui constituent la structure de chaque *debaa*. Cette structure conjugue les éléments pragmatiques nécessaires à la composition de tout nouveau *debaa* et d'autres aspects irréductibles qui se rattachent plutôt à la dimension performative. Le *debaa,* bien qu'il soit construit et que son élaboration soit le fruit d'entraînements répétés, contient aussi un aspect expérimental qui est hautement significatif et valorisé.

Le modèle qui sert de base pour composer les chants du *debaa,* est indispensable pour en définir le genre. Mais le *debaa* : « ... doit devenir plus intéressant, plus entraînant, on doit être à fond dans la performance. C'est surtout cette partie-là que tout le monde aime, aussi bien le public que celles qui dansent », m'explique Echanti, petite-fille de Missiki. Elle ajoute : « Pour que la suite d'un *debaa* soit jolie, il ne faut utiliser qu'une partie d'une phrase. Quand les phrases sont courtes, les voix se superposent et créent plus d'ambiance que les phrases longues ».

Depuis le 2008, la normalisation de la pratique a fixé cette construction tripartie comme étant le modèle standardisé du *debaa*. En réalité, cette modélisation dessine plutôt des alternances différentes des voix de la soliste et du chœur assorties de variations mélodiques. Dans la première

partie, la voix de la soliste s'attache à mettre en valeur la signification et la portée poétique et sémantique du texte. Ensuite dans la partie centrale, les phrases sont deux fois plus courtes. Les voix de la soliste et du chœur s'enchaînement alors plus rapidement. Et enfin, dans la troisième partie, la soliste ne chante plus que le début des hémistiches, qui sont terminées par le chœur. Par ce découpage des phrases, la soliste laisse progressivement plus de place à l'ensemble du groupe. Le raccourcissement des phrases chantées donne l'impression d'une accélération générale du tempo. L'organisation vocale de type question-réponse tient à l'alternance des parties chantées par la soliste et par le chœur ainsi qu'aux contours mélodiques de leurs interventions et non au contenu sémantique des paroles. En effet, les mots ne sont utilisés que par la puissance expressive de la prosodie et non par leur signification. Celle-ci se perd d'autant plus dans le fractionnement du texte, qui n'est plus que sons et mélodie. Ainsi, l'accélération, la ferveur qui caractérisent le chant du *debaa* résultent des modifications de la manière de chanter et non du sens des mots.

Cependant, ces parties ne sont pas dissociables rendant indispensable de prendre en compte dans la modélisation des aspects qui relèvent de la performance. Les femmes parlent d'une expérience exceptionnelle qui se construit progressivement, comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre suivant. À l'instar de ces autres rituels, le *debaa* comporte donc des aspects dévotionnels qui fournissent aux pratiquantes une expérience d'élévation émotionnelle. Ce crescendo performatif est d'ailleurs une des caractéristiques de tous les rituels soufis (Popovic 1991; During 2006; E. Geoffroy 2014). Bien que dans le *mulidi* soit légèrement moins évident, dans le *mawlida shenge*, cette la progression emphatique est provoquée par l'enchaînement de trois rythmes différents de plus en plus rapides[206]. Dans le *daira*, l'emphase résulte de la répétition incessante, continue et exaltée des 99 noms d'Allah, ce qui permet aux adeptes de se transcender jusqu'à la transe.

Force est de constater qu'à un moment donné, dans cette progression, le corps devient graduellement prédominant. On pourrait ainsi dire que dans ce modèle la parole est d'abord écoutée et incorporée. Ensuite, l'expérience corporelle prend le dessus et s'affirme en ne faisant apparaître que le corps animé par le chant, qui n'est plus que mélodie. Scinder les phrases jusqu'en perdre le sens, montre que, si les femmes adoptent les suggestions des professionnels dans le procédé de composition, il n'en demeure pas moins qu'elles continuent à appliquer leur logique pour pouvoir réaliser l'élan émotionnel qu'elles recherchent. Tout en montrant leurs compétences concernant les savoirs et les savoir-faire liés à l'éducation religieuse, leur maîtrise des textes, de la langue et de sa prononciation correcte, elles préservent ce qui pour elles est le plus important, c'est-à-dire l'exaltation finale et collective. Fatima, par exemple, tout en le lisant dans le recueil de Barzanjī, le texte du poème qui a servi à composer le chant de son *debaa*, ne cesse de me répéter : « Là, tu vois ? je le dis deux fois, parce que c'est plus joli ... ici aussi, je répète (elle le chante) ...tu entends ? c'est plus joli. Là, tu vois ? là j'ai rajouté « *uwa* » pour enflammer les gens...

[206]Document audiovisuel associé à la fiche d'inventaire du patrimoine immatériel français, direction des patrimoines Ministère de la culture et de la communication (Bertuzzi & Chatrefou 2021 à paraître)

ici je répète la phrase parce que ça va mieux avec la mélodie ». Fatima, comme beaucoup d'autres pratiquantes, ne parle pas d'une ferveur religieuse, mais plutôt d'enthousiasme, de « donner la pêche », d'excitation, que ces rajouts sont censés provoquer aussi bien chez les pratiquantes que chez les auditeurs.trices.

Il y a donc un élan collectif qui doit se combiner avec le modèle normalisé comme une sorte d'impératif qui ne définit pas le *debaa* en tant que tel mais qui permet plutôt de réaliser un *debaa* réussi. Ce n'est pas uniquement lors de la performance qu'il se passe quelque chose qui va au-delà du modèle. C'est une prescription qui est prévue. Il s'agit d'un mécanisme créé intentionnellement pour pouvoir provoquer cet élan, cette ferveur. Choisir des phrases longues ou courtes en soi n'est pas suffisant. Il faut, à travers les phrases, produire un élan. Ce qui ne revient pas tout simplement à dire qu'il y a forcément un écart entre le modèle et la réalisation empirique. Mais déjà en construisant la structure, les pratiquantes traitent le texte de telle manière que cette dynamisation puisse se produire. Elles composent en performant, donc elles savent, dès le début de leur travail de composition, si ce qu'elles sont en train d'imaginer peut fonctionner ou non.

Ainsi, les aspects dévotionnels du *debaa* ne sont pas uniquement liés au fait que la composition des chants est fondée sur des textes d'inspiration religieuse, mais aussi parce que les femmes recherchent véritablement une expérience corporelle transcendante. L'engagement du corps est d'ailleurs indispensable pour accomplir l'acte performatif qui génère une sorte de prière collective pendant laquelle on se laisse emporter.

D'un point de vue empirique, chaque représentation est donc l'articulation concrète d'un modèle et d'un élan autant individuel que collectif. L'emboîtement des deux fournit les bases pour réaliser la performance. Chaque réalisation est différente, chaque exécution est unique. Chaque *debaa* présuppose une stratégie différente pour créer cette synergie singulière qui permet aux pratiquantes de vivre cette spirale ascensionnelle d'enthousiasme et de dépassement de soi. Les trois exemples de *debaa* décrits dans ce chapitre représentent des compromis, des réconciliations, des solutions possibles de cette alliance. Tous les exemples montrent comment concrètement les performances peuvent rester fidèles à un répertoire reconnaissable qui représente le genre *debaa*, nonobstant les multiples différences qui caractérisent leurs compositions. Ces différences dépendent des textes choisis, de leur complexité, de la longueur des phrases extraites de ces textes, de la mélodie créée, du nombre de répétitions réalisées, de leur agencement différent, de la complexité des chorégraphies créées pour illustrer le chant.

Les incertitudes et certaines imprévisibilités sont constitutives de la performance du *debaa*. Le nombre de *couplet*s chantés par la soliste, leur ordre, le début des chorégraphies suite au démarrage de l'accompagnement instrumental ne sont jamais réellement précisés et demeurent aléatoires. Par conséquent, les pratiquantes doivent constamment trouver la manière de rester coordonnées en temps réel, intégrer les disparités, pour en faire un unisson de plus en plus affirmé qui facilite cet élan collectif. Ces trois exemples démontrent que les flous ne sont jamais les mêmes et ne sont jamais situés au même endroit. Même si j'ai essayé de formuler mes analyses de

manière aussi systématique que possible, je n'ai pu aboutir à une comparaison terme à terme. Il en ressort que les stratégies adoptées par les différents groupes ne sont jamais exactement les mêmes, ni d'un *debaa* à l'autre. Parfois, c'est la danse, parfois c'est le chant, parfois c'est l'accompagnement rythmique qui sont les éléments déclencheurs.

Le processus a toutefois besoin d'un modèle qui le cadre, et tout ce qui reste imprécis fait aussi partie du modèle. Ces éléments aléatoires facilitent la réalisation du processus. Il y a des choix qui peuvent s'avérer plus efficaces que d'autres. Cependant, dans les situations réelles, cette dynamique de compromis peut plus ou moins bien fonctionner. Je montrerai dans le chapitre 6 que, lorsqu'un groupe rationalise le plus possible le chant et la danse, rendant prévisible la performance en étant le plus possible en conformité avec le modèle, le processus a du mal à s'enclencher.

C'est donc une expérience singulière de participation que chaque *debaa* propose. Cette expérience implique trois notions fondamentales : premièrement, une présence à soi remarquable et indispensable pour éveiller la vigilance envers les camarades avec qui on est en train de danser et chanter ; deuxièmement, une exigence de coordination réciproque et de partage d'une expérience commune qui doit s'exprimer à travers une uniformité gestuelle, musicale et chorale, c'est-à-dire une recherche constante d'unisson ; troisièmement, la participation implique le don de soi qui va au-delà de l'instant présent et qui se dilue dans la vie quotidienne. La création de nouveau *debaa* est une préoccupation constante des pratiquantes qui se matérialise à travers des apports personnels en termes d'inventivité. Les femmes doivent à la fois reproduire les gestes et les chants qui leur ont été transmis et les innover constamment pour témoigner de leur implication entreprenante et continuelle. Ces trois notions fondamentales, qui caractérisent donc l'expérience empirique du *debaa*, c'est-à-dire une présence à soi exceptionnelle, la réalisation de l'unisson en tant qu'expérience collective et partagée et le don de soi à travers les apports en créativité, sont les thèmes qui seront explorés dans les chapitres qui suivent.

CHAPITRE 5

La matrice posturale du *debaa* : un « mode majeur » de présence à soi

La création d'un *debaa* suit un long processus de formalisation. Elle débute par une contribution individuelle, puis se nourrit d'apports variés provenant d'un nombre restreint de pratiquantes du groupe, jusqu'à la participation fertile et inventive de toutes. Ce processus relève de ce que j'ai appelé un mode de création partagée et participative. Cependant, cette formalisation n'est jamais véritablement achevée. Chaque entraînement, chaque représentation doivent s'adapter à une multitude de paramètres liés au contexte, aux personnes présentes, aux enjeux et aux aléas de la situation. Cette malléabilité confère à chaque réplique d'un *debaa* un caractère unique. Il s'agit d'une participation dévouée et sensible à une expérience musico-chorégraphique *in situ*, constamment renouvelée et expérimentée dans l'instant présent, que ne se réduit pas à la reproduction d'une performance parfaitement formalisée, même si les chants et les danses qui la composent sont longuement travaillés.

Au-delà des différences historiques et stylistiques des différents types de *debaa* (Cf. Chapitre 4), toutes les performances se structurent autour d'une charpente commune constituée d'un chant composé par des *refrain*s et des *couplet*s de plus en plus courts. Le chant est exprimé par une chorégraphie qui se complexifie peu à peu suivant un crescendo et un engagement corporel de plus en plus affirmés. Pendant la première phase du *debaa*, il peut y avoir des tâtonnements, une contribution timide, des moments d'absence, des incohérences, une écoute irrégulière, une attention fluctuante. Dans la phase centrale, en revanche, le chant et la danse sont plus structurés et coïncident entre eux. Par conséquent, ils sont plus entraînants, plus faciles et plus agréables à exécuter. Leur réalisation devient alors plus joyeuse. Les pratiquantes sont davantage emportées, ferventes. Dans la troisième phase, le chant et la danse évoluent encore. Leur progression est emphatique, de caractère *ostinato*, persévérante et la participation encore plus active. Les femmes parlent d'ailleurs d'une expérience corporelle et sensorielle exceptionnelle, extraordinaire. Elles la décrivent comme un dépassement de soi. Dans leurs témoignages, elles disent être transportées dans une dimension autre, qui les sort du quotidien. Pour elles, à l'évidence, il ne s'agit pas uniquement d'une expérience d'ordre spectaculaire.

Oumi, 15 ans, chanteuse soliste et *imame* de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua m'explique que le *debaa* : « C'est plus qu'une passion... limite je peux dire que je ne suis pas moi-même, il y a des sensations qui montent d'un coup… ». Cette expérience n'est pas pour autant vécue de manière uniquement individuelle. Au contraire, c'est par la coopération, la mise en partage, l'investissement généreux et appliqué dans un rôle, que cette exubérance hors du commun peut s'exprimer : « Quand je fais l'*imame* avec la chanteuse, on est deux, mais c'est

comme si on est une seule personne… je ne sais pas... c'est quelque chose de magique, je ne sais pas comment l'expliquer. Quand tout le monde chante ensemble, c'est trop beau, c'est énorme » (Oumi). Cette expérience se traduit par un état de grâce, qui reste ancrée dans les souvenirs et nourrit le quotidien. Elle fait prendre conscience de relations privilégiées et permet de dépasser les éventuelles querelles qui peuvent perturber les relations interpersonnelles. La réminiscence agréable de ce vécu donne envie de renouveler l'expérience, crée un manque, une disposition d'attente : « Dommage que ce moment ait toujours une fin. Si on m'avait demandé mon avis, toute ma vie je voudrais l'univers du *debaa* : être bien sans haine, qu'avec la joie, être bien avec les gens que j'aime, ma famille, ma mère, ma sœur, mes tantes, ma grand-mère » (Oumi). La dimension spectaculaire multiplie les sensations de dépassement de soi : « Quand on fait les enregistrements comme pour Télémante, je m'emporte, je me demande « Mais qu'est-ce que je fais là ?... À la limite je ne sais même pas ce que je fais ». Oumi, comme toutes les autres pratiquantes avec lesquelles j'ai discuté, considère le *debaa* beaucoup plus qu'une pratique récréative et de dévotion. C'est comme s'il faisait partie d'elle-même, comme si elle avait construit sa propre identité autour de cette coutume, comme une manière d'être non réductible simplement à une activité d'expression corporelle : « Je n'imaginerais pas ma vie sans le *debaa*. Non, jamais sans le *debaa*, je ne pourrais pas… c'est vital. Si je n'avais pas grandi avec, peut-être, mais là c'est indispensable, c'est vital » affirme-t-elle. Cette construction identitaire est une ressource intime, une force qui permet de retrouver de l'énergie, de la motivation dans les moments de difficulté : « Ça m'aide beaucoup, ça m'aide à me dire, quand je déprime, par exemple, que je peux y arriver ».

Nourou, 45 ans, mère d'Oumi, parle du *debaa* comme de quelque chose d'indescriptible, comme si le niveau de compréhension ne relève pas de la communication verbale, et que seule l'expérience éprouvée permet d'en saisir toute la signification : « [...] il faut y être pour comprendre ce que c'est [...], je ne peux pas expliquer ». Comme Oumi, elle parle d'un corps qui se transforme, de sensations qui dépassent la perception ordinaire de soi : « Tout mon corps vibre ». Toutefois, cet état corporel n'est pas automatique, il faut s'appliquer pour pouvoir ressentir certaines sensations : « On chante bien quand le son résonne vraiment, que ça monte dans le cerveau, je ne sais pas, c'est comme si ça chatouille ».

Nemati, 34 ans, chanteuse soliste de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago est du même avis, mais elle souligne également la nécessité d'un engagement sensible et de qualité pour que le *debaa* puisse aussi se réaliser dans une dimension collective : « Il ne suffit pas de dire « on fait un *debaa* » il faut chanter avec le cœur... quand tu entends un vrai *debaa*, même d'une autre association, tu ne peux pas résister. Quand on chante il faut y mettre du cœur, il faut donner envie aux autres de faire pareil ».

Pour de nombreuses pratiquantes, le *debaa* a des pouvoirs magiques, de suggestion. Il peut avoir des vertus thérapeutiques qui créent même une sorte de dépendance, comme le témoigne Faidati, 39 ans, sœur de Nourou, chanteuse soliste et tambourinaire : « J'oublie tout, même si je suis malade, si je suis fatiguée, il faut qu'y aille, parce que j'aime le *debaa* ».

Fauzia, 28 ans, *imame* de la Madrassati Madania de Bouéni, ressent, elle aussi, les mêmes effets cathartiques : « Dès que je fais du *debaa*, j'oublie tous mes problèmes ». Elle souligne la difficulté d'expliquer avec exactitude quelle est la nature des sensations de bien-être éprouvées : « Quand je fais du *debaa*, je ressens une joie immense, inexplicable, ineffable, comme on dit ». Comme pour les témoins précédentes, faire ne suffit pas. Une participation constructive, un investissement total sont indispensables pour engendrer ces bienfaits : « On se concentre énormément, on le fait mais on le vit, on le ressent », me dit Nourou. Une telle implication a comme conséquence une perception de soi intensifiée : « Il y a tout notre corps qui s'éveille » (Nourou).

Zalia, 45 ans, présidente de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest explique que le *debaa* est un moyen de s'extraire du quotidien. C'est un espace-temps exceptionnel dédié à la recréation et à la régénération de soi : « Quand on est au *debaa* tu ne penses qu'au *debaa*, tous tes problèmes tu les oublies. Après on sait qu'on va les reprendre, mais pendant un moment t'as fait respirer le cerveau. Quand je suis au *debaa*, je peux tout faire, là je suis en l'air, là je respire. Même « bordel » on peut le dire. On se donne la permission totale de s'éclater ».

Nemati partage l'idée de ce pouvoir d'évasion qu'offre le *debaa* : « Le *debaa* nous permet aussi de dégager certains problèmes qu'on a dans la tête. Dès que tu te mets à chanter, tu te sens libre et tu ne penses plus à rien ». Comme pour Oumi, le *debaa* représente pour elle une ressource pouvant l'aider à dépasser certains moments de difficulté du quotidien : « Ce n'est pas que danser et chanter, ça nous permet de voir la vie d'une autre manière, de garder l'espoir et rester confiantes ».

Moussi, 20 ans, fille du frère de Zalia, qui vit avec elle depuis l'âge de 5 ans, résume ces différents aspects du *debaa* de cette manière :

> « Juste en écoutant le *debaa*, j'ai l'impression que je le vis. Le sentiment que j'ai, c'est difficile à expliquer... dans le *debaa* j'ai l'impression de me retrouver, de retrouver que moi, je me vois vraiment, je vois vraiment mon identité, c'est mon miroir, dans le *debaa*. On ne choisit pas là où on veut vivre, moi j'ai grandi avec. Ça me donne confiance en moi. En tant que chanteuse, j'ai une énorme responsabilité. Ça nous libère de ce qu'on est. Je suis un peu timide, faire du *debaa* ça nous permet de nous surpasser, montrer de quoi on est capable. Je ne peux qu'être reconnaissante envers le *debaa*. Même si je suis la seule [de mes sœurs] à ne pas avoir été [grandi] avec ma mère, je suis chanceuse au final. Le *debaa* c'est ma passion ».

L'expérience performative du *debaa* offre donc aux pratiquantes des moments particulièrement intenses en sensations et en émotions. Certaines évoquent un bien-être, d'autres parlent de joie, pour d'autres encore, c'est davantage qu'une passion. Ces ressentis multiples prennent leur source d'un engagement considérable, une concentration importante. Nombreuses disent trouver un recentrage, une affirmation identitaire forte, une « authenticité » plus évidente. Plusieurs disent découvrir en elles-mêmes des capacités insoupçonnées, aussi bien d'expression, de puissance que de liberté ou de divertissement. La plupart éprouvent le sentiment

d'une appartenance collective qui les transcende dans une harmonie générale et idéale. Pour l'ensemble des pratiquantes, le *debaa* est une expérience régénérative et galvanisante, qui permet de s'extraire de la quotidienneté, à travers une sorte de suspension et d'étirement du temps présent.

Pour éprouver ces sensations, certaines expliquent que danser et chanter ne suffisent pas, il faut « y être », « le vivre », et surtout s'appliquer, se concentrer, stimuler le corps. On devine alors qu'un travail physique et intellectuel est nécessaire. Ce travail demande de l'effort, une implication personnelle, corporelle accrue et intense, de même que l'endossement de responsabilités vis-à-vis des autres. Ces « autres » sont d'ailleurs multiples : la mère, la grand-mère, les sœurs, les cousines et toutes les autres personnes qui font partie du groupe, puis les autres groupes, les spectateurs présents, le public en général, mais aussi des identités transcendantes, car pratiquer le *debaa*, c'est aussi honorer le prophète Mohammad avec des louanges, chanter des « belles paroles » insufflées par Dieu lui-même, comme le dit Missiki. Il s'agit en d'autres termes d'une exhibition exaltante qui a des aspects religieux et spirituels, qui permet de s'extraire de l'ordinaire, de créer un espace-temps exceptionnel mais qui demande également un effort et permet de recevoir en échange de l'espoir, de l'assurance, de l'estime de soi et de la confiance. Il s'agit, par conséquent, d'une expérience autant extraordinaire qu'engagée.

Nous avons vu que, après le concours de 2008, le *debaa* a fait l'objet d'un regain d'intérêt et d'une recherche esthétique de plus en plus importante. Par les prérogatives que cette mise en lumière a suscitées, il est devenu l'étendard de la culture mahoraise, exporté sur les scènes du monde entier, et les pratiquantes se sont muées en ambassadrices par excellence de leurs traditions. L'investissement corporel dans l'acte de dévotion va désormais de pair avec un engagement d'ordre spectaculaire encore plus marqué.

Si autrefois les femmes devaient montrer leurs dispositions, leur ferveur spirituelle, leur bonne éducation religieuse, principalement aux autres pratiquantes, elles doivent dorénavant s'exhiber et être appréciées par un public plus large. Être là, participer, s'impliquer progressivement ne suffisent plus. La manière de faire d'un point de vue formel et esthétique est devenue tout autant primordiale. Les exigences de la scène obligent les femmes à accepter le fait qu'elles sont exposées au regard des autres dès le début de leur prestation. Cette conscience se traduit par une démonstration ostentatoire du bien-être que danser et chanter leur procure, de la joie qu'elles ressentent et du plaisir qu'elles éprouvent.

Cette alchimie passe par l'adoption d'une posture contraignante qui, dès le début du chant, produit des tensions corporelles particulières dans le but de stimuler le corps, accroître la concentration sur le ressenti, focaliser davantage l'attention sur les actions accomplies. Désormais, les danseuses commencent en effet les *debaa* debout, alignées, mais avec le poids du corps décalé vers l'arrière. Pour maîtriser ce déséquilibre, elles doivent augmenter la tonicité musculaire en faisant un effort supplémentaire et en maintenant une vigilance accrue sur leur

posture. Cette tension s'ajoute à la contrainte de devoir toujours rester mutuellement coordonnées, en réalisant les ajustements nécessaires, sans montrer les incertitudes, les erreurs, les attentes, qui peuvent éventuellement se produire. De plus, en signe de pudeur, elles doivent toujours garder le regard vers le bas, ce qui les empêche de s'observer réciproquement de manière franche.



Figure 5 - 1 : Répétition d'un *debaa* de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua en août 2014. Arrêt sur image sur la position qui montre les danseuses débout mais avec le poids du corps légèrement décalé vers l'arrière. ©

L'hypothèse, que je vais explorer dans ce chapitre, est que les conditions d'engendrement de ce vécu hors du commun, tel qu'affirmé par les femmes, sont déjà présentes dans l'attitude corporelle adoptée avant même de commencer la chorégraphie. Les danseuses prennent cette posture particulière – qui est donc devenue la norme après le fameux concours de 2008 – dès la phrase de salutation qui précède le début du chant. Il s'agit d'une manière de se tenir, de se disposer en relation aux autres, de se connecter aux camarades, de faire face aux tambourinaires, tout en se mettant en représentation vis-à-vis des autres groupes et des éventuels spectateurs.

Mon expérience de danseuse professionnelle et d'analyste du mouvement dansé me permet de croire qu'il faut comprendre cet engagement initial pour saisir pleinement la qualité de la participation qui va suivre. Toute technique de danse se construit en effet autour d'une posture de base à partir de laquelle se développent des exercices, des enchaînements et ensuite des compositions chorégraphiques. Il faut donc appréhender celle du *debaa*, pour pouvoir comprendre de quelle manière les contraintes corporelles mises en jeu dans la performance peuvent générer l'intensité expérientielle exprimée dans les témoignages des femmes interrogées.

Dans le *debaa* les danseuses doivent s'exhiber tout en étant discrètes, être sensuelles tout en étant pudiques. Je pense que c'est dans cette posture même que les femmes peuvent expérimenter ces qualités de présence. En effet, les contraintes qui caractérisent cette posture obligent les pratiquantes à s'engager plus activement dans la performance, comme si le *debaa* se construisait à partir d'une certaine mise en tension corporelle accompagnée d'une certaine complexité relationnelle due à la concomitance de différentes adresses vers des entités diverses.

Pour commencer ma réflexion, je vais détailler les composantes de la posture initiale des femmes du *debaa* pour montrer que les sensations qu'elles disent éprouver lui sont probablement liées. Soumettre le corps à des contraintes posturales permet de faire davantage attention à son propre ressenti. Certaines de ces contraintes concomitantes et, tout particulièrement, la disposition des danseuses en ligne, le toucher mutuel par le contact des épaules, le regard vers le bas, l'exécution à l'unisson, obligent les femmes à rester aussi en relation entre elles. Ces astreintes aident à porter plus d'attention aux autres : aux co-danseuses et aux tambourinaires en général, et à la chanteuse soliste et à l'*imame* en particulier. Ainsi, l'attention de chacune est accrue envers ses propres perceptions d'une part, et d'autre part, chacune a conscience d'être en train d'agir en coordination avec les autres.

En même temps, les danseuses doivent aussi faire la démonstration de leurs compétences et de leurs belles manières envers les femmes des autres formations et aussi le public. Il y a donc une concomitance de différents niveaux d'attention dus à des enjeux corporels, à des corrélations entre différents partenaires, ainsi qu'à une multiplicité d'adresses intentionnels. Il est en effet tout autant important de montrer aux autres pratiquantes l'implication dans la prière, le travail que l'on fait pour la bonne éducation des filles, pour la sauvegarde et la transmission de la tradition. Si c'est à Dieu que sont adressées les louanges qui le prophète Mohammad, c'est au public que s'adresse la dimension spectaculaire de la performance. D'ailleurs le public n'est pas composé exclusivement de personnes assistant à la représentation, mais aussi de gens qui peuvent à posteriori visionner des enregistrements via les médias et internet.

5.1 UN « ÉTAT DE PRÉSENCE » PARTICULIER

Ainsi, le *debaa* comporte à l'évidence des aspects à la fois dévotionnels et spectaculaires. Dans un point de vue corporel, il existe deux dimensions – l'une relevant d'exigences d'ordre postural et l'autre, d'exigences d'ordre relationnel – qui s'alimentent réciproquement tout en étant en tension. La posture initiale du *debaa* est par conséquent le corollaire de la complexité relationnelle qui relie les pratiquantes entre elles, aux autres groupes, au contexte de représentation, mais aussi aux entités transcendantes. Le fait de soumettre le corps à des contraintes supplémentaires, outre celles de la posture érigée, permet aux danseuses d'aiguiser leur perception afin d'être en mesure de porter une attention simultanée à de nombreux interlocuteurs. Ma stratégie est

d'analyser la complexité posturale plutôt que me limiter à détailler la complexité relationnelle, car cet angle d'approche est moins évident à saisir, tandis que la multiplicité d'adresses peut être plus facilement déductible du contexte.

Je prends donc l'option de considérer la posture comme l'expression de contraintes posturales et d'adresse et il me semble important de comprendre la manière dont les pratiquantes les incorporent. L'analyse détaillée de cet engagement initial me permet de montrer les éléments qui construisent dès le départ cette complexité. Je vais considérer cette posture comme une sorte de matrice qui offre les conditions préalables à l'expérience vécue par les pratiquantes du *debaa*. Comme si tous les ingrédients nécessaires à engendrer cette expérience étaient conviés, et déjà repérables, dès la mise en mouvement. Je fais le choix de détecter ces éléments à l'intérieur de la posture, car ils sont discernables de manière beaucoup plus claire qu'une fois le corps mit en mouvement. L'observation de la posture est donc une stratégie d'analyse, plus qu'une méthode. Nous pourrons ainsi voir dans la posture de multiples dimensions constitutives de la pratique du *debaa*.

Je viens d'une tradition de danse contemporaine qui a exercé mon regard à observer les éléments formels et dynamiques de la danse de manière dissociée, comme autant d'indices me permettant d'analyser un corps en mouvement : j'ai appris à détecter la rythmique des déplacements, la diversité des appuis, la gestion de l'équilibre, à reconnaître les parties du corps qui initient les mouvements, à distinguer les déplacements directionnels des divers segments osseux qui modèlent le corps dansant et qui lui permettent de prendre des formes particulières. Mon regard et ma sensibilité envers la danse se nourrissent de diverses influences et tout particulièrement de la notation Laban, appelé Cinétographie Laban, le système d'analyse et de description du mouvement que je maitrise (Cf. Introduction).

La danse m'a appris à focaliser mon attention non seulement sur ce que je suis en train de faire, mais aussi sur la manière de faire et sur les sensations que ce faire procure. La pratique de la danse me fournit constamment des indications pour aiguiser ma perception mais aussi pour réfléchir à ce que je perçois. Je considère que l'expressivité du corps dansant est constamment connectée aux sensations émanant de l'expérience vécue.

Pour aborder l'analyse du *debaa* en tant que performance, je vais tout d'abord m'intéresser à la manière qu'ont les femmes d'adopter cette position de départ, en faisant moi-même l'expérience. Autrement dit, en empruntant une formulation de l'anthropologue Albert Piette, je vais m'appliquer à comprendre comment ces personnes sont « présentes en situation quand l'action se déroule » (Piette 2013, 61).

La focalisation de ma réflexion sur l'analyse de la position initiale du *debaa* me permet de réduire à l'essentiel les caractéristiques du *debaa*, comme une sorte d'échantillon de laboratoire. En effet, je suggère que cette position de départ permet d'engendrer une qualité de présence à soi et aux autres extra-ordinaire, de réaliser ce dépassement de soi comme un « mode majeur »

d'agir et de ressentir, en tant que condition préalable à la réalisation d'une certaine qualité de performance[207].

Eugenio Barba et Nicola Savarese, dans leur célèbre ouvrage d'anthropologie théâtrale, observent qu'en situation de représentation, les danseurs.ses et les acteurs.trices n'utilisent pas leur corps selon les « modalités » - qu'ils nomment « techniques » - quotidiennes. Le bios[208] scénique, en tant que manière d'être sur scène, s'appuie sur des techniques différentes, que les deux auteurs appellent à juste titre « extra-quotidiennes », c'est-à-dire des techniques qui ne suivent pas la manière conventionnelle et ordinaire d'utiliser le corps (Barba et Savarese 2005, 7). Cet « état de présence altérée » - comme le définissent les auteurs – précède même le véritable travail de l'acteur ou du danseur en représentation. Les deux auteurs considèrent, en effet, les techniques extra-quotidiennes comme des mises en forme du corps, une « pré-expressivité » qui précède les techniques proprement dites et qui mène le corps vers une virtuosité hors du commun[209]. D'autres auteurs soulignent aussi une certaine mise en forme du corps qui anticipe la mise en mouvement, une sorte de pré-mouvement dû à une attitude particulière envers la gravité (Godard 2002, 236).

Je pars du principe, qu'il existe une posture de base spécifique qui caractérise tout type de danse et à partir de laquelle tous les mouvements dansés se développent[210].

[207]En paraphrasant la notion de « mode mineur » d'agir élaboré par Piette. Pour l'auteur, le « mode mineur » est une notion lui permettant de conceptualiser des situations sociales à l'intérieur desquelles se manifestent des attitudes corporelles ou cognitives de distraction, d'inattention, d'hésitation : « […] au cours des réunions qui ont peu à peu préparé et construit cette manifestation, les participants, à peine sortis de leurs activités professionnelles ou familiales, « rentrent » difficilement dans la nouvelle situation, pensant à autre chose, se laissant distraire par différents objets ou esquissant un aparté humoristique avec le voisin de table. Entre l'indifférence et le fanatisme, la situation se régule dans un dosage humain d'« attention » et de « souplesse intérieure. C'est le mode mineur de la réalité. » En comparant les modes de présence de l'hommes et du singe, Piette montre que, contrairement au singe qui ne peut agir que sur un « mode majeur » de présence et d'attention, l'homme peut se reposer sur des connaissances situationnelles qui lui permettent de se détacher de l'action en cours. (Piette 2009)

[208]« Bios » en grecque βίος signifie « vie », « être vivant », « qui vit ». https://fr.wiktionary.org/wiki/%CE%B2%CE%AF%CE%BF%CF%82

[209]Les auteurs ne font pas de distinction entre un acteur.trice et un danseur.se car ils prennent comme référence l'acteur du théâtre Nô japonais qui suit un entraînement très proche de celui d'un.e danseur.se. Ils soulignent d'ailleurs que cette distinction rigide entre acteur.trice et danseur.se « [...] risque constamment d'entrainer l'acteur vers le mutisme corporel et le danseur [uniquement] vers la virtuosité » .(Barba & Savarese, 2005 : 10).

[210]Dans son livre « La danse comme texte, » Mark Franko observe que le corps du danseur baroque, à l'époque de Louis XVI, est « […] la projection théâtrale d'une subjectivité noble et royale. Les ballets de cour exagèrent et du même coup déforment les codes sociaux de la noblesse selon les visions conflictuelles [...] du danseur en tant que sujet, et des sujets royaux […] à savoir la nation ». Pour lui « le ballet de cour a été la scène maniériste d'une lutte de pouvoir », « […] un lieu parfait pour s'exhiber et se transformer [...] ». Franko soutient que nous pouvons lire sur ces corps des danseurs la mise en scène et la représentation de fondements idéologiques en mouvement et en conflit (Franko 1993, p. 9-10).



Figure 5 - 2 : Photo extraite du film « Au cœur du debaa » d'Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou ©. Danseuses de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua.

5.2 LA CINÉTOGRAPHIQUE LABAN COMME MÉTHODE D'ANALYSE[211]

Pour mener à bien cette analyse et mieux développer ma pensée, je ferai une description détaillée de la position du départ à travers l'utilisation de la Cinétographie Laban[212]. Ce système met l'accent sur la dimension spatio-temporelle de chaque action corporelle en lien avec la gravité[213] et les qualités d'énergie[214]. Après avoir étudié minutieusement les lois de la cinétique

[211]Pour un approfondissement : http://notation.free.fr/laban/
« La Grammaire de la Cinétographie Laban » de Jacqueline Challet-Haas, vol 1, /2, /3, / Ed. CDN, Pantin 2011.
« La maîtrise du mouvement » de Rudolf Laban, Ed. Actes sud, Paris 1994.

[212]Publiée en 1928 par son auteur, Rudolf Laban, un des pionniers de la danse moderne et sans doute une des figures les plus marquantes de l'art de la danse du XXe siècle, la Cinétographie est à présent un des systèmes de transcription du mouvement parmi les plus utilisés à niveau international. En conceptualisant une nouvelle « culture du mouvement », Rudolf Laban fondera la *choréosophie*, philosophie du mouvement basée sur trois axes théoriques : la *chorétique*, étude de la forme et de la dynamique du mouvement, l'*eukinétique*, étude de l'effort et de l'expression du mouvement et la *Cinétographie* système d'analyse et de transcription du mouvement.

[213] Phénomène d'attraction d'un corps vers le centre de la terre.

[214] Force physique déployé dans une action.

et de la biomécanique humaine ainsi que les essais antérieurs d'écriture de la danse, Rudolf Laban construit son système autour de quatre éléments constitutifs du mouvement : **l'espace, le temps, le poids et le flux**. Ces notions émergent d'une conceptualisation du corps selon laquelle le corps est une masse articulée qui peut changer de forme et de place dans l'espace :

- Le Poids est une donnée relative à l'expérience du corps soumis à la pesanteur[215]. Le corps est articulé en segments qui ont un « poids », du fait de la gravité. C'est grâce à l'articulation des segments osseux mis en mouvement par des jeux de leviers activés par les chaînes musculaires, que le corps peut modifier sa forme à travers les « gestes », ou sa position dans l'espace à travers les « transferts », termes que j'expliquerai un peu plus loin.

- L'Espace est place occupée par un corps. En Cinétographie le point de vue est toujours celui de l'exécutant. L'espace est conçu de manière tridimensionnelle selon les directions spatiales conventionnelles (haut/bas, avant/arrière, côté droit/côté gauche). Cette espace peut être visualisé comme le croisement de trois dimensions spatiales construites autour de trois axes : l'axe transversal (gauche/droite), l'axe vertical ou longitudinal (haut/bas) et l'axe sagittal (devant/dernière). Ces trois dimensions spatiales s'inscrivant sur ces trois axes créent trois plans : le plan frontal, le plan sagittal et le plan transversal :

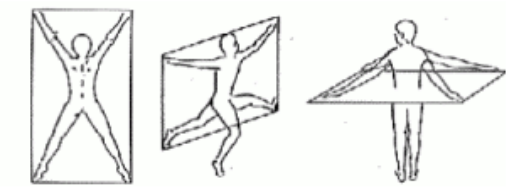


Figure 5 - 3 : Représentation des trois plans, de gauche à droite : frontal, sagittal, transversal. Dessin in R. Laban, Choreutics, p. 141. Repris in Dictionnaire de la danse, dir. P. Le Moal, Paris, Larousse, 1999, p. 773.

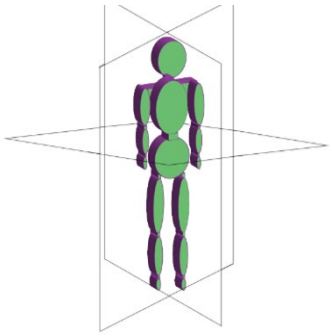


Figure 5 - 4 : Croisement des troix plans, autour desquels se structure la Kinesphère.

[215]En apesanteur, le mouvement corporel serait tout à fait différent. Les directions spatiales n'auraient de sens que par rapport au corps lui-même, car il serait impossible de définir par exemple la direction haut/bas par rapport à l'espace environnant. La qualité du mouvement due à la possibilité de moduler la force et la résistance ne sont pas réalisables en absence de gravité. La temporalité non plus ne pourrait pas être mesurée.

La *kinesphère* est l'espace imaginaire que l'on peut atteindre autour de soi en dépliant au maximum les bras et les jambes. Il est constitué par les directions principales des axes (haut/bas/droite/gauche/avant/arrière) et par toutes les autres directions intermédiaires qui traversent le centre de gravité. Cet espace imaginaire suit les déplacements du sujet et toute modification de forme corporelle s'exprime à l'intérieur de cet espace :

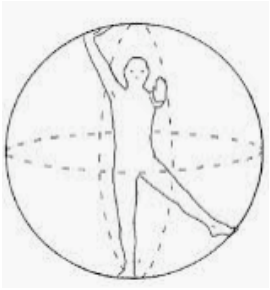


Figure 5 - 5 : Représentation de la kinesphère. In R. Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, Représentation de la kinesphère. In R. Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, Bruxelles, 2003, p. 91

- Le Temps est la durée d'un mouvement. Chaque mouvement a un début et une fin, et par conséquent il se caractérise par une durée, qui est proportionnelle à une vitesse et s'inscrit dans un rythme.

- Le Flux est la manière à travers laquelle l'énergie se libère pour réaliser une action. L'énergie est un principe d'action produit par un processus de combustion réalisé par les organes du corps suite à la transformation des aliments. Toute action est l'expression d'une force motrice qui est la conséquence de la libération d'une énergie. La modulation de la force et de la résistance détermine les qualités dynamiques du mouvement[216].

La Cinétographie Laban[217] est donc fondée sur une rationalisation du corps en mouvement selon laquelle le corps est un ensemble de segments osseux mobiles (qui ont un « poids) reliés entre eux par des articulations. La mobilité articulaire permet à ces segments de se diriger vers différentes directions dans l'espace (ex. les bras peuvent être dirigés vers le haut, les mains

[216] La notion de flux de Laban diffère profondement de celle développée en psychologie par Mihaly Csikszentmihalyi, qui considère le flux (flow) comme un état mental de concentration maximale pendant lequel un individu est complétement immergé dans une activité avec un engagement et une satisfaction totaux dans son accomplissement. (Csikszentmihalyi, Latter, et Weinkauff Duranso 2021).

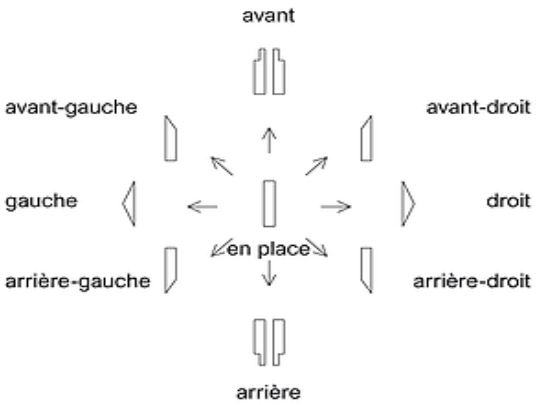
[217] Fondé sur les principes développés par Rudolf Laban, le système tel qu'il est utilisé aujourd'hui par les notateurs.trices a été mis au point par son fidèle collaborateur Albrecht Knust qui, pendant les années de la Seconde Guerre mondiale, a répertorié un nombre impressionnant d'exemples de mouvements de danse classique, de caractère et folklorique dans un dictionnaire « Dictionnaire usuel de Cinétographie Laban » de Altrecht Knust, Ed. Ressouvenances, Paris 2011.

peuvent être dirigées vers l'avant, la tête peut percher vers la droite, etc.). Toute action a une durée et nécessite d'une certaine quantité d'énergie pour être réalisée. Les segments corporels peuvent également faire des mouvements de rotation autour de leur propre axe (ex. rotation de la tête, rotation du buste). En faisant des pas ou des sauts, le corps tout entier peut changer de place dans l'espace. Le corps peut également modifier son orientation grâce aux tours. Les pas, les sauts et les tours constituent des familles de mouvements que Laban appelle « transferts », tandis que les modifications directionnelles des membres du corps et les rotations des segments sont appelés « gestes ». Un « pas », en tant que transfert, est le déplacement du poids du corps vers une direction donnée correspondant à la distance d'un pas par rapport à l'appuis précédent. Ce n'est donc pas la description biomécanique détaillée de l'action de faire un pas qui est notée, mais sa conséquence spatio-temporelle du déplacement. Pour Laban, tout mouvement produit une modification de la forme corporelle grâce aux gestes ou une modification de la place du corps dans l'espace grâce aux transferts. Cette distinction entre les gestes et les transferts est un des principes fondamentaux du système.

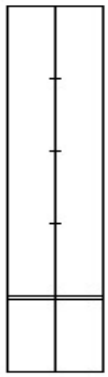
Le signe de base de la **Cinétographie** est un *rectangle* (alors que dans la notation musicale occidentale le symbole de base est un *cercle*) :



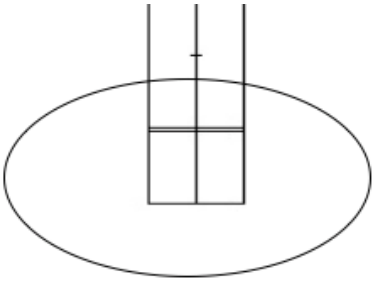
C'est à partir de ce symbole de base que les symboles directionnels sont créés :



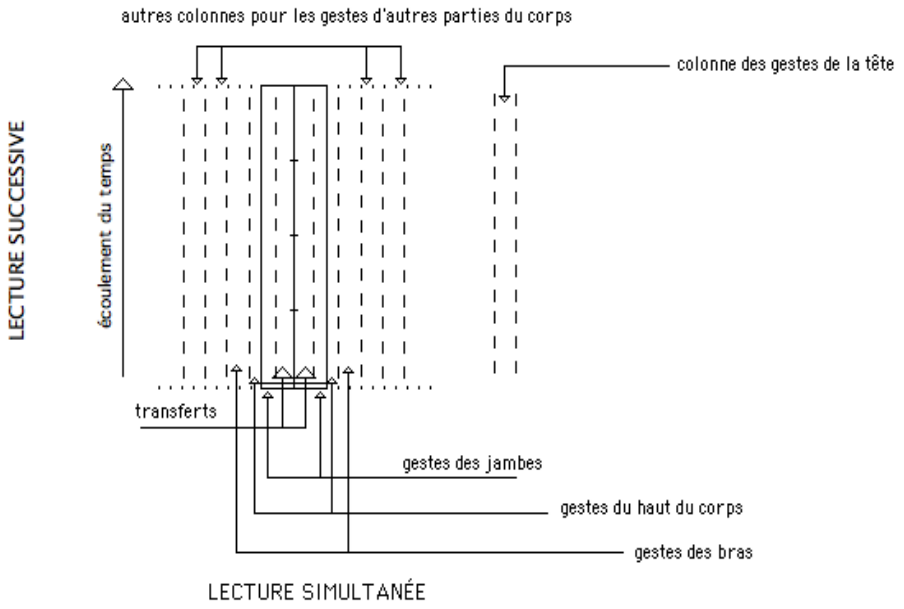
Les signes de la **Cinétographie** s'inscrivent à l'intérieur d'une portée, appelée **cinétogramme.**



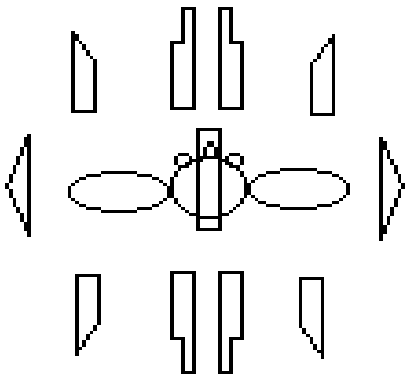
Dans la portion de portée en dessous de la double barre, on écrit les signes correspondant à la position de départ, avant le commencement de l'action décrite. La double barre sépare la position de départ du début de l'action :



La portée (cinétogramme) est subdivisée en deux parties symétriques par une ligne médiane. Elle est composée de colonnes qui sont toujours sous-entendues, car leur tracé n'est pas dessiné. Dans les colonnes de droite, on écrit les mouvements des segments corporels des parties droites du corps (les gestes des jambes, du buste, des bras, des avant-bras, des mains, des doigts), et dans les colonnes de gauche, les gestes des parties gauches du corps. Ces gestes sont la conséquence de flexions/extensions, adductions/abductions, rotations, translations des différentes parties du corps (segments). Dans les deux colonnes adossées à la ligne médiane sont écrits les signes concernant les transferts du poids (c'est-à-dire les conséquences des pas, des sauts et des tours). Les mouvements de la tête sont inscrits dans une seule colonne placée à droite de la portée. Les traits horizontaux indiquent la subdivision temporelle. Il y a donc un double sens de lecture : de bas en haut on lit la succession des mouvements, sur la même ligne on lit leur éventuelle simultanéité :



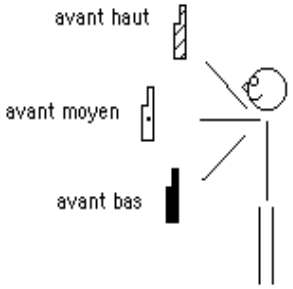
Les symboles directionnels représentent une perspective aérienne des mouvements d'un personnage, par rapport à son orientation, comme si ce dernier, lors qu'il est à l'arrêt, se tenait en aplomb[218] sur le rectangle central (comme j'ai déjà évoqué, le point de vue est toujours celui du personnage). Concernant le support, ce symbole est appelé « place », c'est-à-dire le siège du poids du corps selon la projection de la direction de la pesanteur qui correspond à l'axe vertical ou longitudinal :



[218] Direction perpendiculaire de la force de gravité par rapport au plan horizontal.

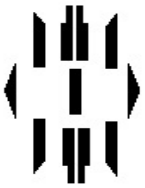
Selon son inscription dans une colonne précise, chaque signe indique un transfert (s'il est inscrit dans les colonnes de transfert adossées à la ligne médiane), ou un geste d'une partie du corps s'il est inscrit dans une des autres colonnes (colonnes des parties du corps).

L'espace est toujours tridimensionnel, toute direction est liée à un niveau. Concernant les gestes par exemple : quand un bras est levé vers l'avant à l'horizontal, c'est-à-dire que l'épaule (partie dite « proximale », qui correspond à l'articulation mobilisée) et les doigts (partie dite « distale », qui correspond à la partie la plus éloignée du segment mobilisé) sont sur le même plan, le niveau est appelé « moyen ». Quand la partie distale du segment mobilisé est placée au-dessus de sa partie proximale, le segment en question est dirigé vers une direction au niveau dit « haut ». Quand la partie distale est en-dessous de la partie proximale, le segment est dirigé vers une direction au niveau dit « bas » :

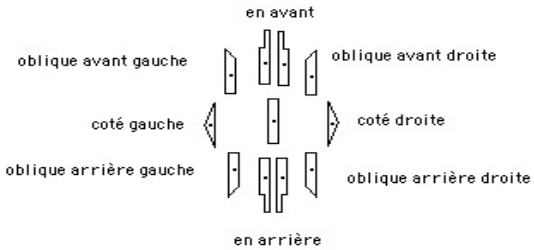


Cette relation entre ces deux extrémités vaut pour l'observation de la direction de tous les segments corporels. Ainsi, les signes directionnels se déclinent en trois niveaux :

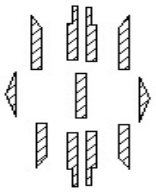
NIVEAU BAS



NIVAU MOYEN



NIVEAU HAUT



Il faut imaginer ces signes indiquant les directions dans un espace tridimensionnel, comme autant de directions opposées des axes imaginaires pouvant traverser le centre du corps :

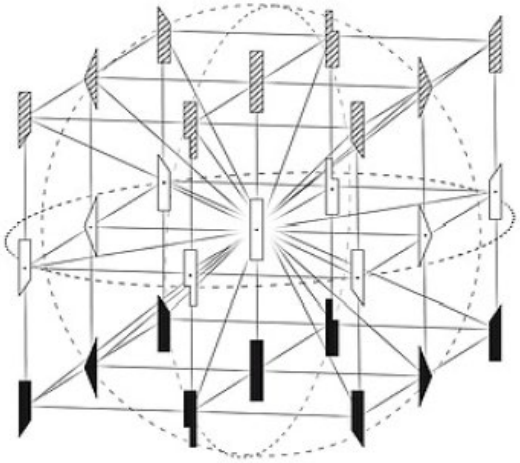
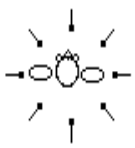
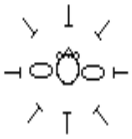


Figure 5 - 6 : Principaux rayons directionnels. In Rudolf Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, Bruxelles, 2003, p. 91.

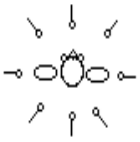
Il existe également des symboles secondaires qui nous permettent d'écrire les directions intermédiaires. De toutes petites déviations spatiales à partir de n'importe quelle direction, peuvent être indiquées avec un système d'épingles, qui respectent la logique des signes directionnels. (Une déviation est une petite modification d'une direction donnée qui ne peut pas être notée avec un autre signe directionnel. Par exemple, pour indiquer la direction d'un bras, qui n'est pas tout à fait vers l'avant moyen mais qui n'est pas non plus vers le devant haut, on écriera : bras vers le devant moyen légèrement dévié vers le devant haut – signe vers l'avant moyen + épingle vers l'avant/haut) :



épingles petites déviation nineau bas

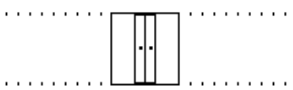


épingles petites déviaitons niveau moyen



épingles petites déviations niveau haut

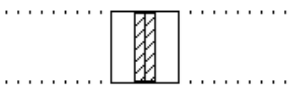
Le poids du corps peut aussi voyager de haut et en bas le long de l'axe vertical grâce aux flexions et extension des jambes : ainsi le support du poids du corps peut être sur jambes tendues, pliées ou bien en « relevé » c'est-à-dire sur demi pointe :



support du poids sur jambes tendues

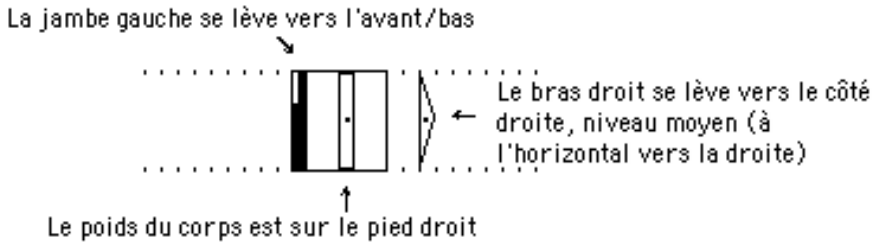


support du poids sur jambes pliées

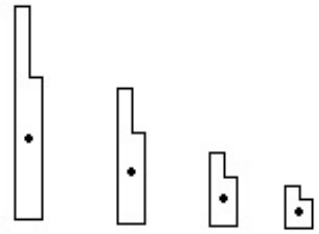


support du poids sur jambes en relevé

Le positionnement des signes sur la portée indique la partie du corps qui exécute un mouvement :



La longueur du signe indique la durée d'une action. Le début du signe indique le début du mouvement, la fin du signe la fin du mouvement :



Toutes les actions des différentes parties du corps sont analysées de la même manière en répondant aux questions suivantes :

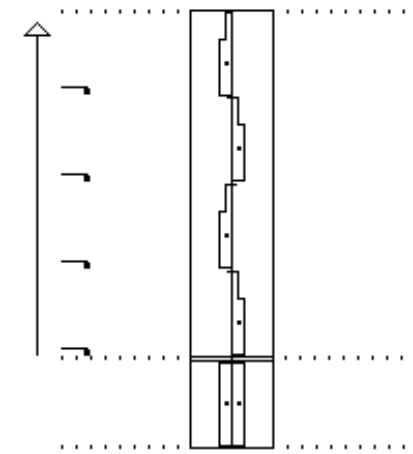
- Quelle est la partie du corps qui bouge ?
- Vers quelle direction de l'espace se déplace-t-elle ?
- Quelle est la durée de l'action ?
- Quelle quantité et quelle qualité d'énergie musculaire sont utilisées ?

En répondant aux questions :

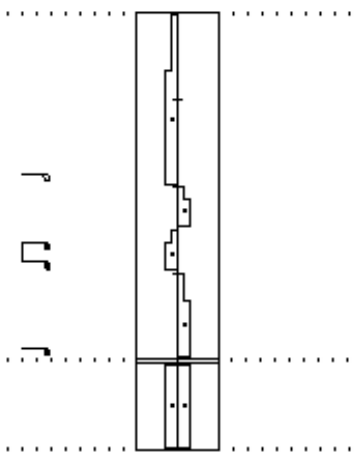
- Il faut écrire le signe dans la colonne de la partie concernée par le mouvement (par exemple : s'il s'agit d'un transfert du poids du corps, le signe est inscrit dans une des colonnes adossées à la ligne médiane, s'il s'agit d'un soulèvement d'un bras, le signe est inscrit dans la colonne des gestes du bras concerné).
- La forme et la couleur du signe indiquent la direction et le niveau vers lesquels le corps ou une partie du corps se déplace.
- La longueur du signe indique la durée de l'action.
- La relation spatio-temporelle induit une certaine qualité dynamique au mouvement : par exemple, les bras qui montent très lentement vers le haut n'ont pas la même qualité de flux que les bras qui descendent rapidement vers le bas. Des signes secondaires peuvent être ajoutés pour indiquer des qualités dynamiques supplémentaires et spécifiques (tous ces signes ne seront pas présentés ici, dans cette brève introduction au système)[219].

[219] Voir référence note 210 page 313

Le principal avantage de la Cinétographie Laban est sa capacité à donner toutes ces informations à la fois, à travers un seul symbole. De cette manière, il est possible de saisir d'un seul coup d'œil la relation temporelle entre une succession d'actions et, par conséquent, d'apprécier la qualité dynamique du mouvement, selon des caractéristiques de continuité, d'interruption, d'accélération, de ralentissement etc.

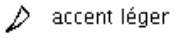


Quatre déplacements vers l'avant, avec des pas, de la même durée

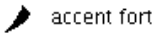


Quatre déplacements vers l'avant, avec des pas, de durée différente

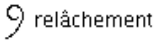
À titre d'exemple, voici trois signes dynamiques qui peuvent être ajoutés aux signes directionnels pour modifier des qualités d'énergie :



accent léger



accent fort



relâchement

Outre les signes directionnels, qui permettent de transcrire les déplacements et les modifications directionnelles des différentes parties du corps, le système Laban prévoit des signes spécifiques pour les tours et les rotations. S'il s'agit d'un tour qui modifie l'orientation du sujet, le signe sera inscrit dans la colonne de transfert correspondante. S'il s'agit d'une rotation d'un segment corporel, le signe sera inséré dans la colonne des gestes de la partie du corps concernée. Deux signes de rotation opposés superposés s'annulent réciproquement et indiquent une absence de rotation ou bien un retour dans l'axe :



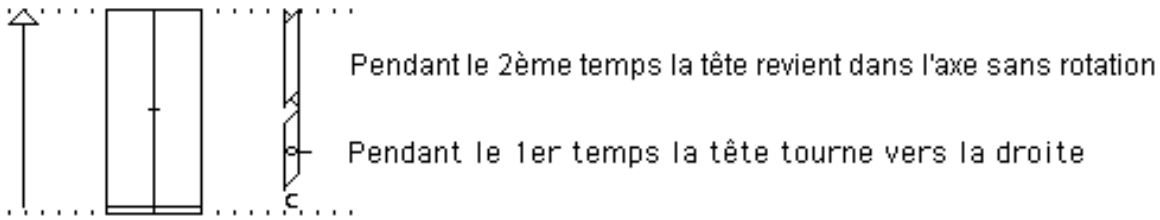
tour vers la gauche
ou
rotation vers la gauche



tour vers la droite
ou
rotation vers la droite

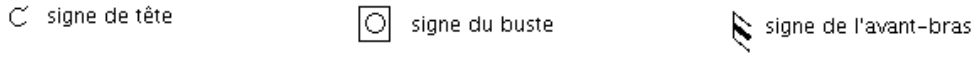


la superposition des deux signes indique l'absence de rotation

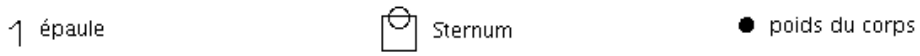


Il existe également des signes qui indiquent les parties du corps en tant que segments mobiles qui peuvent modifier leur direction dans l'espace, car les colonnes préétablies ne concernent que les gestes des membres (bras et jambes) dans leur globalité, alors que ces membres sont composés de plusieurs segments corporels : par exemples dans les colonnes des gestes des bras, on note les mouvements des bras de manière globale. Si l'on veut écrire un mouvement de l'avant-bras seulement, il faut associer le signe « avant-bras » au signe directionnel. On peut ainsi dissocier le mouvement du bras, d'un mouvement de l'avant-bras, du poignet et ainsi de sui, en indiquant la partie du corps impliquée dans l'action par un pré-signe approprié. Il suffit de créer une colonne dédiée et d'ajouter le signe du corps qui exécute le mouvement au symbole directionnel. Nous verrons l'utilisation de quelqu'un de ces signes dans les exemples qui vont suivre.

Exemples de signes des parties du corps :



Il existe aussi des symboles qui indiquent des parties du corps dont la mobilité est très réduite. Tous ces signes permettent de noter les actions de manière très détaillée et précise :



D'autres signes indiquent des amplitudes différentes. Dans les déplacements le X veut dire « petit » et le N inversé veut dire « grand », c'est-à-dire des déplacements avec des petits pas ou des grands pas. Lorsque ces signes sont associés aux gestes, le X indique une flexion alors que le N inversé indique une extension, un étirement. Nous verrons leur utilisation un peu plus loin :



En conclusion :

La Cinétographie Laban n'est pas une description de type positionnelle. Chaque signe indique un déplacement du corps dans son ensemble ou de l'un de ses segments d'un point à l'autre de l'espace. La notation Laban est, par conséquent, une sorte de « balisage » spatio-temporel des différentes actions du corps réalisées par un personnage :

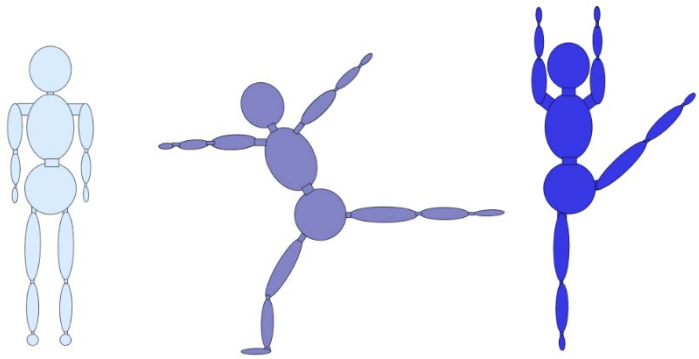


Figure 5 - 7 : Position de départ (vue de dos) – mouvement n° 1 – mouvement n° 2.

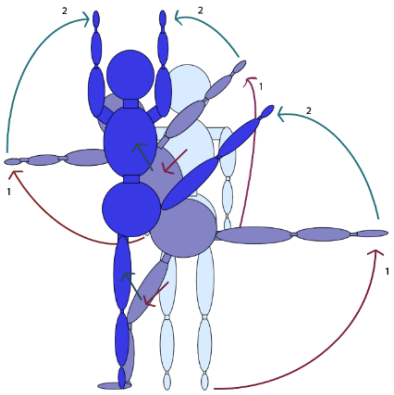
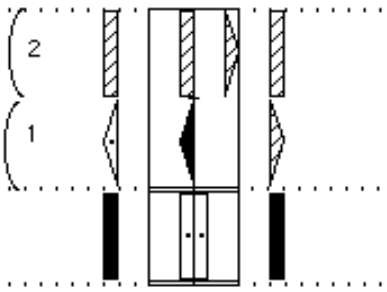


Figure 5 - 8 : Superposition des mouvements de la figure 5-7.



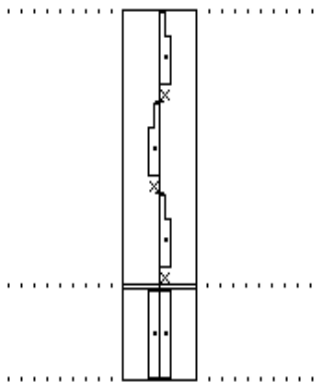
Cinétogramme 5 - 1 : Transcription en Cinétographie Laban des mouvements du personnage illustrés dans les Figures 5-7 et 5-8.

La Cinétographie permet ainsi de relever certains détails difficiles à saisir avec un regard plus global. Cette analyse circonstanciée n'est pas pour autant automatique, car il faut constamment faire des choix. Les négociations que la transcription en signes cinétographiques impose, aident à décortiquer les matériaux analysés et en affiner l'observation. La description qui en découle devient alors plus articulée et précise, aidant une réflexion plus incarnée et expérientielle.

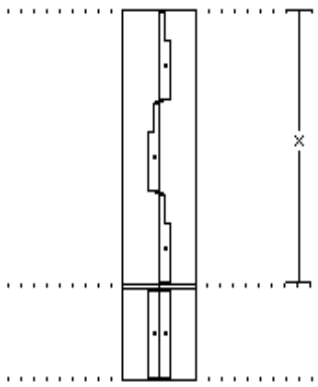
L'utilisation du système Laban sert à mieux comprendre techniquement ce que les danseuses de *debaa* font. Elle me permet d'objectiver certains éléments, ainsi que leur articulation, de manière dissociée, alors que dans l'expérience pratique souvent tout s'appréhende de façon plus indifférenciée. Il s'agit en somme d'un travail intellectuel qui permet d'observer, d'expérimenter

le mouvement pour ensuite le noter. Certains éléments relatifs au vécu apparaissent ainsi évidents alors qu'ils sont par nature beaucoup plus enchevêtrés. En passant toujours par ma propre expérience, les sensations et les perceptions deviennent claires et je peux les transformer en signes.

Toutefois, il ne s'agit pas uniquement de créer des modèles. Le choix des signes aide à penser le mouvement et à mieux l'expliquer ensuite en retraçant le cheminement de ces choix. De cette manière, il y a une relation fondamentale entre chacun des petits signes inscrits sur la portée et les effets qu'ils sont capables de produire en pratique. Il faut faire des choix, en fonction de ce que l'on observe. Par exemple : si j'avance en faisant trois petits pas, j'ai le choix entre écrire un déplacement composé de trois petits pas à l'identique ou bien écrire un trajet qui correspond à une distance de trois petits pas. Du point de vue du trajet parcouru il n'y a pas de différence : je pars d'un lieu pour arriver à un autre lieu, à une distance de trois petits pas du point de départ. Mais il s'agit de deux manières différentes de réaliser le même parcours : dans le premier cas je focalise mon attention sur chaque pas pour faire en sorte que les trois soient identiques, alors que dans le deuxième cas, je focalise mon attention sur la distance à parcourir. Dans la première expérience, je concentre plus l'attention sur l'action corporelle, alors que dans la deuxième expérience mon attention est plus focalisée sur l'espace et le trajet à réaliser.



Un déplacement vers l'avant avec trois petits (X) pas à l'identique



Un petit (X) déplacement vers l'avant composé de trois pas

Comprendre ces nuances est indispensable pour décrire correctement le mouvement observé, car l'expérience du sujet n'est pas la même. Pour saisir ces particularités, il faut poser des questions aux interprètes, mais il se peut qu'ils.elles ne soient pas en mesure de répondre. On est donc obligé d'effectuer les choix qui semblent être les plus appropriées, après avoir expérimenté soi-même l'action concernée, compris la manière la plus correcte de la réaliser et d'en avoir repéré les enjeux.

Cette activité intellectuelle, sous-jacente et préalable à la notation, permet de focaliser et arrêter le regard et la réflexion sur des détails, à première vue anodins et infimes, qui peuvent parfois être d'une grande importance et d'une grande utilité pour appréhender toute la portée du phénomène analysé. Par conséquent, la notation n'est pas uniquement une méthode pour décrire le mouvement, mais il représente un outil précieux pour penser le mouvement.

L'utilisation des signes les plus appropriés apporte des informations cruciales pour saisir toutes les tensions qui sont en jeu dans une action. La mise en perspective de la relation entre les différents signes fait apparaître des liens difficilement saisissables à première vue. Ces liens peuvent ensuite être analysés pour comprendre leurs conséquences non seulement formelles, mais aussi relationnelles entre les danseurs.es. La transformation des signes en mots, donne la possibilité ensuite de décrire de manière cohérente ce qui a été observé.

C'est un point de vue que l'on pourrait qualifier de restreint, car fondé sur une analyse principalement spatio-temporelle, et même « ethnocentrique » du fait que l'espace et le temps sont les deux composantes privilégiées de l'analyse de la danse en occident. Cette approche ne rend pas compte, en effet, de toute la complexité du mouvement humain, avec ses aspects anatomiques et fonctionnels, et aussi émotionnels et psychologiques. Néanmoins, ce point de vue a l'avantage de recourir de manière systématique aux mêmes paramètres pour analyser n'importe quel détail d'une action. Il peut ainsi mettre en évidence les écarts possibles que les limites du système, comme toute méthode de transcription, ne peuvent pas décrire. Il a tout de même la prérogative de les révéler. L'adoption d'une méthode de modélisation est un parti pris conceptuel qui permet à tout chercheur de trier des données, faire des choix, catégoriser, hiérarchiser l'ensemble des éléments collectés.

5.3 ANALYSE D'UNE POSITION DE DÉPART

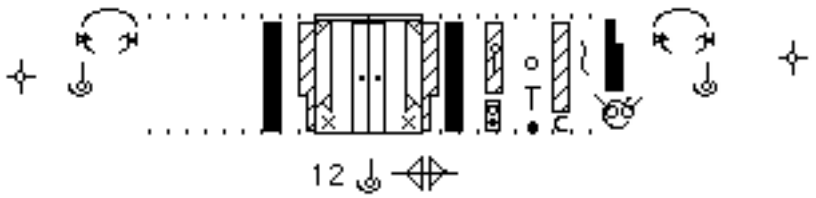
La Cinétographie Laban permet de construire le regard de l'analyste. En général, on note d'abord les appuis, puis on analyse tous les autres éléments qui rentrent en jeu dans le mouvement. Comme je l'ai dit dans l'introduction, non seulement j'ai observé la danse du *debaa*, mais je l'ai aussi pratiquée et je continue à le faire chaque fois que j'en ai l'occasion. Par conséquent, mes observations sont fondées autant sur mon expertise de danseuse professionnelle et d'analyste du mouvement dansé que sur ma propre expérience personnelle.



Figure 5 - 9 : Arrêt sur image extrait du film « Au cœur du debaa » d'Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou. Imame de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest ©.

Au début de chaque *debaa,* les danseuses adoptent une attitude particulière que j'appelle : la position du départ. Les femmes sont debout, elles gardent les pieds joints. Elles sont alignées, côte à côte, très serrées entre-elles. Le poids du corps est légèrement décalé vers l'arrière. La région scapulaire (c'est-à-dire les épaules, les clavicules et les omoplates) est légèrement inclinée vers l'arrière. Le regard, par contre, est dirigé vers le bas et la tête est maintenue plus ou moins droite. La position des bras peut varier d'une chorégraphie à l'autre[220]. Pendant la danse, cette posture est traversée chaque fois que les danseuses se redressent. Elle peut être aussi maintenue longtemps quand il n'y a pas d'autres mouvements du dos, ou du buste qui accompagnent les gestes des bras[221] .

Voici la transcription détaillée en Cinétographie Laban de la posture adoptée par les femmes dans la Figure 5-1 de la page 309. Dans les pages qui suivent, je vais expliquer tous les éléments qui la composent :



Cinétogramme 5 - 2 : Transcription en Cinétographie Laban de la position de départ du *debaa* Figure 5-1.

[220]Selon le *debaa*, les positions des bras peuvent être très différentes : par exemple, croisés sur la poitrine avec les mains reposant sur les épaules ; entourant le ventre avec les mains superposées ; dégagés en avant face au sternum avec les mains qui se touchent de diverses manières. Indépendamment des attitudes du haut du corps et des bras, toutes les positions de départ observées montrent un déséquilibre vers l'arrière (Fig. 4).

[221]La Figure 5-9 est un arrêt sur image pendant la danse. On peut observer un déséquilibre vers l'arrière-gauche, avec le buste légèrement penché vers la gauche.

Prendre une posture ne signifie pas pour autant rester immobile. Notre centre de gravité, en effet, n'est jamais fixe. L'équilibre corporel est le résultat d'un constant rééquilibrage entre la force gravitaire et le système postural. Ainsi, la posture ne doit pas être envisagée uniquement comme une façon de se tenir debout, mais plutôt comme une attitude physique dynamique à partir de laquelle toute action peut se déclencher. Je fais mienne la définition de Feldenkrais[222], qui considère la posture comme « étant le point de la trajectoire effectuée par un corps en mouvement où le déplacement commence et s'arrête nécessairement. » (Feldenkrais 1982, 67)[223].

Comme l'explique Feldenkrais, la posture n'a aucunement un caractère statique. Elle est, au contraire, caractérisée par un équilibre dynamique, constamment mis en danger par le moindre déplacement d'une des parties du corps, par exemple un soulèvement d'un bras ou une rotation de la tête. L'auteur rappelle d'ailleurs qu'il est beaucoup plus difficile de rester debout sans bouger que de se déplacer. Le rééquilibrage du poids est en effet plus facile dans la dynamique du mouvement que dans la fixité (Feldenkrais, 1982 : 62). Dans la station érigée, le jeu de tension/relâchement pour gérer la verticalité est, par conséquent, constant.

La position initiale des danseuses du *debaa* est une posture qui est généralement maintenue durant tout le premier *couplet* chanté *a capella* par la soliste. Ce maintien peut donc durer quelques minutes. Ce temps est suffisamment long pour permettre à toutes les danseuses d'atteindre la concentration nécessaire à la bonne exécution de la danse qui va suivre. La ligne des danseuses peut également onduler de droite à gauche, tout en conservant cette même posture généralement embellie par des positions des bras qui varient d'un *debaa* à l'autre. Au cours de la chorégraphie, cette attitude corporelle sera reprise au début de chaque nouvel enchaînement chorégraphique. Les danseuses passent également par cette position chaque fois qu'elles se redressent. L'arrêt sur image de la Figure 5-10 montre, d'ailleurs, un passage par cette posture durant la danse.

Lors des répétitions, les femmes partent de cette posture pour inventer de nouveaux gestes, comme si elle était nécessaire à stimuler leur créativité. De la même manière que, pour créer de nouveaux chants, certaines femmes, comme Missiki, transcrivent inlassablement sur des cahiers les textes des poèmes mystiques, jusqu'à ce qu'une nouvelle mélodie prenne forme dans leur esprit, c'est dans l'expérimentation corporelle, toujours renouvelée, de cette position contraignante que les pratiquantes élaborent les nouvelles chorégraphies.

Après le premier *couplet* de la soliste, la danse évolue avec des mouvements de dos, comme des rotations, des inclinaisons du buste et du tronc, qui accompagnent les mouvements des bras. Les appuis des deux pieds joints au sol, en revanche, sont toujours maintenus. Quand les femmes

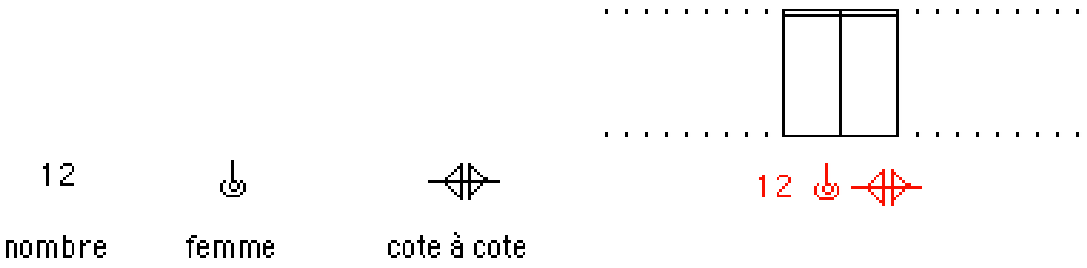
[222]Moshe Feldenkrais est un scientifique qui a développé une méthode somatique constituée d'exercices qui améliorent la fonctionnalité du corps. https://www.ifeld.fr/ - https://www.feldenkrais-france.org/

[223] Feldenkrais prend comme exemple le mouvement de la pendule qu'il faut toutefois imaginer inversé. Le point le plus haut correspond au moment d'équilibre (Feldenkrais 1982, 67).

reviennent à la verticale, elles passent systématiquement par cette posture de base, comme montré dans la Figure 5-9.

Afin de comprendre ce qui est en jeu dans cette attitude, je vais maintenant procéder à une sorte de re-habillage progressif du cinétogramme présenté plus haut, pour retracer toutes les étapes de mon cheminement conceptuel afin de le partager avec le lecteur.trice[224]. Pour expliquer le choix des signes, je vais revenir sur chaque symbole, en expliquant à quoi il correspond. Je souligne dans le texte l'action des parties du corps observées et les éléments nouveaux qui rentrent en jeu, puis je note en rouge dans le cinétogramme les signes appropriés dans les colonnes des parties du corps concernées. On pourrait considérer ce procédé comme long et fastidieux, pourtant il s'avère tout à fait nécessaire si on veut observer le mouvement dans le détail afin d'en saisir toute la complexité.

Dans la position de départ du *debaa* illustrée dans la Figure 5-1, douze femmes[225] sont côte à côte :

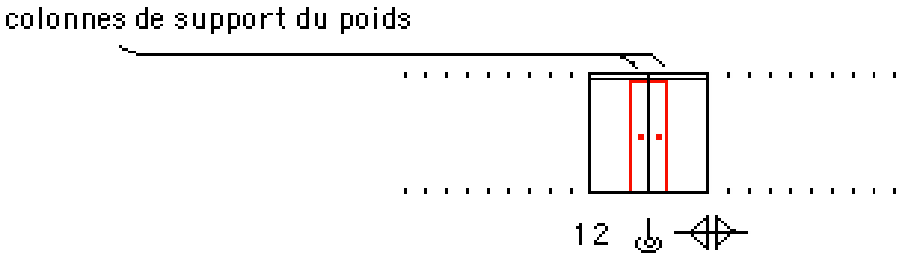


Quel que soit leur nombre, les danseuses sont toujours très serrées les unes contre les autres, ce qui ne leur laisse pas beaucoup d'espace pour effectuer des gestes amples. Autrement dit, du fait de cet alignement compact, les mouvements sont contenus.

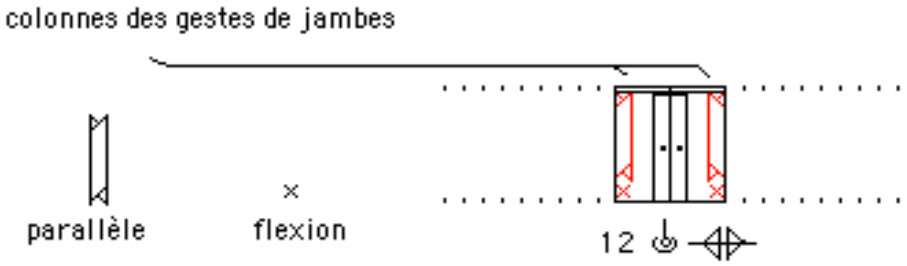
Les danseuses se tiennent debout et leurs pieds sont joints (notation en rouge sur le schéma ci-dessous, dans les colonnes du support) :

[224]Comme déjà évoqué plus haut le terme « cinétogramme » indique le support sur lequel on inscrit les signes de la notation, autrement appelé « portée ».

[225]Le nombre d'interprètes qui dansent est toujours indiqué en dessous de la position de départ. Dans la Figure 5-1, on peut voir douze danseuses, mais dans les rencontres de *debaa* les pratiquantes qui composent la ligne sont généralement beaucoup plus nombreuses. Dans mes explications, je tiens compte du nombre des danseuses qui apparaissent sur la photo et je décris la posture de la première danseuse de la ligne.



Les jambes sont « en parallèle », ce qui signifie « sans rotation » (les deux pieds sont côte à côte). Elles sont légèrement fléchies (flexion notée dans la colonne des gestes des jambes) :



Ces caractéristiques de la posture produisent d'emblée différentes contraintes corporelles :

1ère contrainte corporelle : pieds joints

En premier lieu, nous pouvons observer que cette posture de base - debout, pieds joints, jambes légèrement fléchies et parallèles – est une manière inhabituelle de se tenir debout. Il suffit de regarder la position adoptée par la plupart des gens quand ils sont à l'arrêt en attendant de faire quelque chose, ou l'arrivée de quelqu'un, pour constater qu'ils gardent rarement les pieds joints et les jambes parallèles. En général, il est plus confortable de se tenir debout, les jambes en rotation externe et les pieds un peu écartés. Les muscles rotateurs reliés aux hanches stabilisent, en effet, le bassin et facilitent l'équilibre. Souvent le poids du corps est davantage en appui sur un seul pied avec l'autre pied posé au sol, un peu dégagé. De cette manière, la base de sustentation[226], c'est-à-dire d'espace qu'il y a entre les deux pieds, est plus ample, ce qui permet de maintenir la position érigée avec plus de facilité. Le poids du corps peut ainsi voyager aisément

[226]La définition de la base de sustentation est la suivante : « Polygone dessiné en reliant les points d'appui d'un corps. Plus particulièrement, espace virtuel situé entre les points d'appui des pieds d'un être humain lorsqu'il se tient debout. La projection du centre de gravité du corps doit être comprise dans cet espace pour que l'individu ne perde pas l'équilibre et ne tombe pas. » https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S2061

d'un pied à l'autre rendant la posture plus dynamique, plus confortable et par conséquent plus maîtrisable.

Or, toute la chorégraphie du *debaa* se danse sur place, en conservant globalement la position que je viens de décrire. Outre le fait de ne pas avoir beaucoup d'espace autour de soi pour danser à cause de la proximité des unes et des autres, ce maintien des pieds joints contraint davantage l'amplitude gestuelle des danseuses. En général, l'engagement du corps dans l'espace apporte des sensations de vitalité, de force, de dynamisme, de vigueur. Un simple piétinement sur place, par exemple, aide à conserver la régularité d'une pulsation rythmique, à galvaniser l'endurance et l'effort, ainsi qu'à mieux maîtriser l'équilibre. L'utilisation des jambes facilite l'amorçage d'une action, la prise d'un élan. Ne pas pouvoir utiliser cette force motrice limite l'étendue des gestes. Dans la danse du *debaa* en effet, seul le haut du corps demeure libre, le bas du corps, mis à part des flexions et des extensions des jambes, est très peu mobilisé.

2ème contrainte corporelle : genoux légèrement fléchis

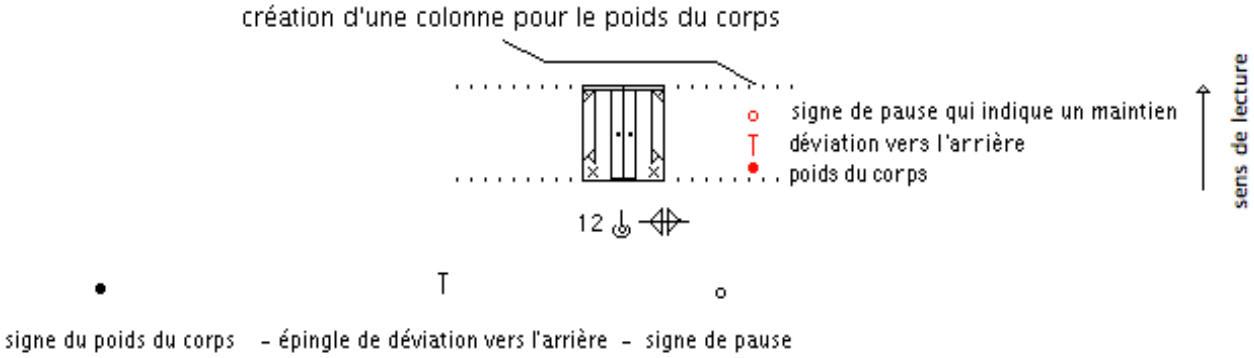
Quand j'ai fait l'expérience de danser du *debaa* pour la première fois, j'ai ressenti une énorme fatigue au niveau des genoux[227]. J'ai donc pu constater à quel point cette position fléchie du *debaa,* qui est gardée de manière prolongée, peut être pénible. C'est bien pour cela que ce sont surtout les jeunes filles qui dansent, car même si elles ne le montrent pas, la pression constante subies par les genoux rend la danse particulièrement épuisante.

Cette flexion constitue donc une contrainte supplémentaire, qui s'ajoute au maintien des pieds joints et au peu d'espace que l'on a autour de soi pour danser. Cependant, cette flexion apporte un certain dynamisme et une mobilité au niveau des jambes. Cette plasticité aide à garder une élasticité dans les pliés qui peuvent facilement s'approfondir. Fléchir et tendre les jambes permet ainsi de faire évoluer la posture autour de l'axe vertical, avec des modifications de niveaux. Les femmes peuvent se baisser davantage pour ensuite s'étirer, s'ériger à nouveau, selon les différents enchaînements chorégraphiques. Il s'agit donc d'une contrainte qui apporte de la qualité dynamique et de l'amplitude à la danse.

[227]Suite à deux accidents, les ligaments croisés de mes deux genoux sont déchirés.

3ème contrainte corporelle : décalage du poids vers l'arrière

En observant les danseuses des Figure 5-1 et 5-9, nous pouvons voir également qu'elles ne sont pas vraiment à la verticale, mais qu'elles sont un peu déséquilibrées vers l'arrière, c'est-à-dire que le poids du corps est légèrement décalé vers l'arrière, par conséquent l'aplomb tombe perpendiculairement au niveau des talons. Ce décalage doit aussi être maintenu tout au long de la danse :



Au début de mon apprentissage du *debaa*, je devais constamment me repositionner vers l'arrière pour me sentir alignée aux autres. En essayant de suivre l'*imame*, qui est toujours devant la ligne, sans m'en apercevoir, je me décalais constamment vers l'avant. Pour copier et mémoriser les gestes, j'avais en effet besoin de la regarder. Ainsi faisant, j'avais l'impression de danser toute seule. Si je me retournais vers mes voisines, je constatais en effet que je n'étais pas sur la ligne. Pour l'être, je ne devais pas reculer, mais juste pencher légèrement mon buste vers l'arrière, ce qui m'emmenait à me sentir déséquilibrée.

J'ai donc compris qu'il fallait véritablement rester dans ce déséquilibre, pour garder l'alignement. Suivre l'*imame* devenait alors compliqué, si elle n'était pas dans mon champ de vision ou en face de moi. Pour exécuter la chorégraphie à l'unisson avec les autres, j'ai donc dû apprendre à épier mes voisines de droite et de gauche sans omettre de faire attention, de temps à autres, aux gestes de la meneuse. Je ne pouvais pas uniquement me concentrer sur ma posture pour essayer de dépasser la fatigue afin d'apprécier le plaisir de danser. Pour ne pas perdre la relation aux autres, je devais être vigilante sur plusieurs fronts en même temps.

J'ai beaucoup questionné mes informatrices à propos de ce déséquilibre. Personne ne me l'a jamais expliqué de manière claire. D'ailleurs aucune d'elles n'en parle. Les pratiquantes ne savaient pas quoi me répondre. Je n'ai donc pas de témoignages explicites qui vont dans le sens de mon analyse. Je dirais même que les femmes étaient surprises par mes questions. Elles me disaient que la posture est naturelle et qu'elle vient « comme ça », à force de pratiquer. Le fait de ne pas en parler est pour autant significatif. Cette réticence induit une certaine opacité à la pratique, comme quelque chose qui va de soi et qui est de l'ordre de l'inexplicable. Toutefois, ce

déséquilibre est bien réel, tout particulièrement dans la troisième partie du *debaa* quand la participation devient plus intense.

J'ai eu récemment l'occasion de danser entre deux femmes mahoraises qui ne font pas partie d'un groupe du *debaa*. L'une y a participé dans sa jeunesse, l'autre ne l'avait jamais dansé auparavant. Je peux dire que parmi nous trois, c'est moi qui avais le plus d'expérience. Pour ne pas les déstabiliser, j'essayais de rester alignée tantôt à l'une tantôt à l'autre, en réajustant sans cesse ma verticalité. Soudainement celle qui avait pratiqué du *debaa* dans sa jeunesse, à ma grande surprise, a repoussé énergiquement mon épaule vers l'arrière, comme pour me faire comprendre que j'étais trop vers l'avant. Ce qui veut dire que, même si elle avait peu pratiqué le *debaa*, elle avait correctement intériorisé la posture de base de la danse et reconnaissait la manière correcte de la maintenir.

Ce déséquilibre vers l'arrière semble donc facile à adopter même lorsque l'apprentissage a été de courte durée et peut également perçu tout autant facilement en regardant les autres. Cette posture du départ du *debaa,* qui est maintenue ou traversée le long de la danse, met en tension les muscles du bas du corps qui doivent contrecarrer le déséquilibre. Ce léger déplacement du centre de gravité vers l'arrière est compensé par une tension musculaire au niveau de la région pelvienne et des muscles abdominaux. Le bassin et les hanches deviennent ainsi solidaires et, par conséquent, immobilisés. Si on lâche cette tension, le corps aura tendance à se redresser pour ne pas tomber en arrière. Pour garder cette posture, les femmes doivent donc constamment maintenir la tension des muscles du bassin et des hanches. De cette manière, la danse du *debaa* se distingue et même s'oppose à la plupart des autres danses traditionnelles mahoraises basées justement sur la mobilité et sur la mobilisation des hanches. Ces multiples tensions accroissent la vigilance et la concentration des pratiquantes.

La pédagogue américaine Margaret Newel H'Doubler, en parlant de la danse contemporaine, explique que la création de tensions posturales est indispensable pour stimuler l'esprit à prendre conscience du mouvement. Cette auteure considère que l'apprentissage d'une « technique » est justement l'acquisition de cette capacité à équilibrer les forces entre « l'énergie motrice et les exigences émotionnelles », qui comporte différents niveaux d'attention (H'Doubler, Claxton, et Viti 2015, 116). Pour garder cette conscience éveillée, il faut que ces tensions soient maintenues tout au long de la danse, ce qui semble être le but poursuivi par les pratiquantes du *debaa*.

Tim Ingold, dans son livre « Marcher avec les dragons » livre sa pensée sur la notion d'apprentissage. Il fait référence à son expérience personnelle lorsque son père l'emmenait avec lui dans les bois à la recherche de champignons. Selon lui, apprendre consiste à faire attention à des détails qui passaient jusque-là inaperçus. Cette stimulation permettrait de découvrir par soi-même la signification qui y est gardée. Selon Ingold, le rôle du maître est d'en fournir des « clés », qui ne sont pas des codes mais plutôt des indices :

> « Un indice est un point de repère qui concentre des éléments disparates de l'expérience en une orientation unificatrice qui, à son tour, ouvre le monde à une expérience d'une plus grande clarté et d'une plus grande profondeur. En ce sens, les

> indices sont des clés qui ouvrent les portes de la perception : plus vous disposez d'un grand nombre de clés, plus vous pouvez ouvrir un grand nombre de portes, et plus le monde s'ouvre à vous » (Ingold 2018, 43).

En ce sens, l'*imame* du *debaa*, généralement beaucoup plus déséquilibrée vers l'arrière que les autres danseuses (Figure 5-9), par la qualité de sa présence, donne les indices nécessaires pour prendre la bonne posture en représentant le modèle à suivre.

Barba et Savarese[228], en parlant de l'entraînement de l'acteur/danseur du théâtre nô japonais, parlent même de la nécessité d'un « gaspillage » d'énergie (Barba & Savarese, 2005, 8) comme condition indispensable pour éprouver des sensations de bien-être et de satisfaction. Les pratiquantes du *debaa* témoignent, elles aussi, de sensations et d'expérience extraordinaire qui leur permettrait de découvrir des potentialités insoupçonnées : « Je m'emporte, je me demande « mais qu'est-ce que fais là ? » à la limite je ne sais même pas ce que je fais... » (Oumi). Le déséquilibre vers l'arrière des danseuses du *debaa* demande en effet un effort supplémentaire pour garder la posture debout : « On se concentre énormément, on le fait mais on le vit, on le ressent, il y a tout notre corps qui s'éveille » (Fauzia). Prendre conscience de sa capacité à éprouver de telles sensations permet de découvrir son potentiel physique et expressif : « Ça nous permet de nous surpasser, montrer de quoi on est capable » (Moussi). Ainsi, la répétition crée l'occasion de réengendrer constamment ces sensations.

Pour atteindre cet état, que selon Barba et Savarese doit caractériser tout travail corporel d'un.e acteur.trice ou danseur.use en représentation, il faut créer des tensions corporelles additionnelles qui obligent le corps à trouver un nouvel équilibre. Pour ces auteurs, il ne s'agit pas de rechercher un style mais de rechercher un autre type de présence à soi. Selon eux, pour augmenter cette vigilance, l'équilibre doit être instable, constamment en danger. Barba et Savarese parlent d'« équilibre de luxe », qui « dilate » les tensions grâce auxquelles le corps se tient debout. Il ne s'agit pas simplement d'être en déséquilibre mais de créer des tensions supplémentaires qui s'opposent pour augmenter la perception de la précarité de l'équilibre même. Les deux auteurs citent à ce propos le mime Decroux qui disait : « Le mime est à l'aise dans le malaise ». Ce malaise est en réalité un système de contrôle accru, qui permet d'affiner la perception du corps. Il semble dont pertinent d'observer la position de départ du *debaa* selon cette grille de lecture. Comme on peut l'observer, les tensions posturales de l'attitude corporelle des femmes, avant même de commencer à danser, se fondent sur un principe d'opposition et de contrainte. Le maintien de la posture demande aux femmes un effort supplémentaire.

Dans la Figure 5-1 qui nous sert de base pour l'analyse, on peut observer également que les bras des danseuses sont dirigés vers le bas, le long du corps. Je fais le choix de noter la

[228] Il s'agit de deux artistes/chercheurs qui ont développé un dictionnaire d'anthropologie théâtrale à partir de l'analyse de l'entrainement de l'acteur/danseur de théâtre Nô japonais. https://www.fabula.org/actualites/e-barba-n-savarese-l-energie-qui-danse-dictionnaire-d-anthropologie-theatrale_22037.php

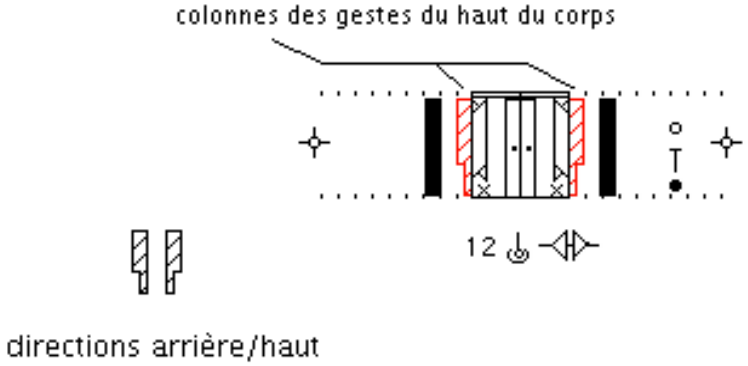
direction des bras en relation à la croix d'axe corporelle ⌖ , c'est-à-dire l'axe du corps de la personne qui danse, plutôt qu'en croix d'axe standard, qui coïncide en revanche à l'axe de la pesanteur et qui est toujours sous-entendue. Ainsi les directions des différents segments corporels suivent, de manière naturelle, le déséquilibre du corps. Les bras sont donc dirigés vers le bas (du corps) et non vers l'avant/bas comme je devrais le noter si je les analysais en fonction de la ligne standard de la pesanteur. Je considère en effet, que les danseuses n'ont pas l'intention de diriger les bras vers l'avant/ bas, mais juste de les garder tout simplement le long du corps :



Le choix de la croix d'axe corporelle devient ainsi important car les directions des bras le long du corps affirment une relation à soi plus marquée que la relation spatiale avec le contexte extérieur. La direction avant/bas par rapport à la pesanteur n'est qu'une conséquence du déséquilibre vers l'arrière du corps. Les bras maintenus le long du corps se retrouvent automatiquement vers l'avant/bas.

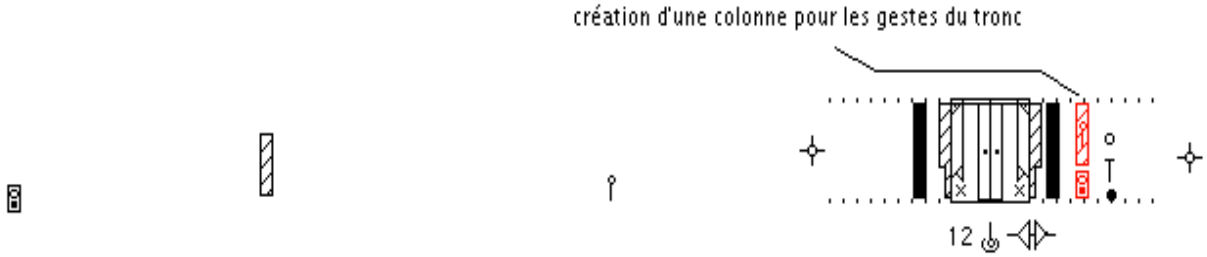
4ème contrainte corporelle : étirement du haut du corps vers l'arrière

Le léger déséquilibre en arrière n'a pas uniquement comme conséquence de créer une tension supplémentaire au niveau du bassin. Constamment pris dans un jeu de forces opposées qui s'équilibrent, le haut du corps s'étire davantage vers l'arrière/haut. Ainsi, la cage thoracique en résulte allongée, et la région scapulaire légèrement enroulée vers l'arrière :



Ces tensions supplémentaires étirent donc la poitrine vers le haut et vers l'arrière. De cette manière il y a une augmentation de l'opposition entre le bas et le haut du corps. Le bas doit maintenir solidement l'encrage au sol malgré le déséquilibre en arrière, alors que le haut du corps, à travers l'étirement, se trouve en opposition, avec une tension aérienne dirigée vers l'arrière/haut.

Il en résulte que le tronc, lui aussi, est légèrement incliné vers l'arrière :



signe du tronc – direction vers le haut – épingle de déviation vers l'arrière/haut

L'étirement du tronc vers le haut légèrement décalé vers l'arrière et l'enroulement de la région scapulaire intensifient donc l'opposition entre le haut et le bas du corps. Cette contrainte s'ajoute à celle crée par le déséquilibre vers l'arrière et la tension de la ceinture pelvienne vers l'avant. Même si le haut du corps est libre, cette liberté est amoindrie par la tension qui s'installe au niveau des muscles du bassin et des hanches pour contrebalancer le déséquilibre. Les mouvements dansés des pratiquantes du *debaa* sont par conséquent constamment contrôlés, conduits, soutenus.

Ces qualités gestuelles sont d'ailleurs celles évoquées pour définir la beauté de la danse, selon les témoignages des femmes interviewées. Pour elles, les gestes du *debaa* sont beaux quand ils sont maîtrisés tout en étant doux, coulants, liés, dont « le maître-mot est l'élégance » comme le dit Fauzia.

Dans le *debaa*, les femmes se tiennent donc debout dans une posture qui augmente considérablement les tensions déjà présentes dans la position érigée du quotidien, à cause du déséquilibre vers l'arrière. Ce déplacement vers l'arrière de l'aplomb du corps accroît l'effort nécessaire au maintien de l'équilibre. L'ancrage au sol et en flexion s'oppose à la sensation de hauteur et d'étirement de haut du corps et vice- versa.

Le déséquilibre en arrière permet d'éprouver une sorte de vertige. L'étirement et l'enroulement vers l'arrière de la cage thoracique modifient en effet la respiration : l'inspiration devient plus facile que l'expiration. Une expiration profonde favoriserait le relâchement. Alors que la difficulté d'aller jusqu'au but de l'expiration provoque une sorte d'hyperventilation des poumons et apporte une sensation d'ébriété. Et c'est bien cette sensation d'étourdissement, de délice, d'évanescence, exaltée dans la poésie soufie, dont l'un des thèmes privilégiés est l'ivresse, que les femmes recherchent en dansant.

En même temps qu'elles sont transportées par la danse, les femmes sont en représentation face aux autres groupes et au public. Elles ne doivent pas montrer l'effort et la fatigue, ni se perdre à l'intérieur de cette sensation d'ivresse. Ainsi, elles sont constamment sollicitées par l'*imame* à sourire, à s'investir entièrement dans la danse et dans le chant. L'esprit de compétition les oblige à rester présentes et à se surpasser. Ainsi, les femmes sont constamment soutenues et encouragées à contrôler leur posture, à maîtriser leur mouvement, à dépasser les nombreuses contraintes afin de fournir l'effort nécessaire pour la bonne exécution de la performance en transformant les difficultés en plaisir, en sourires et en énergie.

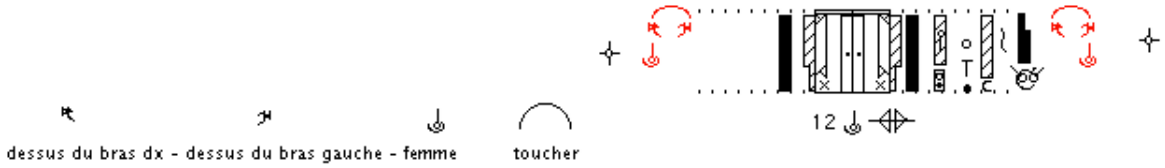
5ème contrainte corporelle : le sourire avec les yeux baissés

Tout en souriant, les femmes doivent en même temps garder le regard vers le bas. Ce regard est censé exprimer de la pudeur et de l'humilité. Comme la tête est légèrement penchée en arrière par le double effet d'enroulement vers l'arrière des épaules et d'étirement vers le haut du buste, le regard pourrait être frontal. Il serait alors considéré comme dédaigneux et provocant. Force est de constater que ce n'est pas évident de garder le regard dirigé vers le bas, lorsqu'on a besoin de suivre les mouvements de ses camarades pour toujours rester coordonnées. Ainsi, il n'est pas rare que, lors de représentations publiques, une femme âgée du groupe passe devant les danseuses et leur touche, une à une, la pointe du nez pour leur rappeler de maintenir ce regard effacé.



Si les yeux baissés aident à la concentration, au recueillement, au centrage sur soi, le regard vers le bas est une contrainte supplémentaire, car les femmes ne peuvent pas véritablement s'observer mutuellement, excepté par des coups d'œil périphériques. Pour s'accorder, elles n'ont pas d'autre moyen que de se ressentir davantage.

Pour ce faire, les femmes sont en contact entre elles. En étant très serrées sur une même ligne, elles se touchent à travers l'effleurement de la partie haute des bras :



Ce contact les aide à rester alignées. Tout en étant connectées, elles sont aussi constamment à l'écoute des sensations corporelles produites par la présence des autres : leur souffle, leur chaleur, leur voix, leur énergie, la qualité de leur investissement.

Le maintien de la relation avec les co-équipières est d'autant plus indispensable que les danseuses ne peuvent pas percevoir constamment l'*imame*. Elles sont donc bien obligées de se surveiller mutuellement pour rester coordonnées. Elles se contraignent réciproquement à ne pas sortir de la ligne, tout en sauvegardant la fluidité du mouvement et la synchronie de la danse. Le regard vers le bas augmente le ressenti de ces multiples présences, car elles doivent être plutôt aperçues que réellement vues.

Cette vigilance et cette mise en relation apportent une épaisseur expérientielle qui ne se réduit pas uniquement à une action corporelle. Ces contraintes ne sont pas simplement la conséquence de choix chorégraphiques, elles servent aussi d'inspiration pour un dépassement de soi, en aiguisant la perception. Vigilance et contraintes confèrent une profondeur et une intensité supplémentaires à la danse, d'autant plus que les femmes sont en représentation. En effet, la qualité de leur danse est évaluée aussi bien par l'ensemble des pratiquantes que par le public. Dans les rencontres de *debaa*, les associations qui participent sont disposées en carré, comme une sorte de ring à quatre côtés. Cette disposition augmente la sensation d'un espace confiné construit par les pratiquantes elles-mêmes qui se font face pour s'évaluer réciproquement[229]. Ces jugements ne concernent pas uniquement les qualités formelles mais surtout la qualité de l'engagement, l'expression et l'interprétation de ces chants dévotionnels.

Les pratiquantes doivent donc faire attention à une multiplicité de paramètres, tout en dansant avec grâce et application. La notion d'unisson est tout aussi fondamentale. Les nombreuses répétitions pour maitriser les chants et les chorégraphies témoignent de l'importance de cette notion d'un point de vue aussi bien technique qu'esthétique. En dansant rigoureusement

[229] Nous verrons dans le chapitre 9 que les associations présentent leur *debaa* à tour de rôle. Cependant, pendant qu'un groupe se produit, les autres doivent improviser une chorégraphie sur le champ tout en essayant de chanter avec les femmes du groupe protagoniste. De ce fait, les pratiquantes ne peuvent pas vraiment se regarder mutuellement.

ensemble, elles font corps entre elles, comme si elles étaient une seule et unique entité face aux autres. L'unisson sera d'ailleurs la notion que je développerai dans le chapitre qui suit.

De plus, pour l'avoir expérimenté moi-même, connaître la chorégraphie et le chant par cœur ne suffisent pas. Quand elles sont alignées, comme nous l'avons remarqué, les femmes ne se voient pas entre elles. Elles se ressentent uniquement par le contact des épaules. Toute erreur, toute incertitude doit être intégrée dans le déroulement de la chorégraphie. Ceci demande un niveau de concentration encore plus important. La connexion aiguisée au ressenti relatif au mouvement qu'elles sont en train d'exécuter garantit cette concentration qui va de pair avec l'attention envers les camarades. Le maintien du déséquilibre tout au long de la danse permet de garder constante et toujours en éveil cette double connexion envers sa propre action et celle des autres.

Certes, dans la vie quotidienne, nous avons la capacité de nous concentrer simultanément sur plusieurs tâches. Tout apprentissage technique implique des séries de gestes que nous devons exécuter, soi-disant, sans réfléchir[230]. Mais l'attention des danseuses du *debaa* semble être d'un autre genre, on pourrait dire qu'elle relève d'une toute autre qualité. Il s'agit de développer une sensibilité particulière, un « mode majeur » de présence à soi qui passe par l'endurance, le dépassement de la fatigue, la transformation de l'effort en énergie vitale. Ce qui va de pair avec l'aptitude à se laisser aussi toucher par ces sensations, selon les témoignages des femmes elles-mêmes.

Comme nous avons pu le voir, la position de départ du *debaa*, grâce à ce surplus de sensations qu'elle engendre, permet de cultiver une sensibilité spécifique qui se donne à voir à travers une manière de se tenir et de se mouvoir. Les femmes s'exercent à développer cette capacité à travers l'écoute de soi et l'empathie envers toutes celles qui sont en train de vivre la même expérience. Cette sensibilité leur permet, en somme, d'expérimenter et de pratiquer une certaine qualité de mise en relation, qui favorise l'expression du ressenti et qui leur permet de communiquer le plaisir éprouvé, comme je vais le détailler un peu plus loin.

[230]Pour l'illustrer, il suffit de penser à la conduite d'une voiture. Au début, nous sommes dépassés par le nombre d'actions à effectuer simultanément et par l'ensemble des éléments auxquels nous devons être vigilants. Nous devons faire attention aux dangers visibles et imprévisibles de la route. Nous devons exécuter de manière coordonnée la technique de conduite proprement dite pour maîtriser la voiture, tout en poursuivant l'objectif d'arriver à la destination que nous nous sommes préfixée. Puis, avec l'expérience, nous arrivons à conduire avec adresse tout en discutant avec nos passagers. Il s'agit là de la capacité des êtres humains à effectuer plusieurs tâches en même temps. Ceci présuppose que notre attention puisse être mobile et voyager d'un objet à l'autre, d'un interlocuteur à l'autre, d'une action à l'autre et être distribuée sur différents objets sans jamais perdre le contact avec le contexte environnant, comme une toile de fond. Certaines de ces tâches sont d'ailleurs exécutées de manière automatique.

L'analyse de la posture du *debaa* à travers la Cinétographie Laban fait apparaître la complexité des nombreux éléments simultanés qui exercent une pression constante sur les pratiquantes et qui les obligent à intégrer plusieurs données au même temps. La posture instaure des conditions d'instabilité car les danseuses ne se tiennent pas debout confortablement. Au contraire, cette posture se caractérise par plusieurs contraintes qui doivent être gérées conjointement. Par conséquent, la distraction, quand elle arrive, fait sortir temporairement le sujet du mode de représentation, comme l'illustrent les photos ci-dessous (première et troisième danseuses à partir de la droite - Figure 5-10, première danseuse à gauche - Figure 5-11).



Figure 5 - 10 : Photo de la Madrassati Madania de Bras Fusil, Saint Benoît de la Réunion. Au bord de l'océan ©.



Figure 5 - 11 : Photo de la Madrassati Madania de Bras Fusil, Saint Benoît de la Réunion. Au marché. ©

5.4 UN « MODE MAJEUR » D'AGIR

Selon Albert Piette : « La réalité phénoménale de l'action est d'abord un corps en train de bouger avec des regards latéraux et des gestes périphériques. Le volume d'être est aussi constitué d'un état d'esprit, d'états mentaux qui n'ont souvent rien à voir avec l'action en cours » (Piette 2009a, 11). Selon cet auteur, la modalité de la présence du sujet dans tout type d'action, c'est-à-dire la manière dont l'individu.e est présent.e à un certain moment, la manière dont il.elle est attentif.ve à son action, la manière dont il.elle est plus ou moins conscient.e de ce qu'il.elle est en train de faire, est constitué d'un grand nombre de détails, dont certains peuvent être qualifiés de « sans importance ». Piette appelle « mode mineur » cette modalité d'agir et de présence à soi, fluctuante, animée d'éléments non directement liés à l'action actée. Or, l'analyse de l'attitude corporelle que les danseuses du *debaa* adoptent avant même de commencer à chanter, montre que les contraintes auxquelles les femmes se soumettent tendent à éviter cette catégorie de « mode mineur » de l'action, car elles s'imposent des qualités d'attention particulières, qui intensifient, plutôt qu'atténuer, une certaine perception de soi, l'implication dans le contexte performatif avec toutes les adresses et les contraintes qu'il contient.

Le corps mis en mouvement par la danse, comme le donnent à penser les danseuses du *debaa*, entre dans un mode d'agir extra-quotidien basé sur la réflexivité du sentir. La focalisation de l'attention sur le ressenti corporel, c'est-à-dire « sentir que je ressens », permet aux pratiquantes du *debaa* de vivre une expérience hors du commun dont elles témoignent. Elles en parlent d'ailleurs comme d'un dépassement des capacités physiques et techniques et/ou comme d'une présence à soi qu'on pourrait considérer comme dilatée, accrue, affinée.

Le ressenti produit par l'action du corps, la réflexivité engendrée par le mouvement, la conscience sensible de l'expérience vécue, la focalisation de l'attention sur la perception des sensations corporelles, tout en étant connectées aux camarades et en représentation face aux autres groupes et au public, semblent être les conditions indispensables pour qu'une danseuse de *debaa* ait la sensation de bien danser et de bien chanter : « Chanter et danser ne suffisent pas...il faut chanter avec le cœur » (Nemati). Certes, cet état n'est ni constant ni immuable. Parfois, alors que certaines danseuses se transcendent, d'autres au contraire entrent dans leurs rêveries ou sont distraites. Elles sont alors aussitôt reprises par l'*imame*, par les voisines ou encore par les musiciennes qui les regardent.

La focalisation de l'attention sur l'action, justement grâce à ces tensions exceptionnelles auxquelles le corps qui danse se soumet, et contrairement à ce que Piette observe dans les interactions quotidiennes, est indispensable pour bien danser le *debaa*. Cette capacité des individus de se déplacer de « situation en situation », d'être présents tout en pensant à autre chose, dans le *debaa,* semble être comme suspendue. Cette propension à modifier avec aisance ses dispositions pour assurer l'efficacité de ses interactions relationnelles, dont parle Piette, n'est

pas opérante, car elle risque de faire sortir le sujet de cet état particulier dont les femmes parlent : « Danser ne suffit pas » (Nemati), « Il faut s'appliquer » (Fauzia).

Pour Piette, la présence à soi fluctuante, cette « modalité mineure » de présence caractérisant toute action « atténue, ou plus précisément amortit selon des degrés variables, l'enjeu de sens associé à la situation en question, sans le transgresser ou en générer un autre ». Or dans le *debaa*, l'atténuation de la vigilance, la distraction, la focalisation de l'attention sur autre chose que sur le ressenti de son propre corps en mouvement et sur sa connexion aux autres seraient immédiatement visibles. La perte de concentration, le relâchement des tensions déplaceraient le corps vers l'avant et le sujet sortirait de l'alignement. Ce déplacement serait autant ressenti par la personne qui se décale, qu'aperçu par les autres. La contrevenante devra alors se réajuster, se ressaisir, se reconcentrer et se reconnecter à ses propres sensations corporelles pour entrer à nouveau dans cet état particulier, dans cette manière singulière d'être en relation avec les autres dans « ce mode transitoire d'expression » qu'est la danse, pour reprendre une définition de Johann Wheeler Kealiinohomoku (2005, 159).

Les activités quotidiennes s'appuient sur le principe d'économie de l'effort, c'est-à-dire, sur le fait d'obtenir le maximum de résultats en utilisant le minimum d'énergie. Selon Piette :

> « La vie sociale se réalise avec des humains présents sur un mode minimal. L'homme dispose d'appuis divers, des règles, des normes, des repères spatio-temporels, des indices perceptifs de ses propres expériences antérieures, avec la possibilité d'absence, de changements, de refus et d'une gamme de modes de présence [...] Mais alors que fait l'homme - se demande l'auteur - lorsqu'il est avec les autres dans une action collective ? Pas grand-chose : être là et accomplir ce qu'il faut, sans gros effort mental et physique, par habitude, avec une perception économe » (Piette 2009a, 11).

Or, le *debaa* demande au contraire aux interprètes, comme on l'a vu, un surplus d'énergie.

Toutefois, il ne s'agit pas uniquement d'un effort supplémentaire pour gérer des tensions d'ordre corporel. À l'attention pour la gestion de l'équilibre s'ajoute la complexité des relations qui sont conviées : relation à soi, aux camarades proches de droite et de gauche, à la ligne des danseuses, à l'*imame*, aux tambourinaires, à la chanteuse soliste, à son propre groupe dans son ensemble, aux autres groupes, aux spectateurs et aussi à Dieu. La multiplicité de ces adresses montre une complexité bien plus articulée que celle décrite par Barba et Savarese dans le training des acteurs.es et danseurs.es professionnels.es, qui ne relève que de contraintes d'ordre postural.

En effet, si l'attention des pratiquantes est fortement focalisée sur leur ressenti, elles sont également concentrées sur la voix de la chanteuse soliste, sur la présence des camarades – avec lesquelles elles doivent danser à l'unisson – ainsi que sur les différentes entités auxquelles la performance s'adresse. Tous ces éléments, qui font l'objet d'une attention particulière, sont mis au même niveau et sont tous au premier plan. La capacité à répartir l'attention sur plusieurs tâches

est ici exploitée pleinement, afin de ressentir simultanément tout ce qui concerne les multiples présences dans l'instant temporel et dans le lieu où elles se trouvent : celle du corps, celle du sol sur lequel les pieds reposent, celle des personnes avec lesquelles on interagit, celle de l'ambiance sonore environnante, celle des multiples regards extérieurs qui doivent pouvoir apprécier la performance. Ces différentes présences semblent croître en volume lorsque la vigilance est à son apogée.

Ainsi, un double projet est intrinsèque à la position de départ du *debaa* : d'une part celui de cheminer vers une expérience sensible extra-ordinaire individuelle, et d'autre part, celui de coopérer avec les autres pour donner à voir un seul ensemble qui partage une même expérience : « C'est comme si on est une seule personne... » (Oumi), « Il faut donner envie aux autres de faire pareil... » (Nemati), « Le debaa nous unit » affirme aussi une des danseuses du groupe de Chirongui. Il s'agit autant d'une expérimentation que d'un défi, qui requièrent une motivation constante et déterminée. Cette présence à soi accrue permet aussi aux femmes de dépasser la honte, la timidité, comme l'affirme Rahimina : « Je ne suis plus gênée, je me laisse emporter ».

La qualité de la danse et du chant des femmes leur permet également de faire reconnaître le travail de préparation qu'il y a en amont en valorisant la discipline, la persévérance, le don de soi, l'engagement de sa personne dans la pratique et le partage de ces expériences au niveau du groupe. La dimension collective et les liens familiaux sont d'ailleurs des valeurs qui sont constamment évoquées par les femmes. Produire de beaux *debaa* apporte du prestige, de l'estime, de l'admiration à celles qui ont su les composer.

Si d'une part le *debaa* est un art récréatif, d'autre part les chants extraits de poèmes mystiques le rattachent inévitablement aux autres pratiques dévotionnelles mahoraises d'inspiration soufie. Les femmes adressent aussi leurs chants et leurs danses à des entités spirituelles. Il y a les gestes de bénédiction et de prière que les femmes utilisent pour illustrer les mots du texte qui portent la même signification, comme se toucher le front, croiser les mains sur la poitrine, pencher le dos vers l'avant. Les femmes elles-mêmes font le rapprochement entre ces gestes chorégraphiques et leur intention dévotionnelle sous-jacentes. Il y a aussi la référence au *mulidi*, en tant que pratique dévotionnelle qui a inspiré la modélisation du *debaa* tel que nous le voyons aujourd'hui. Le déséquilibre en arrière, par exemple, rappelle effectivement la posture agenouillée des danseurs dans la partie finale du *mulidi*, sauf que les femmes adoptent cette attitude dès le début de la performance.

D'ailleurs, le détachement progressif du *debaa* de ces aspects religieux vient pour une large part de la vision des hommes, qui considèrent le *debaa* comme un amusement des femmes lié à la tradition. À ce propos, il est intéressant de remarquer qu'entre 2013 et 2016, la définition du *debaa* de la part de nombreuses pratiquantes a changé : dans les témoignages de 2013, les femmes parlaient du *debaa* avant tout comme un chant religieux, alors qu'en 2016 de nombreuses femmes – y compris parfois les mêmes -, le définissaient plutôt comme une danse traditionnelle.

On peut légitimement se demander si ces différences sont en partie dues à une certaine publicité dont a fait l'objet le *debaa* sur les réseaux sociaux, revendiquant davantage les aspects

autochtones, plutôt que ses origines liées au soufisme. Pendant cette période, de nombreuses critiques ont été exprimées par des signataires du Manifeste mahorais dont j'ai parlé dans le chapitre 1, concernant la définition du *debaa* en tant que chant et danse d'inspiration soufie. À travers les réseaux sociaux et aussi les médias, cette interprétation a été violemment attaquée. Pour ces militants, le soufisme évoque l'endoctrinement de la population mahoraise de la part de *fundi* venus des îles comoriennes voisines. Ainsi, ils préfèrent que le *debaa* soit plutôt reconnu comme une expression singulière et unique de la culture mahoraise. Ces intellectuels ont une attitude méfiante vis-à-vis des chercheurs.es étrangers.es et considèrent que personne ne peut parler en leur nom et définir les expressions culturelles locales à leur place. Dans la difficulté de donner une définition unanime du *debaa* se trouve donc une tension propre à l'évolution politique de l'île et à son désir de se détacher et de se démarquer de plus en plus de la culture comorienne en général. Cependant, si cette tendance à effacer ses origines dévotionnelles finit par prendre le dessus, le *debaa* risque de devenir uniquement une expression folklorique qui le rendrait beaucoup moins intéressant, car il perdrait cette complexité donc il est porteur. En se dépouillant de son côté ritualisé, il ne deviendrait qu'une forme de spectacle parmi tant d'autres. Pour l'instant ce n'est pas encore le cas, car cette complexité est toujours présente.

Comme on l'a vu dans le premier chapitre concernant la différence entre les qualités dynamiques, les accents, les tensions, l'effort musculaire du *mulidi* des hommes et du *debaa* des femmes, ce ne sont pas les contraintes en tant que telles qu'il faut montrer, mais plutôt la capacité à les assumer, à les maîtriser, à les dépasser. L'astreinte de la posture engendre une mise en forme et une mise à l'épreuve du corps. Le plaisir éprouvé grâce à la réflexivité du mouvement permet de transcender l'effort et de le transformer en source de bien-être qui doit être exprimée. Cette capacité à outrepasser l'épreuve physique et à métamorphoser la contrainte en plaisir est bien formulée par Faidati : « Même si je suis malade, si je suis fatiguée, il faut qu'y aille ».[231]

On attend justement des femmes cette aptitude à ne pas montrer l'effort et à exprimer au contraire de la grâce, de la délicatesse, de la légèreté. En revanche, dans la performance des hommes, l'effort, la fatigue, les contraintes posturales sont mises en scènes en tant que telles. La danse masculine du *mulidi* est une danse rituelle. En tant que performance, elle est moins assujettie à l'évaluation des humains. De cette manière, elle est plus simple à réaliser, dans le sens que les hommes doivent respecter un certain protocole et s'appliquer pour le réaliser. Leur prestation est moins exposée à des jugements de valeur esthétiques proprement dits, comme la beauté ou la précision des gestes, ou encore la qualité de l'unisson. Toutefois, leur implication peut faire l'objet d'une appréciation particulière. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit dépourvu de qualités plastiques, bien au contraire. Les jeunes hommes doivent en effet s'engager dans la danse, mais l'efficacité du rituel n'est pas mise en cause par la qualité de leur prestation. Le rituel

[231] Antonio R. Damasio a montré l'efficacité de ce pouvoir de suggestion d'un point de vue cognitif et que le sentiment de bien-être ne dépend : « […] pas nécessairement des *états réels du corps* [italique de l'auteur] – […] mais des *cartes réelles* [italique de l'auteur] construites à un moment donné dans les régions sensibles au corps du cerveau. » (Damasio 2003, 122).

du *mulidi* se passe d'ailleurs la nuit, les différentes équipes performent à tour de rôle, et en attendant leur tour, les jeunes des groupes suivants dorment. Les adultes ne les réveillent qu'au moment venu. Dans ce rituel, il n'y a pas de participants qui ne soient pas des pratiquants. Il peut y avoir du public, souvent les femmes, qui ont préparé le repas et les gâteaux pour les convives, restent à regarder, mais leur présence n'est pas fondamentale, car le rituel ne leur est pas adressé. De cette manière, la logique de la performance est différente. Les hommes ne font pas nécessairement du *mulidi* pour se montrer, même s'il peut y avoir de l'admiration pour un groupe particulièrement expérimenté et engagé.

En même temps, il est difficile de dire exactement à qui le *debaa* est particulièrement adressé. Les femmes parlent du public, mais en réalité les gens qui regardent sont généralement peu nombreux. Il se peut que la situation ait été différente par le passé. Salima de Chirongui soutient en effet qu'il y a une vingtaine d'années, les rencontres de *debaa* étaient beaucoup plus suivies par la population qu'aujourd'hui. Elle dit d'ailleurs avoir gagné beaucoup d'argent grâce à la qualité de ses prestations en tant qu'*imame*.

Au milieu des années 2000, lors du début du processus de patrimonialisation des expressions musicales et dansées mahoraises, dont j'ai parlé dans le premier chapitre, les organisateurs ont essayé de promouvoir non seulement le *debaa* mais aussi les autres pratiques locales, le *mulidi,* entre autres. Cependant, seul le *debaa* a suscité de l'intérêt lors de sa présentation au festival en métropole et, par conséquent, a ensuite fait l'objet d'une diffusion. La présentation du *mulidi* n'a pas suscité autant d'admiration et d'intérêt. Il n'a pas été suffisamment apprécié en tant que performance pouvant être proposée sur les scènes du monde entier. Il est probable que les composantes propres du rituel n'aient pas été jugées intéressantes ou appréciables pour un public international qui ne connaît pas la culture mahoraise, car elles se prêtent peu aux exigences de la mise en scène des spectacles. D'autre part, il se peut que les pratiquants du *mulidi* ne puissent pas renoncer à certains aspects rituels qui fondent leur pratique. En revanche, concernant le *debaa,* les femmes se sentent dans l'obligation de dire qu'il s'agit bien d'une pratique compatible avec l'islam, car ses aspects spectaculaires, grâce à la popularité grandissante dont il bénéficie, ont soudainement été amplifiés et mis en avant. Or, pour certaines pratiquantes, le *debaa* est véritablement une pratique islamique. En l'absence d'orthopraxie féminine au sein de l'islam, ces femmes ressentent probablement la nécessité de se justifier.

Le fait de devoir souligner cette filiation, montre bien que le *debaa* obéit à des logiques performatives complexes, qui sont évidemment esthétiques, mais qui sont aussi rituelles. Le *mulidi* apparaît finalement comme une pratique plus intelligible du point de vue de ses finalités et aussi plus intègre sur le plan religieux. Malgré sa complexité rythmique et vocale plus marquée que celle du *debaa*, le *mulidi* s'avère moins captivant ou alors, tout simplement moins manipulable dans un point de vue performatif. Tandis que dans le *debaa*, le décalage entre cette sorte de souffrance corporelle qu'il ne faut pas montrer et la légèreté et la grâce qu'il faut, en revanche, exprimer, représente un bel exemple de simultanéité complexe à la fois rituelle et spectaculaire. Dans le *mulidi*, il n'y a pas de place pour cet enchevêtrement. Même si existent des groupes qui

peuvent mieux danser que d'autres, la qualité de la danse n'est pas constitutive du rituel. L'idée d'ailleurs de se montrer, de se faire filmer pour passer à la télévision est une mode récente, qui consiste à copier ce que font les femmes, en espérant pouvoir éveiller le même intérêt que le *debaa*. Mais l'inutilité de son évolution performative le rend moins attrayant pour les spectateurs, alors que dans le *debaa*, l'aptitude à pouvoir danser, chanter mieux que d'autres est désormais tout à fait constitutive de la performance.

Les femmes ont besoin et doivent ressentir toute cette complexité à travers la posture. Tout ce qui va être mis en jeu dans la danse dépend de l'investissement des exécutantes à partir de cette attitude initiale, car c'est la qualité de l'engagement général dans la performance qui en dépend. La complexité propre à la posture du *debaa* va donc de pair avec sa complexité performative. Ce qui le rend plus difficile, est le fait d'escamoter cette complexité, au profit des qualités qui doivent plutôt montrer le contraire. Il y a donc un côté transcendant dans la pratique du *debaa* qui fait entrer les pratiquantes dans une dimension spirituelle, au-delà du performatif et de l'exhibition de la beauté. La complexité posturale représente un corollaire à la multiplicité des adresses, car cette attitude corporelle est assumée pour être vue. C'est-à-dire qu'elle est adressée à des altérités.

Dans le cadre du *debaa*, la position de départ, à la différence de la danse uniquement récréative ou spectaculaire, n'a pas uniquement de sens en soi. Il ne s'agit pas de « danser pour danser » selon la pensée de Cunningham, un des plus importants chorégraphes américains du XX^{e} siècle (Izrine s. d.). Elle n'a pas comme seul but de proposer exclusivement une expérience sensible. La dimension compétitive implique que chaque interprétation puisse être appréciée, jugée et comparée. De ce fait, les adresses et les qualités de la posture sont deux aspects différents de la même quête. Les dispositions, en tant que mobilisation d'affectivités et d'intentionnalités, et les contraintes formelles forment ainsi un tout indissociable, une seule entité. De plus, ces éléments potentiellement antithétiques, comme la spiritualité et l'exhibition, la compétition et la communion, s'accommodent avec difficulté et entrent en tension les uns avec les autres en augmentant l'opacité de la pratique, à tel point que Faidati, interrogée sur la question reste sans mots et termine par dire : « je ne sais pas pourquoi on se fait belles, peut-être on est juste folles... ».

Dans les propos des pratiquantes, je ressens une sorte de résistance à vouloir diluer l'expérience du *debaa* en une série de prescriptions. Il a des aspects qui, pour sauvegarder leur efficacité, doivent probablement rester dans un cadre mystérieux, magique, inspiré. En leur posant des questions, je fais l'inverse. Je vise à dissoudre les différents aspects du *debaa* dans des présupposés formels, alors que l'ensemble s'organise plutôt de sorte à créer une expérience sensible singulière, qui est censée être à la fois un acte dévotionnel et à la fois une expression performative. Ce qui compte, en effet, est de pourvoir mener cette double expérience de manière concomitante, peu importe comment elle se construit et les contradictions qu'elle montre.

Dans l'expérience mystique des rituels soufis dont s'inspire le *debaa,* ces états singuliers et extraordinaires sont en effet d'autant plus recherchés qu'ils sont de l'ordre de l'indicible. Geoffroy

parle de fulgurance de l'inspiration et de puissance incantatoire. Dans le debaa cette intensité est le résultat d'une élaboration corporelle lente et progressive qui s'exprime par un état inhabituel du corps que l'action de danser permet d'expérimenter. Nemati l'explicite d'ailleurs de cette manière : « Lorsque je danse, je ne suis plus sur terre, je suis dans un autre monde ». C'est à travers cet engagement corporel extra-quotidien, à travers l'attention accrue et focalisée sur le ressenti, que les pratiquantes peuvent atteindre des niveaux de perception plus affinés. Cet état d'hypersensibilité donnerait la possibilité de saisir des « réalités spirituelles (haqâ'iq), au-delà du mental humain » (Geoffroy 2015, 20).

La position de départ du *debaa* sollicite la présence à soi dans l'instant présent, galvanise le principe même de l'« ici et maintenant » et en même temps transporte les interprètes dans une autre dimension, dans un autre temps, qui semble dilaté, infini (Giurchescu 2005, 265). La notion de présence présuppose qu'il s'agit avant tout d'une modification de la perception du temps. Être présent signifie « être dans un lieu à un moment donné », c'est-à-dire, être physiquement quelque part, occuper avec le corps un espace physique dans l'instant dont on parle.

Danser devient ainsi une expérience qui questionne le concept même d'existence, la signification d'« être » physiquement quelque part à un moment donné. C'est probablement dans cette connexion intense et sensible à l'instant présent que les danseuses de *debaa* éprouvent ce sentiment de bien-être exceptionnel. Cette mise à l'épreuve a comme conséquence la mise en présence de soi dans l'instant présent d'une manière qui pourrait être qualifiée de dilatée, d'augmentée. Ce processus engendre la transformation symbolique dont parle Giurchescu, qui arrache le danseur « à son quotidien et le transporte dans un monde virtuel » *(Ibid.).* Comme le témoigne Nemati, qui affirme que lorsqu'elle danse, elle a l'impression de ne plus avoir les pieds sur terre.

La contrainte de la posture du *debaa* est donc une mise en forme et une mise à l'épreuve du corps, une sorte de dressage. Le but à atteindre est cette sensation de pouvoir s'extraire du quotidien et des préoccupations qui lui sont liées : « J'oublie tout » (Faidati), « Je ne pense plus à rien » (Salima), « J'oublie tous mes problèmes » (Fauzia). Se concentrer sur la fluctuation du corps dans la danse en étant bercées par la voix de la chanteuse soliste permet aux pratiquantes du *debaa*, comme le dit Geoffroy, de « goûter des moments d'enchantement et d'ivresse spirituelle » (Geoffroy 2014, 11).

CONCLUSION

À travers la position du départ du *debaa*, les pratiquantes expérimentent des sensations inhabituelles générées par des tensions supplémentaires à celles qui gèrent normalement la pesanteur dans la station debout. Ces tensions antagonistes permettent d'équilibrer l'aplomb tout en accroissant le ressenti corporel et la perception de soi. Grâce à ce déséquilibre augmenté et à

son rééquilibrage complexe, la posture du *debaa* permet d'atteindre un état de présence particulier, car elle stimule une conscience des perceptions éprouvées, de l'expérience corporelle vécue. Parallèlement, le *debaa* est aussi une performance adressée à plusieurs entités simultanément : au public, aux autres groupes présents, aux anciennes pour montrer la bonne éducation des filles, à Dieu, aux hommes en tant qu'autorités religieuses de contrôle du comportement public féminin, et aussi, aux femmes elles-mêmes. Cette multiplicité d'adresses se donne à voir sous la forme d'une tension particulière, qui a comme conséquence un accroissement de la présence à soi. Cette manière d'agir est aussi une mise à l'épreuve de soi, à travers une technique qui modifie l'utilisation conventionnelle du corps et qui permet de développer des capacités non ordinaires de concentration tout en aiguisant la sensibilité. Ainsi, la multiplicité d'adresses va donc de pair avec une complexité posturale.

L'expérience du *debaa* consiste alors à expérimenter une double attention à la fois physique et relationnelle et un « mode majeur » d'agir comme une sorte de surenchère d'attention. La posture stimule la mise en exhibition de soi, de même qu'à ressentir intérieurement plus finement l'ensemble des tensions auxquelles le corps est soumis. Ces contraintes sont néanmoins une source d'énergie qui permettent de repousser ses propres limites, comme la timidité ou le seuil de tolérance à la fatigue. Cette expérience du *debaa* montre que danser est un « sentir du sentir lui-même, autrement dit d'une réflexivité du sentir » (Ballanfat 2015, 30). Ressentir et se mouvoir se fondent réciproquement. Ce ressenti passe par une sensibilité accrue tant envers sa propre corporalité que les différentes entités auxquelles la performance s'adresse. D'ailleurs, lors des répétitions, les femmes s'impliquent, avec la même intensité, la même participation, la même qualité d'interprétation que lors des représentations. Elles se mettent dans cet état de tension et d'attention qui leur permet de bien danser, donnant à chaque expérience performative une dimension spirituelle. Michael Houseman (2009) envisage le rituel comme une façon distinctive d'être attentif à ce que l'on fait (avec d'autres). M'inspirant de cette définition, je dirais que les pratiquantes du *debaa* montrent que danser est une manière d'expérimenter un mode de participation sociale pendant lequel les protagonistes font particulièrement attention à ce qu'elles ressentent en réalisant des actions coordonnées avec les autres.

Si dans la vie quotidienne on peut être présent tout en étant ailleurs dans nos pensées, une telle évasion ne peut intervenir lors que les femmes performent le *debaa*. Piette observe que la présence humaine est caractérisée par « des distractions ponctuelles, des pensées vagabondes, des anticipations de moments suivants, des rémanences de moments passés » (Piette 2003, 57). Or, les pratiquantes de *debaa* tendent plutôt à faire le contraire, c'est-à-dire à vivre le plus intensément possible le moment présent.

Dans l'exemple du *debaa*, le maintien d'une posture contraignante tout au long de la danse permet d'expérimenter sans relâche et sans interruption, la patience, la retenue, le dépassement de soi, la soumission inconditionnelle à certaines règles, l'écoute des autres, la participation, la collaboration qui sont les valeurs fondamentales de la culture mahoraise. La distraction, le mode de non-pensée, de la non-conscience, de la non-focalisation sur l'enjeu situationnel en cours, ainsi

que l'infiltration de gestes périphériques et de « pensées vagabondes », comme les appelle Piette, ingrédients fondateurs de ce mode mineur de l'action, ne sont pas admis, au risque de faire sortir le sujet de cet état altéré dont parlent les femmes. C'est cette qualité de présence à soi extra-ordinaire, un ce « mode majeur » d'agir, qui fait du *debaa* une performance à l'intérieur de laquelle se développent des modalités relationnelles multiples et particulières, capables de fournir un modèle en miniature, systématique et très condensé des principaux enjeux de la vie sociale mahoraise.

La notion d'ancrage au sol du bas du corps, dans une condition pourtant d'équilibre foncièrement instable, ainsi que la liberté du haut du corps, sont extrêmement importantes dans le *debaa.* Ces deux pôles semblent constamment se contrecarrer : l'un prend racine et l'autre s'extirpe pour donner libre cours à l'expression. De cette manière, la compréhension des enjeux corporels et relationnels du *debaa* peut aider à mettre en évidence ces mêmes caractéristiques de la danse en général. Mais le *debaa* montre aussi d'autres particularités, que je me suis attachée à mettre en évidence. Ces particularités sont dues au fait que le *debaa* ne se réduit pas à être uniquement un spectacle, ou une activité récréative, car il est tout à la fois un spectacle, une activité récréative et aussi un acte religieux ritualisé.

Dans le chapitre suivant, je vais m'intéresser à la notion d'unisson, pour observer comment les pratiquantes maintiennent ces multiples connexions et coordinations tout au long de la performance.

CHAPITRE 6

Être ensemble dans la danse : la notion d'unisson ou comment s'adapter au mieux aux contraintes collectives

On ne peut qu'être émerveillés.es devant ces longues lignes de danseuses de *debaa* qui ondulent avec des gestes d'un raffinement hors pair. Habillées à l'identique, rien ne semble les distinguer. D'un point de vue visuel, tout tend à l'harmonie et à l'uniformité. Tout est coordonné et cohérent. Les danseuses sont généralement disposées en ligne par tailles : croissantes ou décroissantes, ou encore les plus grandes placées au milieu et les autres alignées de part et d'autre progressivement jusqu'aux plus petites. Cette configuration ajoute une rationalisation formelle que selon les pratiquantes apporte une valeur esthétique supplémentaire : « C'est plus joli » affirment- elles.

Les mouvements ondulatoires, les accentuations[232] de certains gestes, les crescendo vocaux soulignés par de grands gestes de lever de bras simultanés, ou encore le relâchement soudain et coordonné du poids dans les pliés des jambes à des moments précis du chant, confortent l'impression d'une parfaite cohésion de l'ensemble. L'unisson est en effet une quête fondatrice de l'expérience du *debaa*. L'harmonie des voix et la coordination d'une gestuelle à la fois sinueuse, gracieuse et hypnotique soulignent cette entente parfaite dans le chant et dans la danse constamment recherchée par les pratiquantes.

Il ne s'agit pas uniquement de le donner à voir, il faut le vivre, en faire l'expérience à travers le fait de danser et chanter la même chose en synchronie et en syntonie avec les autres, du début à la fin. Les femmes se doivent d'être ensemble. Elles insistent beaucoup sur ce point. Comme nous l'avons vu en analysant la structure des *debaa* dans les chapitres 3 et 4, les femmes s'attachent à construire quelque chose d'unique, dans le temps présent, dans un « work en progress » continuel. Elles doivent absorber les erreurs, les écarts, les oublis et procéder aux ajustements nécessaires dus, par exemple, à un retard dans le démarrage d'une phrase chantée ou à un *couplet* repris une fois de plus. Ces ajustements ont inévitablement une répercussion sur la danse car les chorégraphies sont composées pour accompagner le chant. Les danseuses doivent ainsi s'appliquer pour sauvegarder une coordination gestuelle et vocale collective. D'un point de vue ethnographique, en somme, le *debaa* se présente comme une performance qui met particulièrement en valeur la notion d'unisson, c'est-à-dire une synchronisation performative exemplaire entre les pratiquantes.

Pourtant, la première fois que j'ai filmé la ligne des danseuses de près avec un objectif de 50mm, qui m'obligeait à me rapprocher précisément d'elles, j'ai eu du mal à capturer des images

[232] J'entends par "accentuation du mouvement" les actions corporelles brèves caractérisées par des qualités d'énergie vigoureuses et soudaines.

pouvant témoigner concrètement de ce synchronisme parfait. De près, je n'avais plus du tout la même vision. J'étais surprise par les décalages, les erreurs, les incertitudes, voir même les distractions manifestées par intermittence par les pratiquantes. Si je les regardais de loin, j'avais le sentiment d'être face à un collectif homogène, tandis qu'en me rapprochant pour n'observer qu'une fraction de la ligne des danseuses, ou un groupe restreint de musiciennes, je ne voyais qu'une somme de singularités disparates. De près, la danse n'était pas réellement coordonnée, et les tambours n'étaient pas toujours synchrones non plus. Ou plutôt, il y avait toujours des tambourinaires qui se donnaient du mal pour assurer la régularité du tempo et impulser une dynamique soutenue à l'accompagnement instrumental, et il y en avait aussi d'autres qui donnaient l'impression d'être fatiguées, ou simplement peu investies, ennuyées et à la traîne.

Dans la performance du *debaa*, il y a pourtant beaucoup d'éléments qui peuvent favoriser l'homogénéité et cette impression d'uniformité : la lenteur du chant et de la danse, la répétition du cycle rythmique, le chant responsorial avec les *refrain*s réalisés toutes ensemble, l'uniformité de la tenue, le respect d'un dégradé par rapport à la taille des filles, l'alignement, la répétition de motifs gestuels à l'intérieur des enchaînements chorégraphiques, la réitération des chorégraphies, ainsi que le nombre important de tambourinaires qui jouent le même rythme, ce que j'ai appelé le rythme d'accompagnement (Cf. Chapitre 3). Toutefois, si on évalue la performance en observant uniquement les aspects formels, l'homogénéité et l'uniformité ne sont pas toujours convaincantes.

Je me suis alors demandée quels étaient les éléments d'ordre performatif qui donnaient à voir et percevoir une performance globalement harmonieuse et parfaitement coordonnée alors qu'elle n'est composée que de différences. Comment cette impression est-elle construite ? Quels en sont les enjeux ? Il y a en effet un ensemble de personnes qui chantent, dansent, font de la musique, sans que cela puisse vouloir dire qu'elles sont identiques ou qu'elles ont une coordination qui privilégie particulièrement les aspects plastiques. Même si les femmes essayent d'adopter ces critères - tentative qui transparaît dans l'intensification des répétitions, les corrections gestuelles, l'organisation de la ligne par rapport à la taille des danseuses, la verbalisation parfois de la position adéquate d'un bras, les discours qui soulignent la nécessité d'être ensemble comme si cela était le summum de la perfection -, il n'y a pas de correspondance systématique entre ces exigences et ce que les femmes réalisent concrètement.

Pour répondre aux questions formulées ci-dessus, il me semble nécessaire d'observer la performance du *debaa* à différentes échelles, aussi bien de près que de loin. Au-delà de l'opposition sémantique entre voir et regarder - comme si la première se réduisait à une perception passive et physiologique alors que la seconde était au contraire active, raisonnée -, je m'attacherai à « observer » ce que font les femmes. Comme Willems et Defrancq, j'envisage l' « observation » comme moyen d'entreprendre une voie intermédiaire : « Le verbe observer semble constituer un des cas intermédiaires : il partage avec regarder le caractère agentif, avec voir la possibilité d'un emploi complétif et cognitif. » (Willems et Defrancq 2000).

Je vais donc focaliser mon observation sur les mouvements corporels et leur relation avec le chant. Dans ce cadre, j'interrogerai la notion d'unisson à travers la transcription en Cinétographie Laban et l'utilisation des procédés de schématisation que j'ai déjà présentés dans les chapitres précédents. À l'aide de ces outils, il s'agira d'analyser dans le détail la performance dansée des danseuses de la ligne ainsi que celle de l'*imame,* en tant que modèle à suivre par excellence. Ensuite, les différentes transcriptions seront comparées. Puis, je m'intéresserai à la performance dans son ensemble, afin de mettre en évidence d'autres éléments qui contribuent à en façonner l'uniformité.

Une séance de répétition me servira de fil conducteur. C'est à l'occasion de ce travail, qui s'intensifie pendant certaines périodes de l'année (Cf. Chapitre 3), que cette manière de faire ensemble se construit. Il s'agira d'observer une répétition de *debaa* en particulier, dont les enjeux rendent encore plus nécessaire et pressant l'objectif de construire cette coordination parfaite. Cet exemple notamment emblématique est celui d'une séance de répétition de la Madrassati Madania de Bouéni qui a eu lieu le 4 septembre 2013, dix jours avant une importante manifestation organisée dans le cadre des Journées européennes du patrimoine, les « JEP »[233]. La préparation de cette journée fournit le meilleur exemple pour aborder et illustrer la problématique de l'unisson. Cette manifestation était particulièrement importante pour les pratiquantes du *debaa* car elle réunissait pour la première fois après 2008[234] les cinq associations considérées comme les meilleures de l'île. Parmi les cinq, l'association de Bouéni est le groupe qui s'attache à avoir une démarche « professionnelle », comme m'explique Fauzia, *imame* charismatique du groupe :

> « Notre association de debaa a pris beaucoup d'importance, je ne sais plus en quelle année. Il y a eu un concours organisé… Je n'étais pas à Mayotte à ce moment-là, du coup je ne me rappelle plus exactement ce qui a fait que Madania a participé à ce concours. On n'a pas gagné, hélas, mais il nous a permis de nous faire connaître, disons dans le monde entier en quelque sorte, parce que on a fait beaucoup de voyages à partir de là. On a été en Inde, au Danemark, en Suède et en plein d'autres pays...C'est à partir de là que l'association a pris de l'essor. Ça vient de ce concours. Lorsqu'on était hors de Mayotte, on était comme des professionnelles, or jusqu'alors on était juste un groupe de filles qui partagent une passion. À partir de ce moment on est devenues des professionnelles, on était rémunérées, on était comme des musiciens. Nous étions invitées à des festivals internationaux. Nous étions les seules mahoraises à chaque fois. C'était un honneur d'être là. On a changé la façon de nous concevoir nous-mêmes. À partir de ce moment on a commencé à nous considérer comme des professionnelles ».

[233]Les Journées européennes du patrimoine sont des manifestations nationales annuelles, instaurées actuellement par plus d'une cinquantaine de pays, sur le modèle des « Journées Portes ouvertes des monuments historiques » créées en 1984 par le ministre de la culture français https://fr.wikipedia.org/wiki/Journ%C3%A9es_europ%C3%A9ennes_du_patrimoine

[234]J'ai expliqué plus haut qu'en 2008 le Conseil général de Mayotte organisa un concours pour élire les meilleurs groupes de *debaa* de l'île dans le but d'exporter ces performances et faire connaître la culture mahoraise à travers la participation à des festivals dans le monde entier (Cf. Chapitre 1).

Ce groupe est toujours présent dans les manifestations locales les plus importantes, et participe à de nombreuses tournées à l'étranger. Les pratiquantes s'efforcent d'être présentes dans tous les évènements médiatisés, et particulièrement dans les reportages télévisés réalisés par les chaînes nationales, pour être filmées et interviewées. Leurs prestations sont également souvent rétribuées. Leurs répétitions sont structurées et se déroulent plus ou moins à l'heure convenue. La pratique est plus encadrée que celle d'autres groupes. Les discussions entre les participantes y sont moins chaotiques qu'ailleurs. Les prises de paroles sont généralement disciplinées. Les femmes adultes ont du charisme et de l'aplomb, les filles plus jeunes sont plus effacées qu'au sein d'autres formations. Cette répartition plus stricte des rôles amoindrit la complicité intergénérationnelle entre les pratiquantes, mais parallèlement, crée des ambiances de travail plus sérieuses et appliquées. Les femmes les plus engagées du groupe sont des cadres supérieures dans l'administration, institutrices, et aussi responsables politiques locales. L'engagement des pratiquantes n'est pas uniquement motivé par des considérations cultuelles, récréatives et ludiques mais aussi par des stratégies de prestige et de pouvoir[235].

Cependant, il m'est arrivé de constater que lorsque la Madrassati Madania de Bouéni participe à des rencontres, ou à des concours locaux, face à des formations moins structurées et qui montrent un travail moins perfectionné et dont les prestations paraissent moins abouties, elle n'en sort pas toujours gagnante[236]. Étonnamment, ses *debaa* sont effectivement remarquablement soignés, précis et originaux, mais parfois moins touchants et enthousiasmants. En quelque sorte, ils sont plus standardisés. Contrairement aux associations qui essayent d'y échapper, la Madrassati Madania de Bouéni s'attache à appliquer au mieux les conseils artistiques des tourneurs occidentaux afin de montrer leur professionnalisme, au détriment hélas du pathos et d'une spontanéité peut être plus maladroite mais certainement plus captivante. Néanmoins et comme on le verra plus loin dans le texte, les femmes de la Madrassati Madania de Bouéni trouvent d'autres manières d'imposer leur vision de la pratique et de contourner certaines règles, parfois trop envahissantes, dictées par l'extérieur.

Au cours de la performance donnée pour ces Journées du Patrimoine, l'attention portée par les différentes associations au fait de se distinguer des autres était particulièrement accrue, davantage encore qu'au cours d'une rencontre de *debaa* ordinaire. Les groupes devaient tout faire pour se confirmer en tant que leaders, vis-à-vis des autres formations de l'île. Il s'agissait de légitimer le fait d'avoir été choisi comme l'un des meilleurs groupes de *debaa*.

[235]Dans le bureau de l'association de ce groupe de *debaa,* certains adhérents sont des hommes politiques et d'importantes personnalités mahoraises. Bouéni est d'ailleurs une des villes historiques de Mayotte dont sont originaires des familles de notables de l'île (Breslar 1979 : 70).

[236]J'ai participé à plusieurs concours en tant que membre du jury. Les commentaires des jurés ont souvent souligné cet aspect. Les prestations de ce groupe sont indiscutablement remarquables mais moins émouvantes et captivantes que d'autres moins précises mais plus spontanées et touchantes. Voir des exemples de critères de sélection dans les fiches jointes en annexe.

Dans le texte qui suit, je vais donc observer la construction de cet unisson au cours d'une séance de répétition qui a précédé la représentation officielle. Pour conclure, je comparerai la performance au cours de ces répétitions avec celle réalisée lors de la représentation sur scène.



Figure 6 - 1 : Répétition de debaa de la Madrassati Madania de Bouéni. ©

6.1 LA NOTION D'UNISSON

En musique, on entend par unisson « l'intervalle nul qui caractérise deux notes émises à la même hauteur par plusieurs voix ou par plusieurs instruments au même moment »[237]. On obtient donc un unisson quand deux sons sont émis à la même hauteur[238]. Ces sons identiques doivent aussi être émis en même temps. Toutefois, Arom, cité par Pahaut et Meyer dans l'article « Une voix multiple », explique que ce synchronisme est difficilement parfait :

[237] Dans le Glossaire des termes ethnomusicologiques et termes organologiques de la Revue l'Homme, https://doi.org/10.4000/lhomme.24959, les auteurs considèrent les termes monodie et homophonie comme synonymes voulant indiquer le chant à l'unisson et homorythmie le « Procédé selon lequel toutes les parties superposées d'une pièce musicale progressent selon le même rythme. Il s'agit d'un cas particulier de l'homophonie ». « Glossaire », *L'Homme* [Online], 171-172 | 2004, Online since 01 January 2006, connection on 09 October 2020. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/24959 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lhomme.24959 http://www.cnrtl.fr/definition/unisson.

[238] La notion d'unisson s'applique également à deux voix de registre différent - masculine / féminine - dont l'intervalle corresponde à une octave.

> « Prenons des gens qui chantent des musiques qui ne sont pas mesurées, qui ne sont donc pas soumises à une isochronie quelconque (ou, si l'on préfère, à des durées strictement proportionnelles entre elles), s'il n'existe pas de « chef de chœur » responsable de la coordination temporelle, on peut constater que se produiront inévitablement des décalages dans le temps, décalages qui ne seront pas délibérés ». (Pahaut, Arom, et Meyer 1993).

Arom définit ces écarts des « hétérophonies *rythmiques »*. Ces décalages peuvent également affecter les hauteurs des voix, donnant une impression polyphonique spontanée se produisant indépendamment de la volonté des exécutants, il s'agit alors d'une « hétérophonie d'ordre *mélodique* » [Italiques dans le texte] (*Ibid*.).

Dans les chants de debaa, ce phénomène d'hétérophonie est constamment présent. Mais les femmes créent aussi de véritables polyphonies avec des contre-chants, en tant que mélodies secondaires qui accompagnent en contrepoint le chant principal. La réalisation d'un contre-chant relève de l'initiative spontanée et non systématique d'une ou de plusieurs chanteuses. Ainsi, la réalisation polyphonique d'un chant n'est pas la règle, car elle se produit selon l'envie des chanteuses. En s'écartant de la monodie qui caractérise le chant du *debaa*, ces contre-chants représentent tout de même un enrichissement du chant et l'émergence soudaine d'apports individuels. Ces superpositions polyphoniques peuvent occasionnellement caractériser un *debaa* sans pour autant en modifier la ligne mélodique de base. Le tempo et la hauteur de la première note chantée sont également des paramètres variables, qui sont décidés par la chanteuse soliste. Cette variabilité apporte à l'interprétation d'un chant, un caractère et une dynamique personnels.

Dans un autre point de vue, Montaigne considère l'unisson comme une qualité morale. Il parle « d'unisson des sentiments » (« MONTAIGNE - Essais [Livre III chap.13] » s. d.). Au sens figuré, en effet, être à l'unisson avec une personne ou un groupe de personnes signifie s'accorder au niveau de la pensée ou des sentiments, partager la même opinion ou les mêmes objectifs, ou encore se comporter de manière identique, être unanime. La notion d'unisson renvoie donc également à une idée d'harmonie, de perfection dans l'entente.

Pour fabriquer une émotion collective, à travers le chant et la danse, qui présuppose de partager un certain état d'esprit, de réceptivité, de disposition affective, il faut conjoindre ces deux aspects différents de l'unisson. La présentation d'un *debaa* poursuit l'objectif de montrer cette double connivence de femmes qui appartiennent à un même groupe et qui s'expriment avec une seule voix dont on pourrait dire qu'elles font « corps » entre-elles. Même si la pratique prévoit la distribution de plusieurs rôles – de tambourinaire, de chanteuse soliste, d'*imame* et de danseuse/chanteuse -, c'est la ligne des danseuses qui s'expose et qui exprime particulièrement cette unité, cette homogénéité, cette identité collective.

Si l'hétérophonie et les contrepoints spontanés enrichissent ponctuellement le chant, concernant la chorégraphie, les danseuses s'efforcent de l'exécuter parfaitement ensemble, c'est-à-dire qu'elles doivent être parfaitement à l'unisson du début à la fin de la performance. Mais qu'entend-on exactement par « unisson » dans la danse ?

Jean-Michel Baudet, dans un article sur les danses *wayãpi* intitulé « Le lien », parle d'homorythmie et d'homokinésie :

> « On le voit donc, tous les hommes, d'une part, toutes les femmes, d'autre part, ont la même posture, font dans le même temps les mêmes mouvements : homorythmie et homokinésie. Ce dernier terme est un néologisme que je définis de la manière suivante : qualité qui caractérise l'action de deux personnes ou plus, qui s'appliquent à avoir la même posture, le même mouvement et le même tonus musculaire. L'homorythmie gestuelle désignerait donc un mouvement d'ensemble où plusieurs personnes pourraient faire des mouvements distincts mais coordonnés entre eux du point de vue du temps. Dans l'homokinésie, les acteurs font des mouvements identiques, mais qui peuvent être non coordonnés du point de vue rythmique (décalés, comme dans un canon vocal, ou encore sur des pulsations différentes, etc.). L'addition de l'homorythmie et de l'homokinésie résulte en ce qu'on peut nommer un unisson gestuel, ce qui est un des traits généraux des danses wayãpi » (Beaudet 2001).

Je vais donc, moi aussi, considérer l'unisson gestuel comme un mouvement identique exécuté en même temps par plusieurs interprètes. Mais avant d'explorer cette notion, j'aimerais m'arrêter sur cette définition de l'homokinésie en tant qu'uniformité de « posture, mouvements et tonus musculaire ».

Dans le chapitre précédent, j'ai décrit la posture idéale du *debaa*. J'ai défini la posture comme un équilibre dynamique qui induit une certaine qualité de présence et à partir duquel tous les mouvements peuvent se déclencher. Comme l'exprime Delmas dans la préface du livre « Anatomie appliquée à la danse » de Georgette Bordier : « […] celui qui danse oblige son corps à vaincre les lois de la pesanteur, le poids qu'il semble négliger, le déséquilibre qu'il brave » (Bordier 1980, 14). Dans cette tenue, on retrouve donc une manière d'être, de ressentir soi-même, de percevoir « consciemment » le déséquilibre et la pesanteur, contrairement aux actions de la vie quotidienne où la focalisation de l'attention sur ces sensations peut être en quelque sorte « négligée » (*ibid*.). Dans la danse, la posture est le dénominateur commun des mouvements qui composent la chorégraphie. Elle sert aussi bien de repère que de source d'inspiration pour retrouver la justesse des sensations et des qualités kinesthésiques qui permettent la bonne exécution d'un certain type de danse. Mais il ne s'agit que d'un modèle idéal, qui peut être plus ou moins réalisé.

Les pratiquantes du *debaa* tendent à adopter l'attitude que j'ai décrite, dont certains éléments sont conscients et verbalisés – regard vers le bas, rapprochement entre pratiquantes – tandis que d'autres peuvent être montrés si on leur demande – inclinaison de la tête, position des bras proches du corps, pieds joints, genoux fléchis, étirement de la poitrine – mais d'autres encore sont, au contraire, inconscients – déséquilibre vers l'arrière, présence de multiples tensions opposées. Ces derniers sont tout autant agissants que les premiers, comme l'explique Lévi-Strauss citant Boas (Lévi-Strauss 1990, 334). Pour Lévi-Strauss, les modèles conscients sont ce que nous

appelons « des normes ». En revanche, d'autres modèles sont réalisés « par habitude » sans qu'ils fassent l'objet d'un examen réfléchi, c'est en ce sens qu'ils sont inconscients[239].

Il est pratiquement impossible pour n'importe qui de répéter le même mouvement à l'identique. Il y a toujours trop de paramètres en jeu pour que cela puisse advenir. Ces paramètres ne dépendent pas uniquement du sujet. Nos corps sont soumis à la pesanteur, nos muscles doivent constamment travailler pour garantir notre verticalité. La fatigue, l'humeur, l'état psychologique du sujet, la situation, la relation aux autres, les conditions externes - vent, chaleur, pluie, etc. - influencent constamment l'exécution de nos actions corporelles nous ne pouvons que « tendre à... », « s'essayer de... ». Par conséquent, les mouvements des différentes pratiquantes ne peuvent avoir que des similitudes approximatives. Entre plusieurs interprètes, parfois des concordances magiques s'opèrent, parfois moins.

Le tonus musculaire est la qualité d'élasticité des muscles (Bordier, 1980, p. 173), qui permet de produire les tensions nécessaires au maintien de l'équilibre du corps dans l'espace. Il dépend de la morphologie, de la physiologie et la psychologie de chaque individu. On peut alors dire que le tonus permet de nous investir de manière personnelle et subjective dans une danse donnée, qui serait interprétée par plusieurs personnes en même temps.

Dans les danses formalisées[240], les contraintes qui caractérisent la posture sont verbalisées à travers des indications qui aident les interprètes à ressentir une manière particulière de gérer l'aplomb, de relâcher certaines parties du corps ou au contraire de contrôler, voire de mettre en tension certaines autres. Cet équilibrage de forces est soutenu par le tonus musculaire. Si les indications formelles pour réaliser une posture déterminée peuvent favoriser une similarité dans les actions des interprètes, le tonus musculaire ne peut qu'être individuel, car il s'agit de réaliser au mieux le mouvement souhaité. La maîtrise de ces indications et la reconnaissance de ses effets sur les corps des autres font partie intégrante de la transmission et de la pédagogie des danses formalisées.

À l'opposé, dans les danses non-formalisées[241], ces savoir-faire sont implicites et dépendent de la capacité de chacun.e d'observer et d'imiter les mouvements de ceux.celles que l'on considère comme les plus experts.es. Ainsi, si j'analyse les positions de chacune des interprètes du *debaa*, je

[239]Lévi-Strauss se réfère à la notion d'« habitus » de Marcel Mauss reprise ensuite par Bourdieu (2000) : « Le mot [habitus] traduit, infiniment mieux qu'« habitude », l' « exis », l' « acquis » et la « faculté » d'Aristote (qui était un psychologue). Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » ne varient pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition » (Mauss 1935).

[240]J'entends par « danse formalisée » une danse dont la technique a été théorisée et qui est enseignée selon une méthode et des objectifs pédagogiques consensuels, comme c'est le cas pour la danse classique ou contemporaine occidentales. Mais on peut aussi considérer comme formalisées, des techniques qui ont fait l'objet d'une étude analytique parfois consignée dans un manuel, comme l' « Alphabet de la danse africaine » d'Alphonse Tiérou (2014).

[241]J'inclue dans cette catégorie toute les danses qui ne s'apprennent pas avec des modalités pédagogiques formalisées, mais qui sont apprise de manière spontanée par imitation.

ne retrouve que des attitudes et des formes de mouvement semblables, mais jamais identiques. De cette manière, la posture que j'ai présentée dans le chapitre précédent est conceptuellement différente du modèle épuré proposé par Arom, concernant le schème rythmique sous-jacent des accompagnements instrumentaux, comme « la forme la plus simple » qui sous-tend toute exécution (Arom et Khalfa 1998). Au contraire, la posture que j'ai modélisée est une attitude corporelle idéale à atteindre.

Dans toute technique de danse, les variables sont tellement nombreuses - prédispositions physiques individuelles mais aussi prédispositions intellectuelles car la capacité de comprendre un mouvement n'est pas la même d'un sujet à l'autre, ni même la sensibilité et l'envie de participer, de faire pareil ou simplement de progresser - que même lorsque les interprètes sont choisis.es pour leurs caractéristiques similaires, on ne peut que retrouver des postures, des mouvements, des tonus musculaires qui tendent à se ressembler. Dans tous types de chorégraphies, il y a parfois des moments où les danseurs.es sont censés.es réaliser les mêmes gestes en même temps. Mais il suffit d'interrompre n'importe quel enregistrement audiovisuel pour observer que les interprètes ne sont jamais identiques, aussi bien d'un point de vue rythmique que formel. Pourtant, il y a des éléments qui font que l'on ressent une réelle uniformité, une choralité, un unisson gestuel.

Je vais donc, à travers l'analyse, essayer de détecter quels sont ces éléments uniformisants qui concernent le *debaa.* Toutefois, je vais considérer l'unisson gestuel comme la conséquence de la mise en œuvre de certains paramètres conscients ou inconscients, qui permettent aux danseuses de dessiner une trajectoire gestuelle semblable, ou bien de positionner en même temps un ou plusieurs segments corporels vers une certaine direction, plutôt que de rechercher ces similitudes dans les facultés motrices du corps. On verra alors comment ces paramètres entrent en jeu dans les chorégraphies du *debaa* et de quelle manière les adaptations individuelles s'influencent mutuellement pour créer cette conformité collective.

6.1.1 FAIRE CORPS ET CHANTER D'UNE SEULE VOIX

Quand on visionne les documents audiovisuels d'anciens *debaa*, on peut supposer que les unissons gestuels et vocaux ont toujours été recherchés. Le chant est principalement monodique, toutes les pratiquantes chantant la même mélodie. La danse est monokinésique, dans le sens où toutes les interprètes dansent une même chorégraphie. La spectacularisation de plus en plus importante du *debaa* exacerbe l'exigence d'uniformité. Cette médiatisation a comme conséquence, d'une part une augmentation des exigences stylistiques, de précision et de performance, et d'autre part une intensification des entraînements pour atteindre ces objectifs.

L'*imame* a le rôle de guider la bonne exécution de la chorégraphie. Selon les témoignages des pratiquantes, elle est censée vérifier que les mouvements des danseuses soient justes, bien

exécutés, avec précision dans les bonnes directions spatiales et dans le rythme.[242] Cependant, l'alignement des danseuses ne permet pas de suivre aisément l'*imame*. Cette dernière se déplace sans cesse, elle n'est pas toujours dans le champ de vision lorsqu'on en a besoin. La disposition des danseuses en ligne, côte à côte et serrées, fait que l'on ne voit personne de la tête aux pieds. Lorsqu'une praticienne a besoin de prendre subitement un repère, l'*imame* peut se retrouver du côté opposé de la ligne, qui peut être même très longue. Finalement, l'*imame* ne peut servir de modèle que très ponctuellement. J'en ai fait moi-même l'expérience.

La première fois que les femmes m'ont invitée à participer à la danse, l'*imame* s'est placée devant moi. Mais rapidement, elle est partie. J'étais par conséquent immédiatement perdue et même surprise qu'elle me laisse aussitôt me débrouiller toute seule. Les fois suivantes, bien que je leur aie expliqué que je ne savais pas quoi faire et que j'avais besoin de copier les mouvements sur quelqu'un, l'*imame* ne restait que quelques instants devant moi et ensuite s'en allait ailleurs. De plus, elle ne prenait pas non plus la peine d'inverser la direction de ses mouvements, car lorsqu'elle était face à moi, ses gestes étaient opposés à ceux que je devais faire. Il m'était ainsi malaisé d'apprendre une chorégraphie sur l'instant et même de manière symétrique. J'ai d'ailleurs observé dans des nombreuses situations que les *imames* n'inversent que très rarement les mouvements pour aider les danseuses à trouver facilement la bonne coordination et les bonnes directions vers lesquelles adresser les gestes ou se déplacer.

J'ai donc rapidement compris qu'il m'était indispensable de m'accorder aux gestes de mes voisines de ligne et aux sensations kinesthésiques que leur proximité me permettait d'éprouver, plutôt que d'essayer d'imiter l'*imame :* si elle était de face les directions de ses mouvements étaient à l'opposés des miens et si elle était de dos, je ne pouvais pas voir avec précision ce qu'elle était en train de faire. Je devais donc constamment changer de stratégie et passer d'un décodage homologue – en suivant mes camarades - à un décodage symétrique - en suivant l'*imame* -, quand cela était possible.

Mais l'apprentissage du *debaa* ne se résout pas uniquement dans un travail technique de recherche et de réflexion désincarnée. La qualité d'interprétation est censée être toujours la même, en situation d'entraînement comme lors de représentation scénique. Les pratiquantes répètent en effet les chants et les danses avec transport. Selon mes informatrices, la justesse du mouvement dépend de la justesse de l'expression. Personnellement, j'avais l'impression d'être toujours dans un entre-deux : tant concentrée sur moi-même pour donner le meilleur, qu'attentive à suivre quelqu'un, l'*imame* ou une de mes camarades.

Lorsque j'étais à l'extérieur et que j'observais attentivement les danseuses, je constatais que cet entre-deux est aussi leur réalité : il faut regarder un peu à droite et un peu à gauche, imiter ce

[242] Comme je l'ai déjà mentionné, les commandements en arabe qu'elle prononce sont essentiellement des indications directionnelles vers lesquelles orienter le mouvement et ne correspondent pas toujours aux gestes à réaliser : à droite *yamini* (على اليمين ealaa alyamin), à gauche *shimali (*على اليسا ealaa alyasar), vers le haut *alikima (*إلى الأعلى 'iilaa al'aelaa), vers le bas *runkulubadani إلى الأسفل iilaa al'asfal).* Cela dit, le travail sur le *debaa* demeure un travail collectif et les aspects formels peuvent constamment être renégociés par le groupe qui peut toujours les améliorer, les simplifier, les modifier au gré des envies des unes et des autres.

que l'on aperçoit par intermittence, capter des éléments chorégraphiques à travers la meneuse, faire attention à ses commandements et combler avec perspicacité tout ce qu'on n'arrive pas à comprendre avec exactitude pour être toujours dans la continuité et dans la cohérence de la danse. De plus, il faut faire tout cela en chantant et en exprimant de la joie et du ravissement, de façon à la fois discrète et pudique.

Ainsi, les informations circulent par le regard et l'écoute. Celles qui connaissent mieux montrent et chantent avec plus d'entrain, celles qui doivent progresser et qui doutent de leurs connaissances essaient de suivre et de s'adapter. Toutefois, le regard dirigé vers le bas ne permet pas d'observer une personne de manière focalisée mais facilite plutôt une vision périphérique. De ce fait, les danseuses ont un champ visuel général et englobant du cadre qui les entoure. Ce type de regard leur permet d'apprendre peut-être de manière moins précise la chorégraphie mais d'incorporer la bonne attitude de discrétion et de réserve que les aspects dévotionnels du *debaa* exigent. Cette façon d'adresser le regard induit les pratiquantes plus à apercevoir que voir. En bref, elles se suivent d'un œil discret, tout en apprenant des attitudes de discrétion.

Pendant les répétitions, le regard se travaille comme le mouvement et les autres éléments de la performance. La sensibilité d'une personne se construit et s'affine au fur et à mesure de l'apprentissage. Si au début, le regard vers l'*imame* peut être plus direct et l'exécution de la danse moins incarnée, petit à petit, il s'efface et devient plus intérieur permettant à l'interprète d'être plus expressive. La vision périphérique aide également à se concentrer davantage sur ses propres sensations.

La disposition des danseuses sur une ligne, côte à côte, en contact avec les épaules, permet aux informations de passer également de l'une à l'autre par les sensations corporelles. Pour certains mouvements, en étant en relation par le contact physique, il est relativement facile de ressentir ce qu'il faut faire sans avoir besoin de regarder les voisines : par exemple s'il faut aller vers la gauche ou vers la droite, s'il faut lever un bras ou rehausser les épaules.

Ainsi, en participant aux séances de répétitions, j'ai ressenti que la choralité du *debaa* se construisait « sur le tas », en dansant et en chantant toutes ensemble. La chorégraphie et la mélodie s'affinaient au fur et à mesure de leurs répétitions, sans avoir à les expliquer verbalement. Il y avait quelque chose qui se passait en dépit de moi et malgré le fait que je ne maîtrisais pas tout ce que je faisais. Ceci était à la fois cause d'insatisfaction - car j'avais l'impression que dès que j'arrêtais de danser j'étais incapable de me rappeler les chorégraphies - et source d'émerveillement, car malgré mon manque de maîtrise, quelque chose de magique s'opérait dans l'instant présent, qui me permettait de me sentir en osmose avec les autres. Lorsqu'un *debaa* s'achevait, je n'avais que l'envie de retrouver le bonheur de cette entente et de cette puissante expérience collective dans le *debaa* suivant.

Si la compréhension de ce que l'on doit danser n'est pas simple, la mémorisation de ce que l'on a compris ne l'est pas non plus. Généralement, pour mémoriser un mouvement, il faut en saisir la durée. Dans les pratiques chorégraphies formalisées, pour être ensemble, on attribue des comptes chorégraphiques à chaque mouvement, en prenant des repères sur la pulsation

rythmique. Chaque action sur chaque pulsation correspond ainsi à un numéro : je lève le bras à un, je le déplace à deux, je ferme la main à trois, j'ouvre les doigts à quatre[243]. Dans le *debaa*, les durées des motifs chorégraphiques sont souvent irrégulières et les changements de phrase chorégraphique ne correspondent pas toujours aux changements des phrases chantées. Ceci complique la mémorisation. De plus, parfois les mouvements appris la veille sont réalisés différemment le lendemain. Au début de mon apprentissage, je me suis souvent retrouvée toute seule à refaire à l'identique un enchaînement que j'avais mémorisé grâce aux comptes que j'avais attribués aux différents mouvements selon ma méthode, tandis que le reste du groupe dansait d'autres mouvements. Je donnais ainsi l'impression de m'être trompée alors que j'étais sûre d'être la seule à faire le mouvement tel que nous l'avions appris précédemment. Je me suis rapidement rendue compte que ma méthode n'était pas la bonne.

En effet, les motifs étaient construits sur les phrasés mélodiques du chant et non sur le découpage rythmique de l'accompagnement instrumental. Pour construire des repères de mémorisation, il fallait donc tout d'abord mémoriser le chant. Ne maîtrisant pas l'arabe, la tâche ne m'était pas du tout évidente. Néanmoins, en portant attention uniquement aux sons, j'ai commencé à associer certains gestes à certains mots. Plus on mémorise des mots, plus on peut mémoriser les gestes correspondants. Ainsi, même si le début du chant est imprécis, on peut retrouver des éléments de la chorégraphie en s'appuyant sur ces repères. Or, comme nous avons vu dans les chapitres 3 et 4, ces correspondances ne caractérisent pas la totalité d'un *debaa*.

De plus, dans le chant, il peut aussi y avoir des erreurs ou des modifications soudaines[244]. Il faut donc être constamment disponible à des éventuels ajustements. Par conséquent, j'ai rapidement compris qu'il n'était pas nécessaire de tout mémoriser avec précision, car il ne s'agissait jamais de se limiter à exécuter à l'identique ce que l'on avait appris auparavant. Il valait mieux me concentrer sur l'instant présent, danser le peu que je connaissais tout en restant à l'écoute du groupe afin de pouvoir réagir instantanément pour remédier aux oublis et aux erreurs éventuels et rester toujours coordonnées.

J'ai donc cessé de me focaliser sur la mémorisation et j'ai commencé à faire davantage confiance aux voisines de ligne, en suivant, avec plus d'insouciance, aussi bien l'une que l'autre.

[243]Dans les méthodes pédagogiques des danses occidentales, on appelle « compte chorégraphique » l'attribution d'un numéro à chaque pulsation musicale. Il n'y a pas toujours une correspondance entre les numéros des pulsations d'une période et les comptes chorégraphiques. Ces derniers correspondent en effet aux découpages des motifs et des phrases chorégraphiques et non au découpage des périodes qui subdivisent la musique. Par exemple, une phrase chorégraphique peut durer huit comptes chorégraphiques alors que la période musicale n'est formée que de quatre pulsations. Le musicien compte la musique de cette manière : « un, deux, trois, quatre/ un, deux, trois, quatre » alors que le danseur compte : « un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit ». Repérer les comptes chorégraphiques est très important pour comprendre la relation musique/danse.

[244]Par exemple, Amina chante toujours la même phrase lors des répétitions, alors que pendant les représentations, elle chante des *couplet* différents (Cf. Chapitre 3). La soliste de Madania, lors des répétitions sur scène du *debaa* (Cf. analyse pages suivantes), mélange les phrases du premier et du deuxième *couplet*. Au chapitre 7, on verra aussi que les *couplet*s de la deuxième et de la troisième partie peuvent s'enchaîner de différentes manières.

L'incertitude de ma connaissance constituait un défi supplémentaire qui pimentait davantage l'expérience. Évidemment, à force de répéter plusieurs fois les mêmes gestes, des éléments du mouvement finissent par se fixer dans la mémoire, bien qu'on n'y fasse pas attention. Sans doute, ces éléments peuvent être différents d'une personne à l'autre. Me concernant, il s'agissait surtout de mouvements de relâchement de tensions musculaires, liés à des sensations agréables. Certains mouvements plus que d'autres me procuraient, en effet, du plaisir, comme plier soudainement des jambes ou relâcher le buste ou les bras après un mouvement lent et retenu. À chaque fois que les motifs chorégraphiques engendraient de la tension, je savais ce qui allait se passer ensuite. L'attente devenait alors un défi, me permettant de me mettre à l'épreuve pour me dépasser, car plus la suspension était longue, plus la satisfaction du relâchement qui suivait était intense.

Je ressentais également des sensations différentes en fonction des personnes à côté desquelles je me trouvais sur la ligne. Parfois, j'éprouvais par contagion le ravissement de l'une de mes voisines qui se laissait aller dans des gestes coulants et sensuels ; parfois je percevais l'enthousiasme et l'énergie d'une autre lors d'un enchaînement plus dynamique et rythmé. Ces souvenirs resurgissaient lors des exécutions successives en constituant eux aussi des repères mnémoniques.

Ainsi, lors de l'exécution d'un *debaa*, chaque praticienne contribue avec ses propres repères à retrouver le fil conducteur de la chorégraphie comme la reconstruction d'un puzzle. Chacune met au service de la mémoire collective les éléments chorégraphiques qu'elle chérit, et qui sont souvent des instants de plaisir kinesthésique. De cette manière, la responsabilité de la mémorisation n'est jamais l'apanage de chaque personne de manière individuelle. Chacune connaît quelques pièces du puzzle et les met en partage avec panache et joie au moment venu.

6.1.2 UNE RENCONTRE ENTRE LES MEILLEURS GROUPES DE DEBAA

En 2013, à l'occasion des Journées européennes du patrimoine, la direction des affaires culturelles du Conseil général de Mayotte a décidé d'organiser une rencontre de *debaa* avec les cinq groupes qui, lors du concours réalisé en 2008, avaient été nommés les meilleurs groupes de l'île. Les cinq associations se retrouvaient à nouveau réunies pour la première fois depuis cet évènement.

Officiellement, il ne s'agissait pas d'un nouveau concours, mais les formations concernées vivaient cette opportunité comme une véritable compétition. L'enjeu était de taille, car ces cinq groupes devaient à tout prix montrer qu'ils méritaient toujours d'être considérés comme les meilleures équipes de l'île. Cette place privilégiée leur conférait une grande visibilité et leur donnait la possibilité de participer à des évènements prestigieux, comme l'accueil des personnalités politiques métropolitaines ou étrangères, les inaugurations des nouveaux lieux publics (MJC, mairie…), les célébrations annuelles nationales – telles que la Nuit des musées, la

Fête de la musique, la Commémoration de l'abolition de l'esclavage -, sans parler des tournées en métropole et à l'étranger, au détriment de toutes les autres formations de l'île.

Depuis le concours de 2008, beaucoup d'autres groupes organisent régulièrement des compétitions et des rencontres, afin de montrer qu'ils sont tout autant créatifs et performants que ces cinq associations privilégiées. L'objectif poursuivi est d'être un jour également reconnues et de bénéficier des mêmes avantages médiatiques et des mêmes occasions de voyage. La confirmation de la suprématie de ces cinq groupes était donc un enjeu important de cette représentation des Journées du Patrimoine. Elle leur aurait permis de réaffirmer leur légitimité à continuer d'être les porte-drapeaux de la culture mahoraise.

L'organisation de cette journée était également un défi pour les institutions organisatrices. Cet évènement était l'occasion de montrer à l'ensemble de la population mahoraise le travail de valorisation mené depuis le concours par les institutions autour du patrimoine immatériel, et aussi d'officialiser le fait que le *debaa* avait reçu en 2009 le prix France Musique[245].

Cet événement devait avoir lieu à Combani, un village au centre de l'île. Ce choix montrait une certaine neutralité territoriale, car cette ville se situe à équidistance des villages natals des différents groupes participants. Le déroulement de la manifestation avait été décidé par les seuls organisateurs. Les responsables avaient même acheté les tissus pour confectionner les *saluva,* - la tenue de scène - sans demander l'avis aux femmes[246]. Ils avaient également établi un cahier des charges détaillé concernant les formations et les séquences de chaque intervention. Les groupes

[245]Une distribution de trophées aux cinq groupes pour les distinguer de cette reconnaissance était également prévue. Avant d'assister au spectacle, le public était invité à participer à une conférence sur le Musée de Mayotte et sur les méthodes appliquées à la valorisation les collections du musée, en présence du professeur Claude Allibert, historien et archéologue spécialiste de l'histoire de Mayotte. D'autres experts comme Monsieur Kordjee (Cf. Chapitre 1), des anthropologues de la Réunion, les responsables des actions culturelles de la Direction des Affaires Culturelles (DAC), du Conseil général et aussi des communes mahoraises ainsi que les mairies étaient également convié.e.s à la manifestation.

[246]Ces dernières étaient d'ailleurs contrariées de devoir s'habiller selon les souhaits des organisateurs. La qualité de l'étoffe était pour tout le monde la même, ce qui les distinguait étaient les dessins floraux et les couleurs. Or, pour les pratiquantes le choix de la tenue est une décision prioritaire. Elle met en jeu leur apparence, leur image publique et par conséquent leur prestige et leur réputation. Les femmes achètent toujours les derniers arrivages en essayant de le faire avant tout le monde. Elles mettent en jeu des stratégies, des tactiques, des réseaux d'information pour ne pas acheter les mêmes tissus que les autres groupes. Elles ne s'approvisionnent jamais chez les mêmes commerçants, tout en étant toujours au courant du dernier modèle à la mode et de ce qu'elles peuvent trouver sur le marché. Le but est toujours de concurrencer et d'épater les autres équipes. En général, les *saluva* confectionnés expressément pour une manifestation sont tenus cachés jusqu'au dernier moment. Le fait que ce soient les organisateurs à décider du type et de la couleur du tissu des *saluva* sans concertation et de les avoir distribués publiquement lors des répétitions générales, une semaine avant l'évènement, n'a pas été apprécié. Pourtant, les femmes ont fait profil bas et aucun commentaire désagréable n'a été exprimé ostensiblement. Nous ne saurons jamais s'il s'agissait de la réponse des femmes aux contrariétés causées par les décisions unilatérales des organisateurs, néanmoins, lors de la manifestation, chaque groupe s'est individualisé en apportant quelques retouches au protocole établi. La préoccupation des organisateurs était de proposer un spectacle cohérent, et la grande exigence d'uniformité était justifiée par le fait de montrer le caractère exceptionnel de la culture mahoraise dans son ensemble, alors que les femmes mahoraises en poursuivant ce même objectif d'uniformité cherchaient davantage à se distinguer des autres, à se singulariser pour être remarquées plus que les autres. Je reviendrai sur ces questions dans le dernier chapitre.

devaient être formés au maximum de quinze pratiquantes, dont sept danseuses. Chaque prestation devait respecter un déroulement et une durée précis. Toutes les associations étaient censées monter sur scène par un escalier situé derrière le podium, en chantant et en dansant. Ensuite, il fallait présenter un *shadi* et deux *debaa* d'une durée de maximum douze minutes. Pour conclure, le groupe devait repartir en chantant et en dansant en quittant la scène par un autre escalier placé sur le côté du podium. Les spectateurs avaient ainsi l'opportunité d'apprécier les prestations des différents groupes sur la base des mêmes critères. En effet, depuis que les *debaa* sont présentés sous une forme scénique, il est d'usage de faire des entrées et des sorties de scène en chantant et en dansant. Les différents groupes utilisent, pour ces parties, des rythmes plus entraînants de ceux du *debaa*, qui permettent également de se déplacer en file indienne plus facilement avec un pas et une gestuelle répétitifs.

Lors de la manifestation, tous les groupes seraient filmés et leur prestation diffusée ensuite sur les réseaux sociaux pour immortaliser l'évènement.

6.1.3 ÊTRE TOUJOURS LES MEILLEURES

De règle, les Journées du patrimoine sont organisées le deuxième week-end de septembre, partout en France. En 2013, il s'agissait des 14 et 15 septembre. Chaque groupe s'est préparé à l'évènement durant tout l'été. Les répétitions se sont intensifiées à l'approche de la date fatidique. Comme d'habitude, le déroulement des répétitions respectait le défilement chronologique du programme de la manifestation.

Nous avons déjà vu précédemment que, hormis le rôle d'*imame* et de *fundi*, personne en particulier ne garantit celui de directrice ou de superviseure des répétitions. Dans chaque groupe, il y a toujours un noyau de femmes plus actives et plus engagées qui gravitent autour de la *fundi*, mais elles n'exercent pas vraiment un rôle directif ou de responsabilité artistique au sein de l'association. Personne n'a la tâche spécifique de vérifier de l'extérieur le bon déroulement de la séance. Chaque praticienne est en quelque sorte responsable de l'avancement et de la progression des apprentissages. Chacune doit participer et peut partager son point de vue, si nécessaire. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, dans le groupe de Bouéni, ce sont surtout les musiciennes qui prennent la parole pour faire des commentaires à la fin de chaque morceau. Il s'agit toujours de remarques générales. Rarement une *imame* ou la *fundi* intervient pour corriger une personne ou un élément en particulier. Cependant, dans la Madrassati Madania plus qu'ailleurs, j'ai observé que les pratiquantes qui en ressentent la nécessité demandent aux autres des éclaircissements, à la fin des répétitions. Pour autant, les pratiquantes n'interrompent jamais un *debaa*, ou une entrée ou un *shadi,* même quand elles se trompent de manière évidente. Les éventuelles corrections, analyses ou critiques ont toujours lieu à la fin. Il s'agit plus de commentaires concernent l'engagement personnel, la qualité de la participation plutôt que des

aspects techniques en particulier. De toute manière, ces corrections n'amènent jamais à refaire les parties qui posent problème. Les pratiquantes en difficulté doivent faire un travail personnel ou entre amies à la maison pour intégrer les corrections qui les regardent. Ensuite, elles doivent s'en souvenir lors de la répétition suivante et s'auto-corriger au moment venu pendant l'exécution de la partie concernée. Ainsi, d'une part chaque participante apprend à son rythme, mais aussi en fonction de son envie, de sa capacité, de sa disponibilité et de son investissement et d'autre part la pratique du *debaa* investie le quotidien des femmes en l'enrichissant de moments ludiques et poétiques.



Figure 6 - 2 : Trois moments de travail personnel ou en petit groupe durant la journée (de gauche à droite et de haut en bas) : en regardant l'enregistrement à la télévision, en repassant un saluva, en attendant le bus. ©

6.2 DEROULEMENT DE LA RÉPÉTITION

Le 4 septembre 2013. Les répétitions de la Madrassati Madania de Bouéni ont lieu dans un appartement vide au deuxième étage de la maison de la présidente de l'association. La pièce est plutôt étroite, il n'y a pas la place pour la totalité des adhérentes, mais pour cette manifestation cela ne pose pas de problème, car le nombre de participantes par groupe est restreint. Des

pratiquantes qui ne seront pas du voyage sont également présentes. Elles s'installent sur le balcon et dans les couloirs attenants à la pièce pour chanter avec les camarades choisies. Après un certain temps dédié aux salutations et aux échanges des nouvelles, une fois que tout le monde est arrivé, la répétition peut commencer. Les différentes parties sont travaillées dans l'ordre chronologique :

STRUCTURE DE LA REPRÉSENTATION DE CHAQUE GROUPE

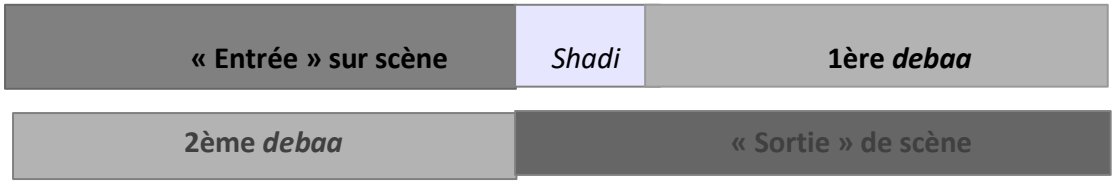


Schéma 6 - 1 : Déroulement des répétitions et de la performance de chaque groupe pour la représentation des JEP 2013.

L'« entrée »

https://www.youtube.com/watch?v=HJwlgHEfn80 (vidéo de l'entrée)

Pour débuter la séance, les protagonistes se disposent en file indienne dans un couloir attenant et aussitôt la chanteuse soliste entame le chant. Les tambourinaires commencent à jouer les *matari*. La file se met à danser guidée par l'*imame* placée en tête de la ligne, alors que les musiciennes la clôturent. Elles exécutent ce que l'on appelle l'« entrée » selon le déroulement prévu par le protocole de la manifestation.

Le chant de cette « entrée », comme celui du *debaa,* est un chant responsorial. Il s'agit d'une même phrase qui est d'abord chantée par la soliste et ensuite par le chœur. Dans la partie finale, la phrase n'est plus reprise en entier, mais seulement une partie. Comme pour le *debaa*, le raccourcissement de la phrase chantée, entraînant l'alternance plus rapide des voix, produit un effet d'effervescence, de crescendo. Au niveau chorégraphique, les « entrées » sont en général très simples. Elles se composent d'une marche en file indienne agrémentée d'un geste de la main qui peut évoquer une action comme saluer, saisir, semer ou encore disperser. Pour cette occasion spéciale, les femmes du groupe de Bouéni se sont appliquées à créer quelque chose d'original, qui s'avère être assez compliqué.

La chorégraphie de cette entrée, au lieu d'être tout simplement composée d'un seul geste est une suite de trois enchainements caractérisés par trois types de gestes différents : d'abord la ligne se déplace latéralement vers la gauche de manière régulière avec des petits pas cadencés sur chaque pulsation. Les avant-bras se croisent et se décroisent devant le visage de manière coordonnée aux pas. Les paumes sont dirigées vers l'avant, les mains bien ouvertes et les doigts

écartés. Les mouvements des avant-bras vers l'extérieur sont accentués par une flexion des poignets plus marquée à la fin de chaque ouverture.

Comme d'habitude, les danseuses mettent un certain temps à s'investir pleinement dans la danse. Au début, les bras de plusieurs danseuses sont plus bas que ceux de l'*imame*. Les soutenir demande de l'effort qui peine à s'engendrer lorsqu'on n'est pas complètement engagé dans le mouvement. Ainsi, au départ, les gestes répétitifs de croiser et de décroiser des bras sont réalisés de manière plutôt distraite.

L'*imame,* en revanche, s'efforce de sourire et semble être pleinement concentrée. Toutefois, elle démarre le déplacement avec le pied droit alors que le déplacement de la ligne se fait vers la gauche. Cette inversion rend l'avancée un peu malaisée. Les filles qui la suivent font d'ailleurs le contraire : elles avancent d'abord avec le pied gauche, puis le droit rejoint le pied gauche en place, ce qui rend le mouvement beaucoup plus fluide et commode (voir fig. 3 – observer la différence des appuis de l'*imame,* pieds joints et des danseuses, pieds écartés -). Seulement deux femmes à la fin de la ligne se déplacent comme l'*imame.* C'est-à-dire qu'elles avancent d'abord avec le pied droit, puis le pied gauche rejoint le droit, mais elles ne sont pas tout à fait orientées sur le côté. Elles avancent presque de face avec des pas à peu près dirigés vers l'avant. À l'évidence, l'*imame* se trompe. Personne cependant ne le fait remarquer. Cette imprécision ne semble pas gênante, comme si finalement être *imame* n'est pas forcément synonyme de perfection.



Figure 6 - 3 : Entrée de la ligne conduite par l'imame. Exécution du 1er motif chorégraphique de l'entrée. ©

À un moment donné l'*imame* crie « uwa » pour indiquer au groupe qu'il faut passer au motif chorégraphique suivant. Elle change d'orientation d'un quart de tour vers la gauche pour se retrouver à conduire le groupe vers l'avant, en file indienne. Les danseuses devraient alors se retourner pour se retrouver l'une derrière l'autre, sauf que personne ne suit véritablement l'*imame* et la ligne continue à avancer en faisant des pas sur le côté. Les gestes des bras changent également. Il s'agit désormais de frapper les mains chaque deux pulsations. Le mouvement s'enrichit également d'un léger déhanché du bassin.



Figure 6 - 4 : Exécution du 2ème motif chorégraphique de l'entrée : sur la photo de gauche, une retardataire rejoint la ligne des danseuses. ©

Le flottement collectif du début a comme conséquence que ce premier « uwa » de l'*imame*, annonçant le changement de motif, n'est pas entendu. Personne, excepté elle, ne change de chorégraphie. Dès que les filles qui lui sont les plus proches s'en perçoivent, elles modifient leur orientation et les gestes des bras progressivement, en donnant naissance à une sorte de canon. Celles qui sont plus derrière, regardent interrogatives à droite et à gauche, pour essayer de comprendre ce qu'il faut faire et s'il faut passer à la deuxième section de la danse. Ce n'est que à la fin de deux *couplet*s que tout le monde réalise finalement le deuxième motif. Autrement dit, il aura fallu douze périodes, pour que le groupe s'accorde. À ce moment-là, l'*imame* soulève les bras, tapote ses mains de manière démonstrative pour bien montrer les gestes à effectuer. Sauf qu'il est trop tard, car tout le monde est désormais en train d'exécuter le même mouvement. Une fois la ligne arrivée au bon emplacement, les danseuses continuent à danser sur place, avec un piétinement latéral une fois vers la droite puis vers la gauche, alternativement.



Figure 6 - 6 : L'imam tapote dans les mains pour montrer le bon mouvement. ©



Figure 6 - 5 : - 2ème motif chorégraphique exécuté sur place. ©

Le mouvement des bras reste le même, mais de petites inclinaisons latérales du buste s'ajoutent en soulignant les déplacements.

L'*imame* propose ensuite un mouvement du buste tout en continuant à frapper ses mains. L'élasticité des genoux s'estompe, le mouvement devient plus saccadé. Le buste s'incline progressivement et sans s'arrêter vers l'avant/droite, puis vers l'avant, ensuite vers l'avant/gauche avant de se redresser. Le haut du corps dessine ainsi une trajectoire à forme de cône incliné dans l'espace devant soi.

De temps en temps, l'*imame* montre de manière amplifiée les mouvements de la danse, puis elle se détache du groupe et se met à marcher face aux danseuses. Elle abandonne les gestes de la chorégraphie et déambule face à la ligne avec grâce et entrain. Parfois elle reprend le motif de la chorégraphie mais le transforme en l'accentuant, en le grandissant, laissant aux danseuses de la ligne le soin de la répétition à l'identique.



Figure 6 - 7 : L'imame suggère de pencher le buste à droite. ©



Figure 6 - 8 : L'imame abandonne le motif chorégraphique et marche devant les danseuses. ©

Elle alterne aussi des mouvements de la chorégraphie avec des variations personnelles. Dans la partie finale, elle se met à chanter des contre-chants : elle tient longuement la même note, répète en canon la phrase de la soliste, chante avec la soliste, ou encore elle répète plusieurs fois le même mot.



Figure 6 - 9 : 3ème motif chorégraphique. ©

Puis l'*imame* crie encore une fois « uwa » pour exhorter les danseuses à passer à la partie finale de la chorégraphie. Elle détache les mains, les doigts s'ouvrent et se ferment alternativement dans un geste accentué de dispersion vers l'avant. Le buste accompagne le mouvement avec une inclinaison progressive vers l'avant, de plus en plus bas, jusqu'à la fin.

Dans cette « entrée », les pratiquantes essayent de faire preuve d'originalité en choisissant un motif gestuel inédit. J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'importance des aspects compétitifs présents dans la pratique du *debaa,* ces aspects seront développés dans le 9ème chapitre. La recherche de motifs chorégraphiques nouveaux et inattendus constitue une démarche importante pour satisfaire ces impératifs agonistiques. Les groupes essayent de se surprendre mutuellement en faisant preuve de créativité et d'innovation.

Il se peut que certaines danseuses éprouvent des difficultés, ou simplement de l'embarras à réaliser des gestes inhabituels. Ces hiatus pourraient bien expliquer les hésitations observées. De son côté, l'*imame* ne s'efforce pas véritablement d'être vue de manière claire par tout le monde. Elle ne met pas en place une stratégie pour obtenir l'unisson de ses camarades. Elle est en tête de ligne, mise à part les danseuses qui se tiennent juste dernière elle, les autres ne peuvent pas la voir, ni l'entendre. Elle danse avec entrain, complètement investie dans la performance. Elle mène le groupe en tant que meilleure interprète, en tant qu'instigatrice en termes d'énergie et d'investissement, mais pas en tant que modèle formel à imiter. Elle montre d'ailleurs véritablement les gestes une fois seulement que tout le monde est déjà en train de les faire, comme pour encourager ses camarades à donner autant de vigueur qu'elle. Ensuite, elle s'adonne à des variations personnelles, plutôt que de continuer à répéter les mouvements afin que les danseuses qui ont encore des incertitudes puissent mieux les apprendre. Son attitude semble s'adresser plus à une audience fantomatique qu'à ses camarades.

Après l'« entrée », les répétitions continuent avec un *shadi* chanté par Saloua, une des chanteuses solistes du groupe. Elle a décidé de traduire le texte de son *shadi* en français et de le réciter au public avant de le chanter. Pour cela, elle s'est faite aider par un *imam* avec qui elle prend des cours de chant en cachette[247]. Elle chante son *shadi* après avoir récité la traduction. Je lui ai demandé si les organisateurs étaient au courant de son idée. Elle m'a répondu que cela n'était pas nécessaire, car c'était une bonne chose de traduire en français le texte pour que tout le monde puisse le comprendre et que ceci ne pouvait que contribuer à mieux faire connaître le *debaa*.

Après le *shadi,* les femmes enchainent avec le premier *debaa*.

Le premier debaa: «Sua satina wara »

https://youtu.be/INX7GYr2ZII *(Vidéo du shadi et du debaa)*

Pour ce premier *debaa*, les danseuses adoptent une position de départ originale qui exprime une attitude de recueillement et de prière (0'00'' - 0'46'')[248]. Elles semblent focaliser leur attention tant sur l'écoute de la voix de la soliste, qui chante le premier *couplet*, que sur le maintien de la

[247]La jalousie de son mari l'empêche de fréquenter un homme toute seule, même s'il s'agit d'un homme de foi.
[248]Le time-code correspond au moment de la vidéo où l'on peut observer ce que j'explique dans le texte.

posture. Ici aussi, il s'agit d'une attitude inhabituelle. Les danseuses sont orientées vers l'oblique-avant-droite. Les orientations vers les obliques, mais aussi les rotations et les inclinaisons vers ces directions « entre-deux » – c'est-à-dire entre l'avant et le côté, par exemple - sont des positions instables qui demandent une concentration accrue pour les maintenir. La position de départ usuelle - déséquilibrée vers l'arrière - est difficile à réaliser dans cette orientation particulière. Le déséquilibre engendrerait un décalage de l'aplomb vers la danseuse qui suit. Les danseuses se retrouveraient ainsi à s'appuyer les unes sur les autres, ce qui déstabiliserait la ligne. Pour éviter cela, elles se positionnent de manière plus espacée et certaines danseuses décalent légèrement le poids vers l'oblique/arrière/droite. D'autres créent des tensions par des flexions et ou des torsions du buste. D'autres encore restent plus centrées[249].



Figure 6 - 10 : Position de départ du debaa « Sua satina wara ». ©

Cette position est censée être une attitude de recueillement, de concentration. Or, les danseuses semblent au contraire plutôt désorientées. Néanmoins, malgré l'instabilité et les dissemblances de postures des danseuses, il y a bien quelque chose dans cette position de départ que l'on ressent comme uniforme et partagé. Pour montrer à la fois les similitudes et les différences, je vais analyser dans le détail l'attitude de chacune en prenant comme modèle de référence la posture de l'*imame*.

Pendant le premier *couplet* de la chanteuse, tout en essayant de contrôler leur posture, les pratiquantes regardent dans différentes directions. L'*imame,* quant à elle, bouge sans cesse, scrute aux alentours, se déplace devant la ligne. Elle passe en revue les danseuses, elle leur parle,

[249]L'importante diversité des postures assumées par les pratiquantes est probablement enduite en partie par cette attitude inusitée qui a été choisie justement pour montrer l'habileté créative du groupe.

elle sourit, elle rit. Elle est censée corriger les inégalités de posture des danseuses, mais elle ne le fait pas. Puis, elle prévient les danseuses du démarrage de la chorégraphie par un « uwa », mais elle est la seule à modifier sa posture en détachant les mains, en posant la main droite sur l'épaule droite, en soulevant les épaules et en baissant l'avant-bras gauche, pour que la main gauche puisse s'approcher du coude droit.



Figure 6 - 11 : Changement de posture, début de la chorégraphie. ©

Il n'est pas évident de noter avec précision l'attitude de l'*imame*, car elle bouge constamment. J'ai donc analysé sa posture à partir d'un arrêt sur image illustré par la photo présentée dans la page suivante. Il s'agit d'un moment où elle reste face à la caméra quelques brefs instants juste avant de commencer la première chorégraphie. Après avoir noté sa posture (0'44''), je vais la comparer avec celles des sept danseuses en ligne[250]. Je vais mettre en relief aussi bien les éléments identiques que les éléments différents que l'on retrouve dans la posture de l'*imame* et dans celles des danseuses.

Pour ce faire, dans les cinétogrammes, je vais écrire les signes des positions de départ des danseuses avec des diverses couleurs : les signes du cinétogramme de l'*imame,* en tant que modèle à suivre, sont écrits en noir, ; dans les cinétogrammes des danseuses, les signes communs à chacune et à l'*imame* sont également en **noir** ; sont écrits en **bleu** ceux qui sont communs à

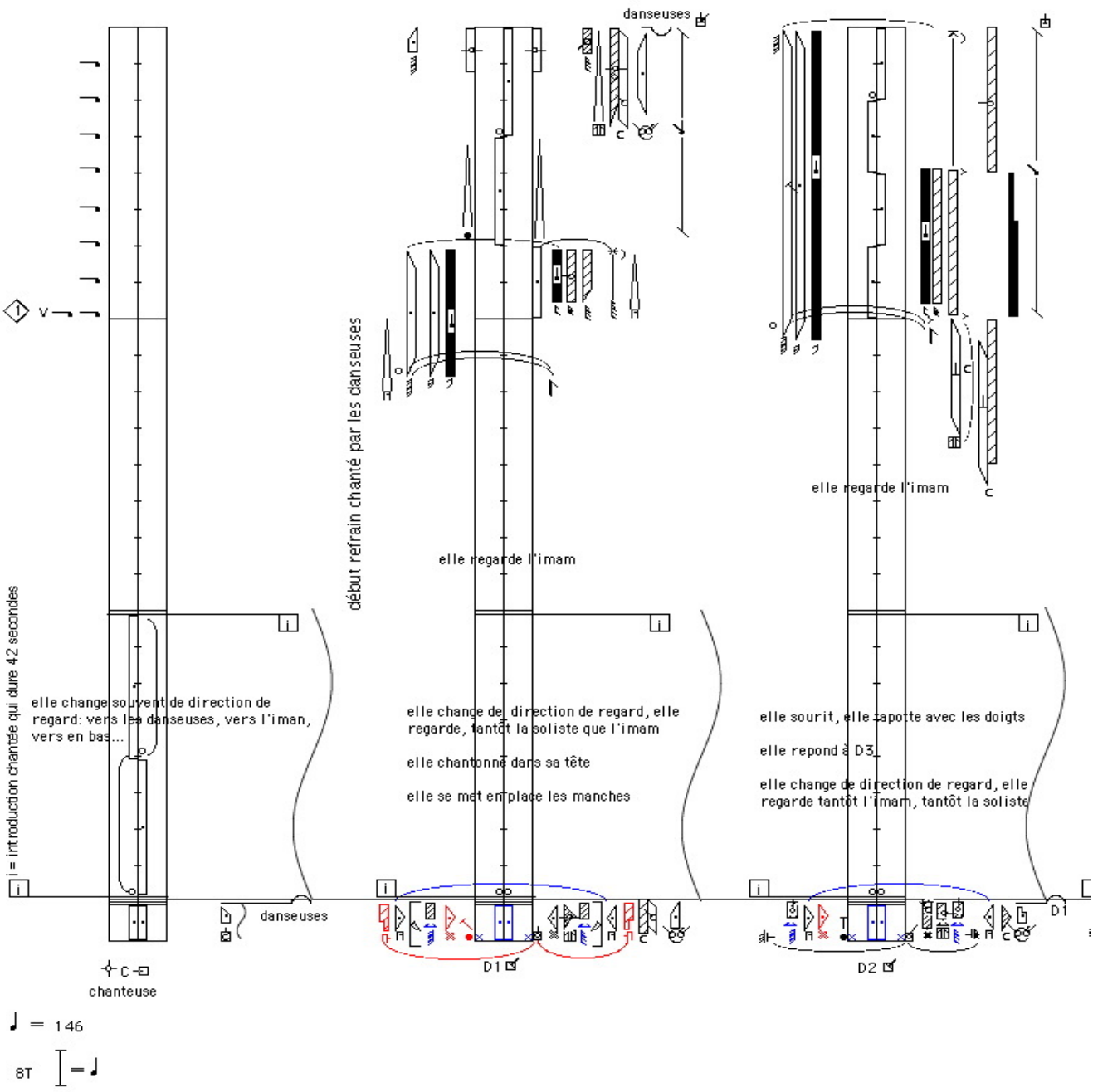
[250]Les arrêts sur image de chaque danseuse ont été choisies entre 0'27 et 0'34. Pendant le chant de la soliste, les femmes modifient parfois la direction des regards et par conséquent l'orientation et l'inclinaison de la tête. Le buste, la position des bras et l'aplomb restent globalement inchangés. Dans la notation, j'ai décrit ce que je peux observer sur les images fixes choisies sans tenir compte des modifications des regards et de la position de la tête. En outre, on remarquera dans le déroulement de la vidéo qu'à un moment donné une huitième danseuse vient s'aligner pour danser. Je n'ai pas non plus inclus cette danseuse dans mes descriptions. Son image à l'écran n'est pas constante et il n'y a pas assez de lumière sur elle me permettant de bien observer ses mouvements.

l'*imame* et à une ou plusieurs danseuses, mais pas à tout le monde ; enfin en **rouge** ceux qui sont différents de l'*imame*, même s'ils peuvent être communs à plusieurs danseuses.

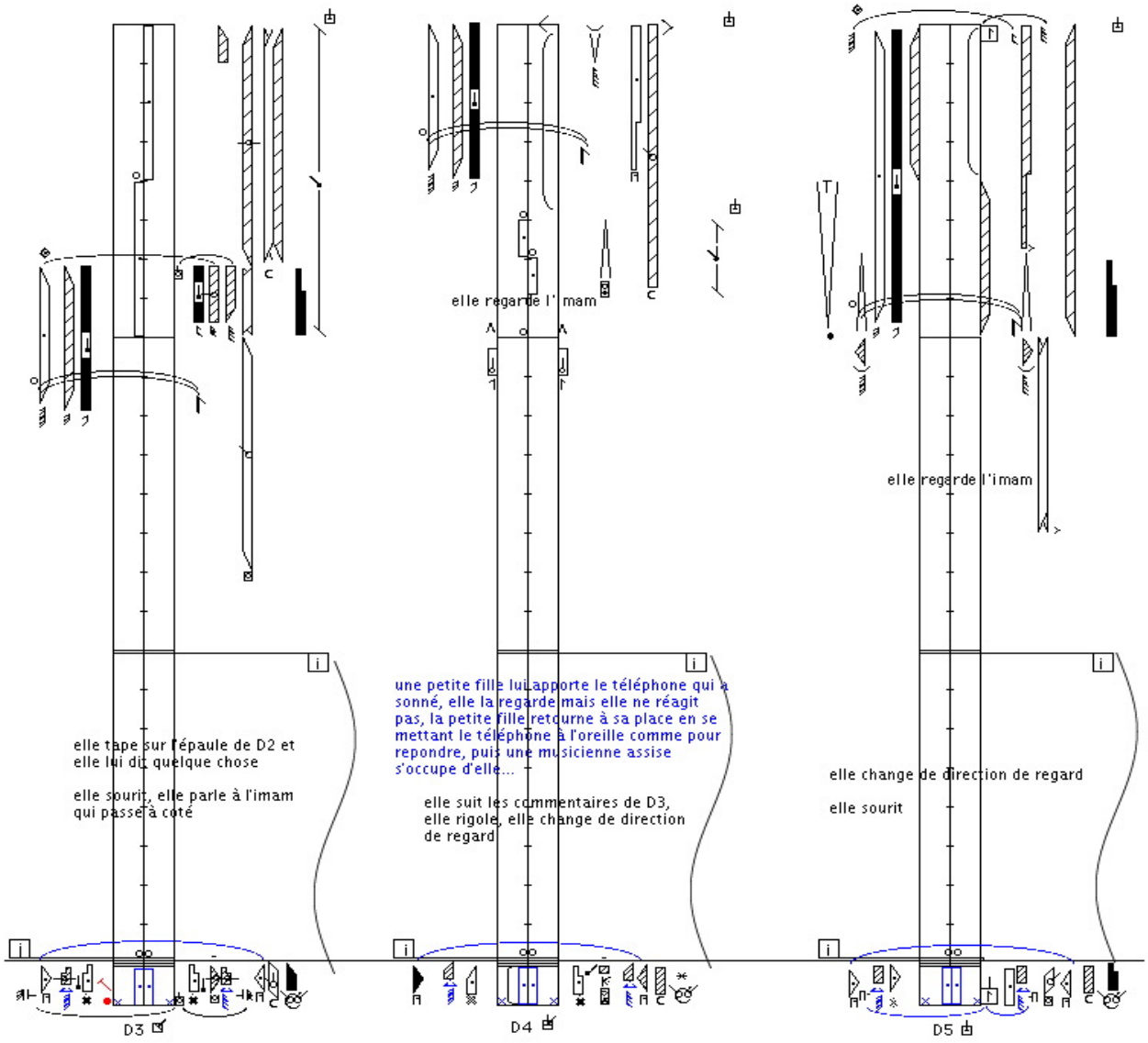
NB. Pour appréhender l'analyse des pages suivantes, j'invite le lecteur à regarder la vidéo et suivre les descriptions sur les cinétogrammes, dont les pages sont à considérer côte à côte.



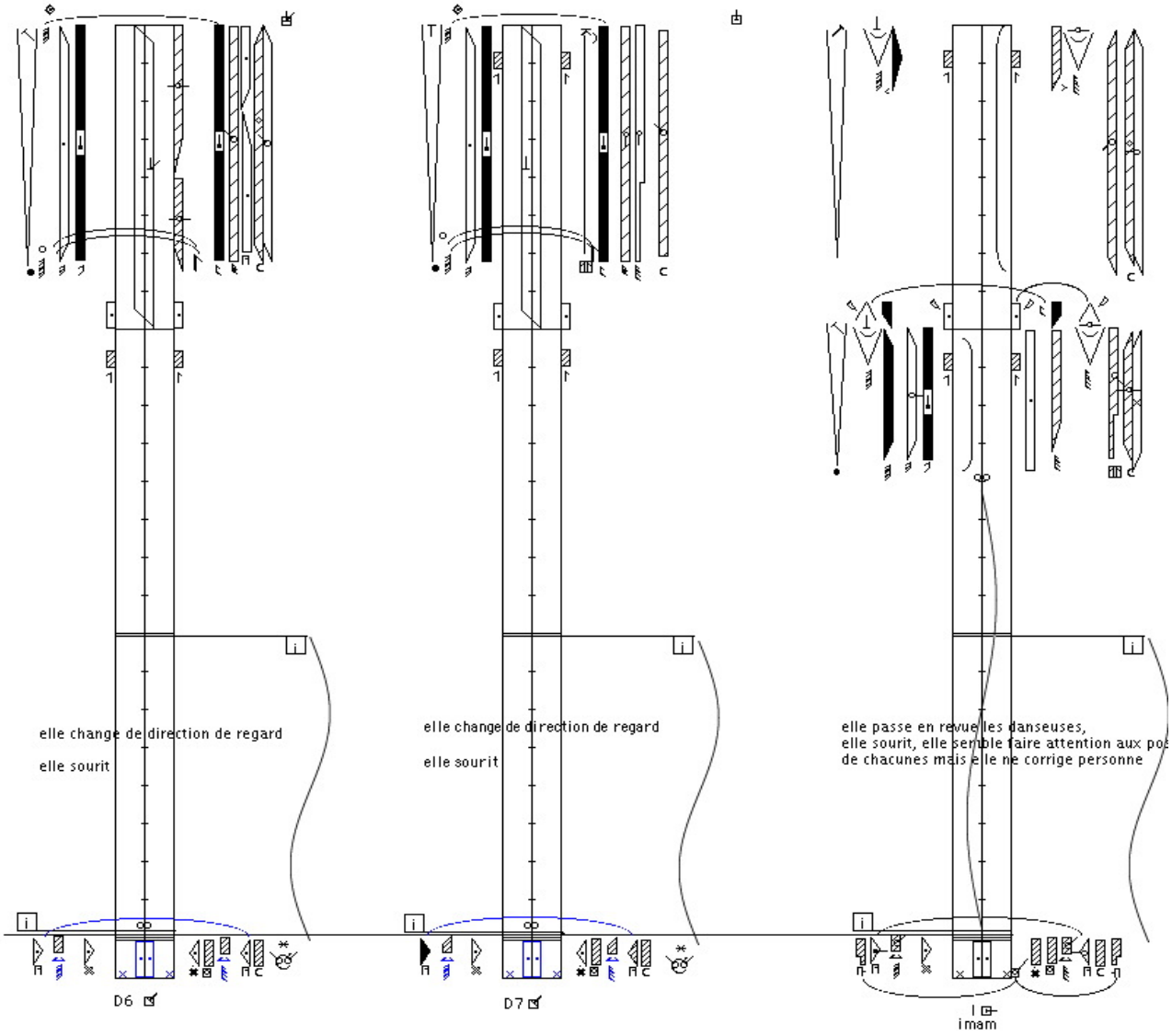
Figure 6 - 12 : Partition chorégraphique des positions de départ et début de la chorégraphie.



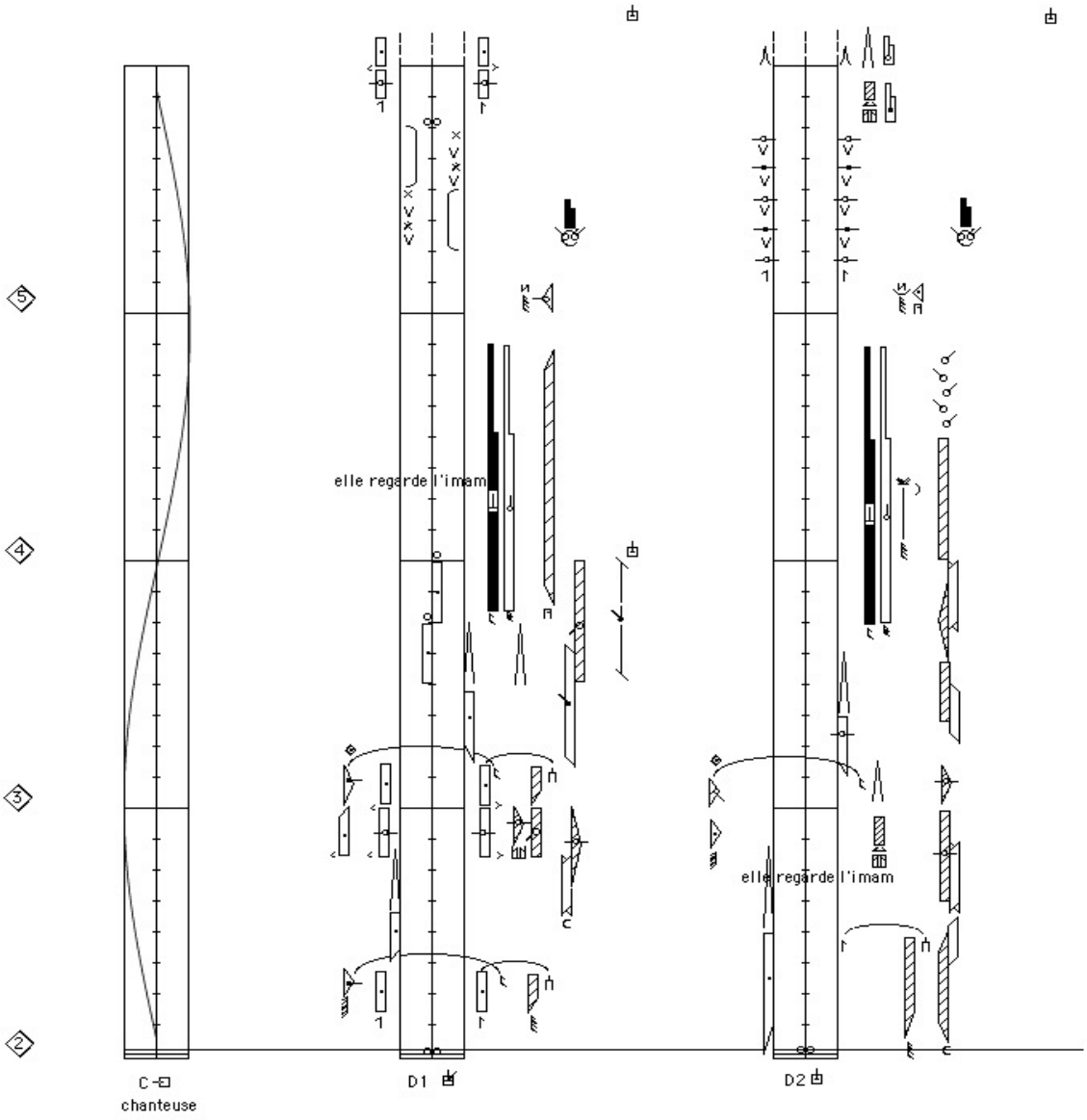
Cinétogramme 6 - 1 : Portée chanteuse/D1/D2 page 1



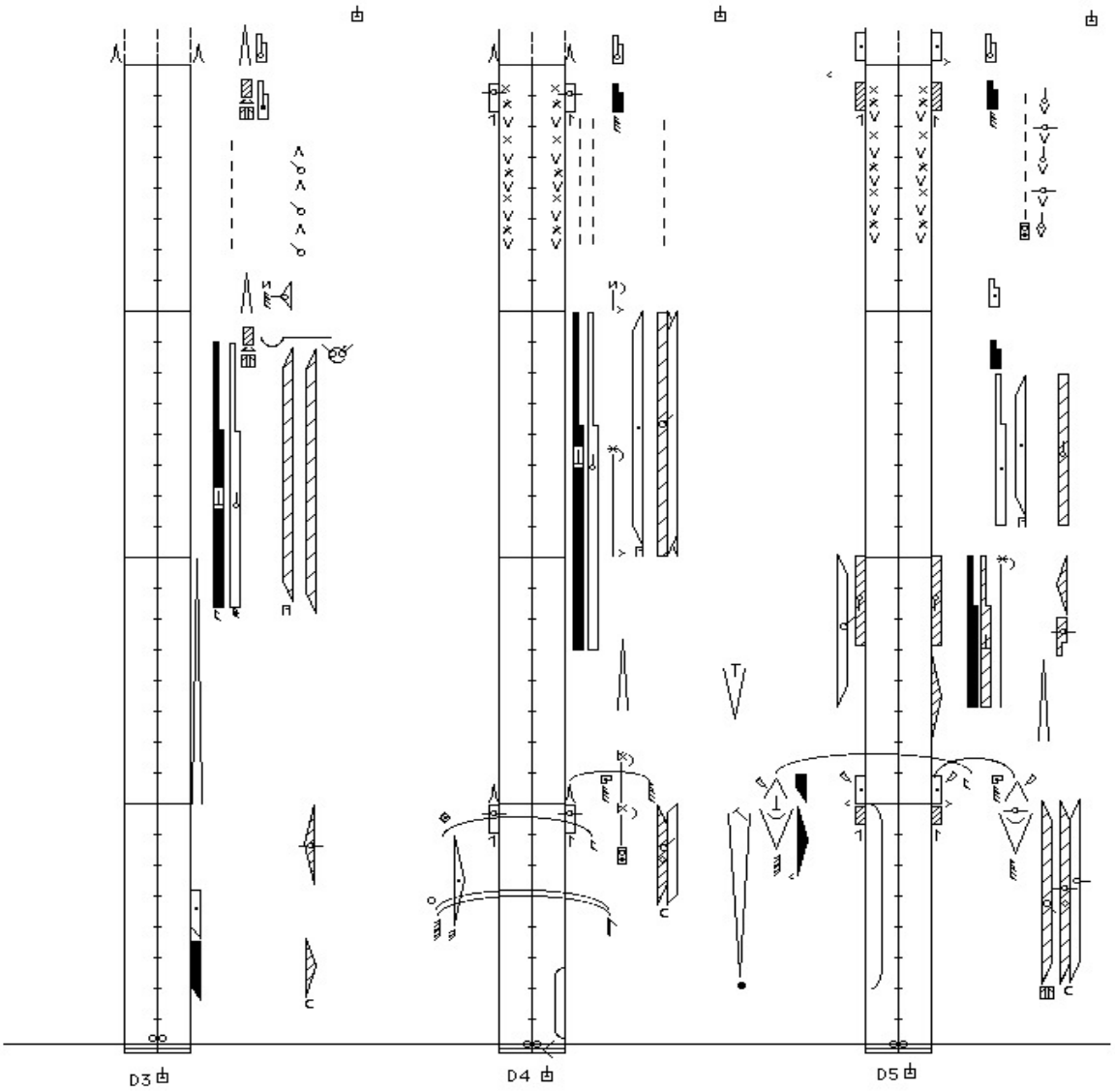
Cinétogramme 6 - 2 : Portée D3/D4/D5 page 1



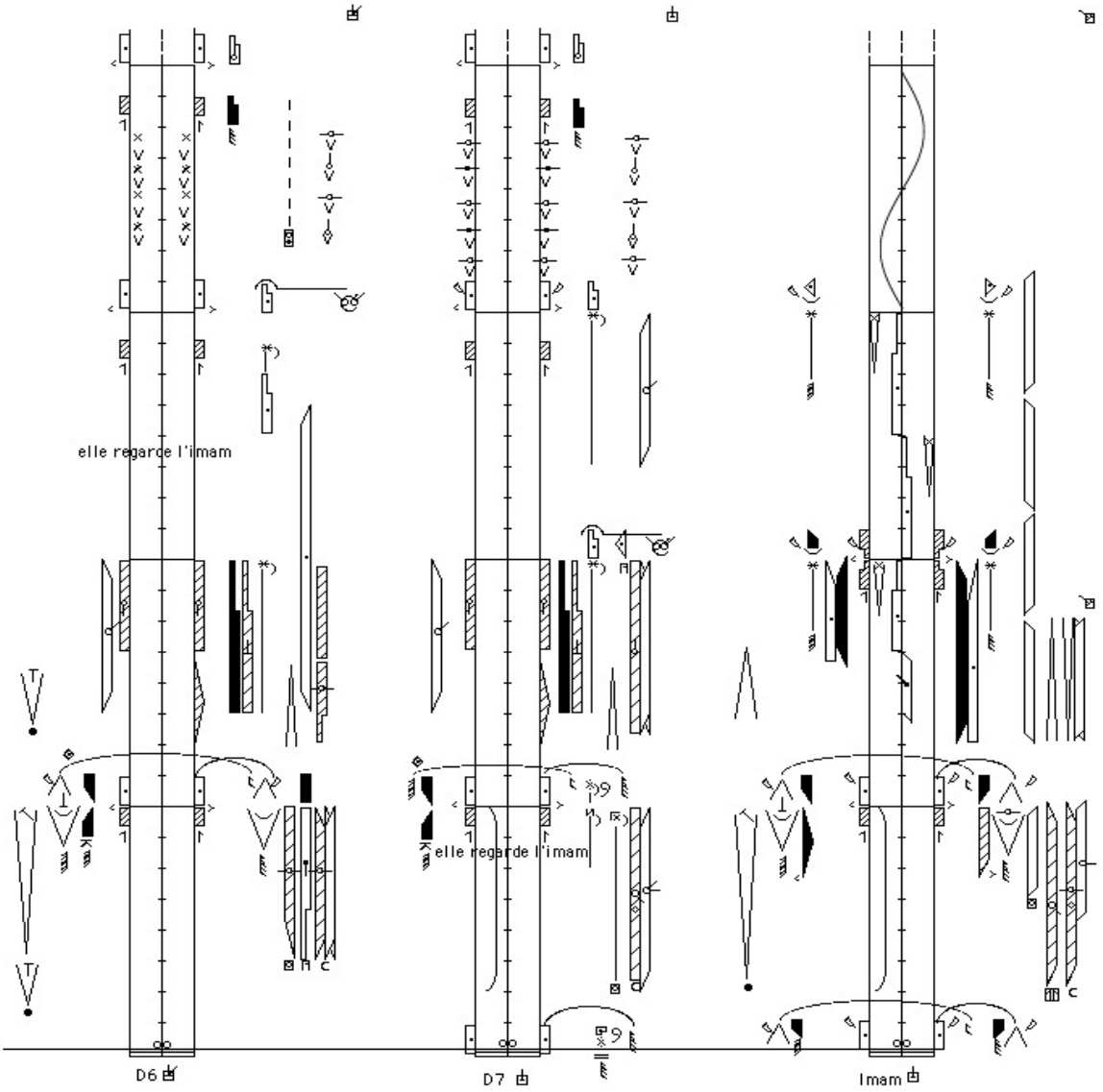
Cinétogramme 6 - 3 : Portée D6/D7/Imame page 1



Cinétogramme 6 - 4 : Portée Chanteuse/D1/D2 page 2



Cinétogramme 6 - 5 : Portée D3/D4/D5 page 2.



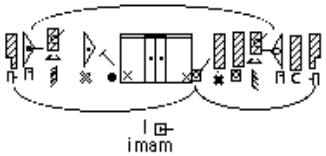
Cinétogramme 6 - 6 : Portée D6/D7/Imame page 2

6.2.1 ANALYSE DE LA POSITION DE DEPART DE CHAQUE DANSEUSE



Figure 6 - 13 : IMAME

IMAME



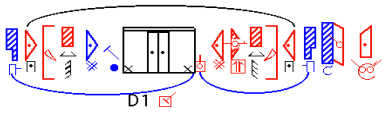
Cinétogramme 6 - 7 : Imame

Dans cet arrêt sur image, l'*imame* est orientée vers l'avant. Je considère la direction « vers l'avant », comme la direction principale vers laquelle on adresse la danse. Dans cette séance de répétition, la direction « vers l'avant » correspond à la paroi qui fait face à la ligne des danseuses et qui symbolise la place d'un éventuel public. Ce *debaa* sera en effet représenté sur un podium et les spectateurs seront assis sur des chaises devant le podium[251]. L'*imame* se tient à la verticale mais son poids est légèrement décalé vers l'oblique/arrière/droit. Elle a les genoux légèrement fléchis. Ses bras sont repliés et légèrement décalés vers la droite. Ses mains sont jointes, légèrement penchées vers la droite et posées au-dessus du sein droit, les pouces sont en contact avec la poitrine. Les doigts sont resserrés. La tête est droite, le regard est dirigé vers le bas.



Figure 6 - 14 : DANSEUSE N° 1 = D1

DANSEUSE N° 1 = D1



Cinétogramme 6 - 8 : D1

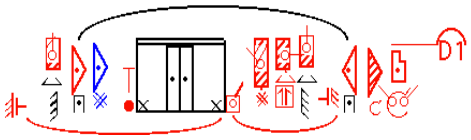
La danseuse n° 1 n'est pas de face mais orientée vers l'oblique/avant/droit. Comme l'*imame*, son poids est légèrement décalé vers l'oblique/arrière/droit. Elle n'est pas tout à fait à la verticale. Ses épaules sont légèrement inclinées vers la droite. Sa tête est droite et ne suit ni l'inclinaison des épaules, ni celle du cou. La danseuse fait également une petite rotation de la tête vers la gauche. Son visage est presque de face. Elle doit regarder de biais pour voir la chanteuse soliste. Elle semble l'écouter avec attention. Elle garde ses mains jointes appuyées au milieu de la poitrine. Les doigts sont fermés et dirigés vers le haut. Toute la surface des paumes se touche. La danseuse doit faire une légère pression des deux paumes une contre l'autre, pour garder la direction des mains vers le haut. D'ailleurs ses coudes sont légèrement soulevés. Cette pression a comme conséquence d'élargir ses omoplates qui tonifient et allègent le dos en conférant à sa posture un caractère aérien, légèrement étiré vers le haut.

[251] Pendant cette séance, les tambourinaires tournaient le dos aux danseuses. Normalement, lors des répétitions, les musiciennes sont assises face aux danseuses, comme d'ailleurs dans des rencontres de *debaa*. Ici, elles étaient positionnées comme en situation de représentation sur scène où tout le monde fait face au public.



Figure 6 - 15 : DANSEUSE N° 2 = D2

DANSEUSE N° 2 = D2



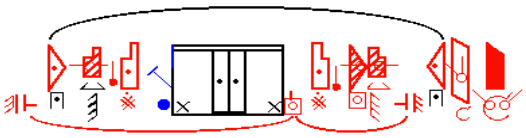
Cinétogramme 6 - 9 : D2

Comme la danseuse n°1, la danseuse n°2 est aussi orientée vers l'oblique/avant/droit. Par contre, ses épaules ne sont pas inclinées vers la droite. Le poids du corps est plutôt décalé vers l'arrière que vers l'oblique/arrière/droit, à l'instar de la danseuse précédente et de l'*imame*. Sa tête est légèrement inclinée vers la droite, dans la même orientation du corps. Ses mains sont jointes, mais probablement sans pression car les paumes ne se touchent pas complètement. Les doigts ne sont pas non plus complètement dirigés vers le haut, mais ils tendent vers l'avant/haut. La danseuse garde les mains légèrement décalées vers la droite. Comme l'*imame*, elle les appuie sur son sein droit, mais en peu plus haut. Elle resserre la région scapulaire (épaules, omoplates), ce qui confère à sa posture un caractère plus introverti et moins dirigé vers l'extérieur que celui de la danseuse précédente. Sa posture est moins contrastée, avec moins de tensions.



Figure 6 - 16 : DANSEUSE N° 3 = D3

DANSEUSE N° 3 = D3



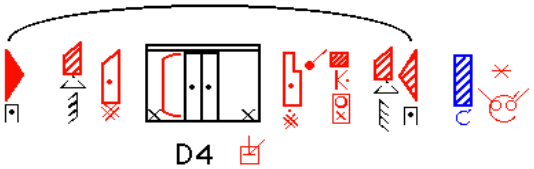
Cinétogramme 6 - 10 : D3

La troisième danseuse adopte une posture qui est à mi-chemin entre celles de la première et la deuxième danseuse. Elle semble être autant en relation avec la situation extérieure que dans ses rêveries. Le buste est légèrement incliné vers la droite, la tête suit la ligne des épaules mais avec une légère rotation vers la gauche. Cette petite rotation apporte une touche de douceur à sa posture. Elle dirige son regard un peu plus vers le bas que les danseuses précédentes. Le poids du corps est légèrement décalé vers l'oblique/arrière/droit. Les mains sont jointes et dirigées vers l'avant haut et posées au-dessus de la poitrine. Les paumes se touchent. Le fait qu'elle ne dirige pas les bouts des doigts vers le haut fait que ses bras sont plus relâchés de ceux de la danseuse n°1 et son dos est moins étiré. Sa posture est par conséquent moins contrastée que celle de la danseuse n° 1, mais davantage que celle de la danseuse n° 2. Elle donne l'impression d'être autant à l'écoute de la soliste que concentrée sur elle-même.



Figure 6 - 17 : DSANSEUSE N°4 : D4

DSANSEUSE N°4 : D4



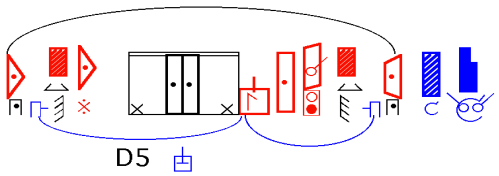
Cinétogramme 6 - 11 : D4

La danseuse n° 4 n'est pas tout à fait orientée vers l'oblique/avant/droit. Son buste est fléchi vers la droite. La tête ne suit pas complètement la ligne des épaules, elle est presque redressée. Les yeux dans cet arrêt sur image sont fermés, mais pendant le chant de la soliste, elle regarde aussi bien l'*imame* que la soliste et ses camarades de droite. L'asymétrie du buste fait écho à l'asymétrie des bras. Les mains suivent la direction de l'avant-bras droit et sont dirigées vers la droite. Il ne semble pas y avoir de relation entre les mains jointes et la poitrine. Le poids du corps est légèrement décalé vers la droite, mais il semble y être un allégement de l'appui gauche, qu'un véritable déséquilibre du poids vers la droite. Le redressement de la tête s'oppose à cette position qui tend à se relâcher vers le côté/droit. Cette opposition de la tête qui ne suit pas le buste, apporte du contraste à la posture. Comme la danseuse précédente, elle semble autant concentrée sur elle-même que connectée à l'extérieur, malgré les yeux fermés de cet instant précis.



Figure 6 - 18 : DANSEUSE N° 5 = D5

DANSEUSE N° 5 = D5



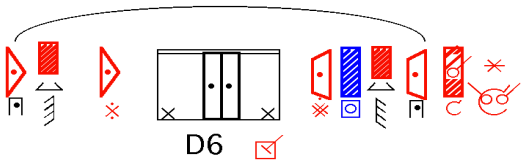
Cinétogramme 6 - 12 : D5

Contrairement aux autres danseuses, la danseuse 5 se tient bien droite à la verticale et elle est orientée complètement vers l'avant de la pièce. Pour s'aligner sur ses camarades, elle produit une torsion du tronc vers la droite. Ses bras sont décalés complètement à droite. Les mains jointes sont posées entre le sein droit et l'épaule droite. Du fait de la torsion, la position de la danseuse est instable (elle doit faire un effort pour garder ces torsions dans le corps, sinon elles auraient tendance à se relâcher). Cette posture demande par conséquent de la concentration pour la maintenir. Le bas du corps est en effet dissocié du haut du corps, car les deux parties ont deux orientations différentes. La danseuse semble être plus attentive à garder diligemment son attitude qu'être en connexion avec les autres danseuses, l'*imame* et la soliste.



Figure 6 - 19 : DANSEUSE N° 6 = D6

DANSEUSE N° 6 = D6



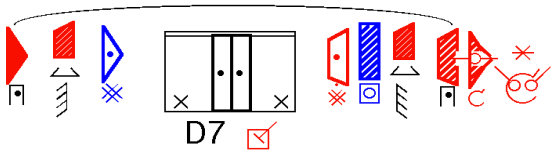
Cinétogramme 6 - 13 : D6

Nadine est une des *imame* du groupe. Elle se tient bien droite à la verticale comme la danseuse précédente, mais elle est orientée comme la plupart des autres pratiquantes vers l'oblique/avant/droit. Par conséquent sa posture montre moins de tension corporelle que celle de la danseuse précédente. Son buste est droit. Elle a juste la tête légèrement penchée vers l'oblique/avant/droit. Les mains sont jointes mais pas tout à fait devant la poitrine. Elles sont légèrement décalées vers la droite, comme celles de l'*imame*. En revanche, elles ne sont pas en contact avec son corps. Sa posture semble être confortable, sans torsion, sans tension, sans opposition aucune. Nadine a l'air apaisé, avec une attitude autant d'intériorité qu'en connexion avec le reste du groupe.



Figure 6 - 20 : DANSEUSE N° 7 = D7

DANSEUSE N° 7 = D7

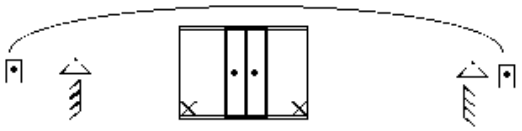


Cinétogramme 6 - 14 : D7

La dernière danseuse de la ligne est aussi orientée vers l'oblique/avant/droit. Comme Nadine, elle est à la verticale. Son tronc semble ne pas faire de torsion, de flexion, ni d'inclinaison. Elle a juste la tête penchée vers la droite davantage que Nadine. Ses mains sont jointes et penchées vers la droite, comme la tête. Elles semblent ne pas être en contact avec le corps. On a l'impression qu'à la différence de toutes les autres danseuses, elle garde les bras et les mains suspendues en l'air. Leur position est comparable à celle de la danseuse n °1, même si la direction des doigts est différente. D'ailleurs, ses coudes sont beaucoup plus dégagés de ceux de Nadine. Ceci montre qu'elle soutient ses avant-bras. L'effort de ce maintien fait écho à une tension au niveau du cou, qui est allongé vers le haut. Par conséquent, sa posture est plus tonique que celle de Nadine. Elle est plus aérienne aussi, alors que Nadine semble davantage « posée ». Nadine abandonne davantage le poids à la gravité que cette dernière danseuse qui a une attitude plus aérienne, comme suspendue.

À travers ces descriptions détaillées de la position de départ de chacune des pratiquantes composant la ligne des danseuses, l'on peut constater que très peu d'éléments sont finalement communs à tout le monde (signes écrits en noir dans tous les cinétogrammes). Les signes bleus indiquent une similitude entre la posture de certaines danseuses et celle de l'*imame.* Même si certains éléments sont communs à plusieurs danseuses, ils sont différents de la posture de cette dernière. Les signes rouges montrent les différences de posture entre les danseuses et l'*imame*, même si certains éléments peuvent être communs à plusieurs danseuses. De ce fait, plus il y a de signes rouges, plus les différences sont nombreuses. Finalement les seuls éléments communs aux postures de l'ensemble des pratiquantes et de l'*imame* ne sont que trois :

1) les appuis pieds joints avec les genoux légèrement fléchis
2) le contact des paumes
3) les doigts des mains resserrées



Cinétogramme 6 - 15 : Éléments communs dans toutes les positions de départ analysées dans les pages précédentes.

Les deux derniers éléments correspondent aux mains jointes en position de prière. Chacune des danseuses complète ensuite cette attitude posturale avec différentes manières de positionner les bras pour joindre les mains, de gérer l'aplomb, d'adresser le regard, de placer ou non le buste en alignement avec les autres parties du corps par des inclinaisons, des flexions, des rotations plus ou moins amples.

Il me semble que ces trois éléments formels, qui sont les seuls adoptés par tout le monde, ne suffisent pas à illustrer de manière exhaustive le modèle postural qui sous-tend l'ensemble des postures des danseuses. Certes d'un point de vue structural, ce modèle pourrait être considéré comme l'archétype de la posture de départ de ce *debaa* en particulier, car on les retrouve dans toutes les attitudes analysées. Toutefois, ce modèle n'est pas suffisant à faire émerger la spécificité d'une position de départ d'un *debaa,* indépendamment des caractéristiques formelles de celui-ci.

Avoir les mains jointes en position de prière avec les pieds joints est une attitude de dévotion que l'on peut retrouver dans d'innombrables pratiques. Ces éléments ne sont pas une particularité du *debaa*, même lorsqu'ils se retrouvent ensemble de manière indissociée. Si l'on prend comme modèle uniquement ces trois éléments, on perd au contraire toute la singularité du *debaa*, d'autant plus que ces éléments évoquent une attitude qui caractérise uniquement cette chorégraphie, car les positions de départ sont toujours différentes d'un *debaa* à l'autre. D'ailleurs si on fait abstraction des mains jointes, qui est un choix formel et esthétique qui ne concerne que

ce *debaa* en particulier, il ne resterait que les pieds joints avec les genoux légèrement fléchis. Il manque donc à ce modèle d'autres éléments qui caractérisent toute position de départ d'un *debaa* et qui permettent de distinguer ce répertoire de tous les autres.

Comme nous l'avons vu, les danseuses complètent ce modèle, chacune à sa façon. Cependant, elles ne le font pas de n'importe quelle manière, car elles n'adoptent pas n'importe quelle position du buste, de la tête ou de l'aplomb. Il y a donc d'autres éléments, même s'ils ne sont pas tout à fait réalisés à l'identique, qui caractérisent tout autant le modèle postural sous-jacent : un certain décalage du poids par rapport à la verticalité qui met en tension le corps et qui crée des asymétries ; une tendance à incliner légèrement le buste et la tête vers la droite, qui confère une certaine douceur mais qui exprime aussi une attitude d'écoute. L'amplitude des flexions et des rotations du buste influencent aussi le positionnement de la tête. Cette dernière s'oppose à ces flexions et ces rotations quand elles sont importantes, ou au contraire en ajoute quand elles sont moindres. Le regard est également un élément important, car la plupart des danseuses le dirige vers le bas.

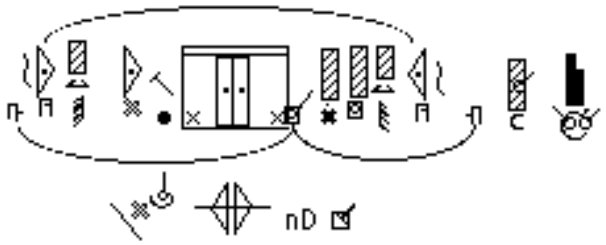
Face à ce constat, deux questions se posent. Il y a d'une part celle qui concerne l'unisson et qui est la trame de ce chapitre, c'est-à-dire : qu'est-ce que l'unisson quand on observe uniquement des différences ? Et d'autre part : quel serait alors le bon modèle de la position de départ de ce *debaa*, puisque chaque danseuse adopte finalement une attitude distincte ?

Avant de continuer à réfléchir sur la notion d'unisson, je dois m'accorder une parenthèse pour répondre à cette deuxième question afin de modéliser de manière satisfaisante la posture de départ de ce *debaa* (Cf. Chapitres 4 et 5), en tirant les conséquences des observations menées plus haut. Cette parenthèse nous sera très utile pour la suite. Appréhender ce procédé de modélisation à travers la notation est indispensable pour comprendre comment les partitions chorégraphiques sont rédigées. Dans le chapitre suivant qui traite de la créativité, je comparerai, en effet, les *debaa* de différents groupes à partir des partitions écrites avec ce même procédé de modélisation que je m'apprête à expliquer ici.

Je vais donc modéliser la posture de départ de ce *debaa*, comme je l'ai fait pour la posture décrite dans le chapitre précédent. Outre les trois éléments formels de base qui sont communs à toutes les danseuses : 1) les appuis en pieds joints avec les genoux légèrement fléchis, 2) le contact des paumes, 3) les doigts resserrés, je vais tenir compte d'autres éléments à partir de la posture de l'*imame*, qui devrait être considérée comme le modèle à suivre. Cependant, je ne peux pas me contenter de décrire uniquement sa posture, car, comme on l'a vu dans l'analyse de l'« entrée », elle n'exécute pas tout le temps la chorégraphie, parfois elle personnalise certains mouvements, parfois elle exagère certaines actions pour attirer l'attention de ces camarades, parfois elle se permet des variations. Je dois donc aussi comparer les éléments de sa posture avec ceux des autres danseuses, pour retrouver en quelque sorte des dénominateurs communs. Il s'agit donc de construire un modèle performatif qui représente la référence idéale indépendamment du fait que les danseuses le réalisent avec plus ou moins de précision pour les raisons les plus disparates, allant des compétences corporelles aux facteurs contextuels (fatigue, chaleur, motivation...).

Pour compléter ce modèle, outre le fait de comparer les différentes postures pour arriver à une sorte de synthèse, je dois également questionner les pratiquantes pour vérifier mes choix, en faire personnellement l'expérience et faire valider ma manière de faire par les concernées. Les différences empiriques, pouvant toujours être constatées par la suite, seraient alors des écarts par rapport à ce modèle idéal identifié, qui mettraient en exergue la place de la subjectivité et de la personnalisation du mouvement de chacune des danseuses.

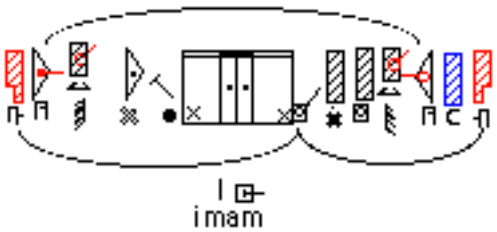
Voici donc la modélisation de cette posture, en tant qu'archétype et référence idéale :



Cinétogramme 6 - 16 : Modélisation de la position de départ idéale.

Des danseuses sont sur une ligne côte à côte, très proches entre-elles. Elles sont dans une relation oblique les unes par rapport aux autres, car elles sont toutes orientées vers l'oblique/avant/droit. Elles sont debout, pieds joints, avec les genoux légèrement fléchis. Le poids du corps tend à être légèrement décalé vers l'oblique/arrière/droit. Les bras sont repliés sur la poitrine, les mains sont jointes avec les paumes en contact, plus ou moins dirigées vers les côtés opposés (la paume de la main droite est dirigée vers le côté gauche, la paume de la main gauche est dirigée vers le côté droit). Les danseuses sont dans une posture qui évoque une attitude dévotionnelle, de prière. La tête, plus ou moins inclinée vers l'oblique/avant/droit. Le regard est tourné vers le bas. C'est une posture qui met en jeu des tensions opposées et qui nécessitent des équilibrages constants : les danseuses sont en ligne mais leur orientation est de biais, le poids du corps légèrement décalé vers l'oblique arrière est rattrapé par la flexion des genoux qui assure la stabilité des appuis au sol. L'attitude de recueillement des mains jointes est décalée latéralement vers la droite, ce qui ajoute une asymétrie à la posture. Cette attitude d'intériorité est confortée par le regard qui est dirigé vers le bas. En même temps, la légère inclinaison de la tête crée une tension supplémentaire qui donne de la douceur à la posture tout en induisant une propension à l'écoute de ce qui se passe à l'extérieur.

Ce modèle ne correspond pas exactement à la position de départ de l'*imame*, qui était celle-ci (j'indique cette fois en **rouge** les éléments qui sont réalisés uniquement par l'*imame* et en **bleu** ce qui sont communs à d'autres danseuses mais qui, dans le modèle ci-dessus, ont été légèrement modifiés) :



Cinétogramme 6 - 17 : Position de départ de l'imame.

Les signes en rouge, en partant de l'extérieur du cinétogramme, sont ceux des pouces dirigés vers l'arrière-haut. Seule D1 garde les pouces dans cette même direction. Il me semble alors plus pertinent d'écrire tout simplement que les pouces touchent le côté droit de la poitrine, sans en préciser la direction. L'*imame* garde la tête bien droite (signe en bleu) alors que toutes les danseuses, sauf D4, inclinent légèrement la tête vers l'oblique/avant/droit. Je choisis donc de suggérer cette légère inclinaison qui apporte à la posture une touche de douceur et de recueillement supplémentaire, attitude explicitée par les femmes. Dans le modèle, j'ai aussi noté le regard vers le bas, qui est réalisé par la plupart des danseuses, même si de façon intermittente et qui caractérise tout *debaa* (dernier signe à droite du cinétogramme). L'*imame* a aussi les mains légèrement inclinées vers le coté/droit/haut, ce qui modifie également les directions des paumes (épingles rouges). Plutôt que de conserver cette déviation de manière précise, j'ai préféré ajouter dans le modèle le signe « ad libitum » qui signifie littéralement « au plaisir », que dans la Cinétographie doit être entendu comme « plus ou moins » (signe de « S » inversé). Ainsi, aussi bien pour la direction des paumes que celle des doigts vers le haut, le degré de déviation n'est pas indiqué de manière précise, mais il est laissé à l'appréciation de l'exécutante.

L'idée qu'il existe un modèle idéal de référence n'est pas uniquement d'utilité pour les pratiquantes. Il sert aussi à permettre à celui ou celle qui regarde de l'extérieur de percevoir un unisson là où il n'existe pas tout à fait. Indépendamment des différences qui sont beaucoup plus nombreuses que les similitudes, force est de constater qu'une conformité dans l'attitude corporelle des danseuses est tout de même perceptible. Celle-ci est donnée par d'autres types d'éléments que je définirais plus intentionnels que formels : par exemple la complicité entre les danseuses, leur familiarité, leur proximité, que l'on peut ressentir comme des manifestations de syntonie en les regardant. Même si ces éléments sont difficilement objectivables, ils participent à la mise en scène de la ligne.

Il y a également une certaine harmonie émotionnelle qui se dégage des danseuses : elles semblent être tout à la fois à l'écoute de la soliste, attentives à l'*imame* et concentrées sur elles-mêmes, même si elles le sont à différents degrés. Certaines sont calmes, posées (D3, D6), d'autres sont plus attentives et dynamiques (D1, D7), d'autres encore ont des attitudes intermédiaires (D2, D4). La danseuse D5, scrupuleusement attentive de bien faire plutôt que se laisser aller à la douceur et au recueillement du moment, comme le font la plupart de ses camarades, ne dérange pas vraiment l'appréciation de l'homogénéité de la ligne, malgré sa posture à l'évidence très différente des autres. Dans la photo ci-dessous, c'est uniquement l'attitude de l'*imame* qui se

détache véritablement du groupe. Elle semble être concentrée à inspecter la posture des danseuses, sans pour autant être dérangée par leurs différences. Son acquiescement conforte ainsi la perception d'uniformité.

Après cette parenthèse qui, comme je l'ai déjà annoncé, nous sera utile par la suite, je reviens à l'objectif de ce chapitre qui consiste à réfléchir sur la notion d'unisson en procédant, comme je viens de le faire pour la posture, à la description détaillée des mouvements de chaque danseuse.

Comme pour la position de départ, nous verrons que chaque praticienne a sa propre manière de réaliser et d'interpréter la chorégraphie mais, comme pour la posture, il y a bien, d'une part, des éléments qui vont dans le sens de l'unisson et d'autre part un modèle de référence qui sous-tend les différentes interprétations et qui permet à l'unisson d'émerger malgré les différences. D'ailleurs, comme pour la posture, pour rédiger une partition complète de ce *debaa*, je dois, pour chaque motif chorégraphique, trouver une synthèse entre toutes les différentes exécutions[252].

6.2.2 À LA RECHERCHE DE L'UNISSON[253]

Durant tout le temps du premier *couplet* chanté *a cappella* par la soliste, les danseuses maintiennent les postures que je viens de décrire. L'*imame* passe devant elles en marchant de manière cadencée. Elle semble faire attention à leur placement sans pour autant intervenir pour corriger leurs dissemblances. Les pratiquantes partagent des regards complices. Elles se sourient mutuellement. Elles se parlent aussi. D3 interpelle l'*imame*, puis tape sur l'épaule de D2, pour lui dire quelque chose. Elles s'échangent quelques mots. Certaines chantonnent de temps en temps du bout de lèvres. Pendant toute cette partie, il y a sûrement une concentration autour du chant de la soliste mais il y a aussi des actions discrètes de complicité entre danseuses et entre les danseuses et l'*imame*.

Quand c'est au tour du chœur de chanter, l'introduction du *refrain* est aussi réalisée *a cappella*, puis les *matari* démarrent l'accompagnement instrumental du chant. C'est exactement lors de cette répétition que les pratiquantes de ce groupe de *debaa* ont décidé d'anticiper l'entrée des tambours sur le premier *refrain* du chœur, alors que précédemment, l'accompagnement instrumental démarrait d'habitude au commencement du deuxième *couplet* de la soliste (Cf. Chapitre 3).

[252]Il est désormais reconnu aux notateurs le statut d'auteur pour leurs transcriptions chorégraphiques. Ils peuvent ainsi bénéficier des droits d'auteur sur leurs partitions. Fiche AGESSA, Articles R 382-2 du code de la Sécurité sociale, Article L 112-2 du code de la Propriété intellectuelle, Articles L 7111-3 et L 7121-3 du code du Travail. Ceci fait suite à une vingtaine années de débat pour faire reconnaître le travail des notateurs chorégraphiques qui est plus proche de celui de traducteur littéraire que de celui de copiste musical.

[253]Je rappelle au lecteur que pour comprendre les descriptions de ce paragraphe, il est utile de regarder les partitions insérées de la page 377 à 387.

Nous avons vu que, pendant la première partie des *debaa*, il y a généralement des tâtonnements avant que le chant et la danse ne s'accordent (Cf. Chapitre 4). L'analyse de cette séance de répétition va permettre d'observer de quelle manière cette coordination se met en place progressivement.

Dans cet exemple, l'*imame* est la seule qui débute la chorégraphie au moment opportun, c'est-à-dire à l'entrée du chant et des tambours (0'50''). Habituellement, la percussionniste frappe d'abord quelques coups réguliers sur le *tari* pour donner le tempo, et marque le début de la période par une frappe énergique. De cette manière, les danseuses repèrent le moment précis pour initier la chorégraphie. Dans cet exemple particulier, il semble évident que le début du *refrain* et l'entrée des tambours se situent sur le mot « SUA » : « Allah maula na sua… » (0'50''). « Sua » est d'ailleurs le premier mot du titre de ce *debaa.* Dans le chant la prononciation du mot « sua » correspond à la première pulsation de la période qui suit les quelques mots d'introduction « Allah maula na ... ». Toutes les phrases chantées suivantes débutent de la même manière. Quelques mots introduisent les *couplet*s et les *refrain*s, puis la nouvelle phrase du chant commence sur la première pulsation de la période suivante. La chorégraphie débute en même temps que le chant, après l'introduction pendant laquelle les danseuses sont censées changer de posture.

Ainsi, pour commencer à danser au bon moment, il est nécessaire aux danseuses d'anticiper le début de la chorégraphie en changeant d'orientation : il s'agit de revenir de face et modifier la position des bras en les repliant au niveau de la taille, main droite sur l'épaule droite, main gauche au-dessous du coude droit et rehaussement des épaules, car la chorégraphie débute par un mouvement accentué des épaules vers le bas et une légère frappe des mains sur l'épaule et le coude droits. Ensuite, pendant trois périodes, les danseuses doivent faire de doux balancements du haut du corps d'abord vers la droite, puis vers la gauche, puis à nouveau à droite. Sur la première pulsation de chaque période, les frappes vigoureuses des *matari* sont soulignées par un abaissement rapide des épaules, après les avoir préalablement rehaussées, simultanément à un tapotement des mains toujours sur l'épaule et le coude droits.

Cependant, pendant l'introduction du *refrain*, aucune danseuse de la ligne ne réagit véritablement et ne fait ce que montre l'*imame*. Seules D2, D3 et D5 amorcent des rotations du haut du corps pour modifier leur orientation. D1 et D3 sont les seules qui ébauchent également le changement de la forme des bras, mais elles le font en retard par rapport à l'*imame*. D6 et D7 parviennent à souligner l'accent des tambours avec le rehaussement et l'abaissement soudain des épaules sur la première pulsation comme l'*imame*, mais pour ce faire elles restent dans leur position de départ. D4 esquisse aussi timidement cette accentuation de manière moins convaincue.

Les danseuses regardent l'*imame*, qui, concernant ce premier motif chorégraphique, assure véritablement le rôle de meneuse en leur montrant exactement comment procéder pour modifier la position de départ. Elle agit d'ailleurs de manière ostentatoire, en étirant et en écartant

largement les doigts des deux mains avant de se frapper avec énergie l'épaule et le coude[254]. Toutefois, elle tourne le dos aux danseuses qui ne peuvent pas voire correctement ce qu'elle est en train de faire pour l'imiter.

Après ce début difficile, les danseuses, chacune à son rythme et à sa manière, se tournent de face (mises à part D1 et D6 qui restent encore vers une direction intermédiaire). Les danseuses changent la direction de leurs bras en faisant glisser les doigts de la main gauche le long de l'avant-bras droit, et positionnent enfin la main gauche au-dessous de coude, comme pour le soutenir. Si ce glisser n'est pas effectué par tout le monde en même temps, il est tout de même exécuté avec une qualité semblable : lentement et délicatement. Ce geste est d'ailleurs très différent de celui réalisé par l'*imame* qui est par contre plus énergique, détaché et moins sensuel. L'*imame,* en effet, déplace juste sa main lentement au-dessous du coude. Le geste est lent mais tonique, comme si la main était retenue. Tous les mouvements de l'*imame* sont d'ailleurs plus amples et vigoureux que ceux réalisés par ses camarades-danseuses.

Ensuite, le deuxième accent des épaules et les frappes des mains ne sont effectués que par l'*imame* et D7. D1, qui a essayé de suivre l'*imame* depuis le début, tente de l'imiter à nouveau mais réalise l'accent en retard et son mouvement est plus lent (0'53''). Personne d'autre ne réagit. Les danseuses sont en effet encore en train de modifier la posture de base. Le troisième accent sera finalement réalisé par trois danseuses sur sept, plus D4 qui l'esquisse avec très peu d'énergie (0'56'').

Dans ce début de *debaa*, l'*imame* s'est appliquée à montrer avec précision et engagement les motifs chorégraphiques à réaliser, bien qu'avec une tonicité plus importante par rapport à celle adoptée par les danseuses, qui est plus discrète. Néanmoins, à aucun moment, l'*imame* n'a vérifié si les danseuses la suivaient véritablement. D'ailleurs, après ces trois premiers motifs, elle abandonne la chorégraphie de groupe, se détache de la ligne et continue en marchant à danser des variations personnelles (0'57'').

Les danseuses se recentrent alors sur elles-mêmes, les yeux baissés, en essayant probablement de se connecter mutuellement. Il n'y a que D1 et D2 qui regardent encore une fois l'*imame,* alors les autres regardent vers le bas. Bien qu'elles aient des rythmes différents, elles se retrouvent toutes finalement dans la même position à la fin de la 4ème période : le bras droit vers l'avant légèrement fléchi, soutenu au niveau du coude par la main gauche (1'02''). Sur la première pulsation de la période suivante, la main droite s'ouvre de manière plus ou moins accentuée avec la paume adressée vers la gauche. À ce moment (5ème période et début de la 6ème période à 1'06'' de la vidéo) on observe finalement une uniformité de la danse que l'on pourrait définir comme un unisson gestuel : ouverture de la main droite avec la paume dirigée vers la gauche, exécutée ensemble sur la première pulsation, malgré quelques petites différences : les doigts de D2 sont écartées, la direction de la paume de D1 et de D3 est légèrement vers le haut, D6 n'est

[254]À ce moment, la manière de faire de l'*imame* rappelle celle de l'*imam* masculin du *mulidi*, ainsi que celle des anciennes *imames* du *debaa*, qui devaient véritablement inciter les autres praticiens.es et les guider en leur montrant exactement quoi faire au niveau gestuel.

pas encore tout à fait de face, D6 et D7 accompagnent ce mouvement avec un abaissement accentué des épaules, les inclinaisons des têtes sont différentes.



Figure 6 - 21 : Arrêt sur image de la position des danseuses à la fin de la 5ème période. ©

Pendant la période qui suit, c'est-à-dire la sixième, les danseuses maintiennent cette position, en se laissant aller à des petites oscillations de la tête ou du corps ou des deux, pour ensuite accentuer à nouveau la première pulsation de la période suivante, mais cette fois-ci avec un abaissement relâché et rapide des épaules de façon plus ou moins ample et marquée (1'09'').

Je pourrais continuer ainsi à comparer les performances des danseuses, en les détaillant geste après geste. Je trouverais parfois des similitudes mais sûrement jamais exactement les mêmes mouvements. Des accents, de brèves actions effectuées en même temps pourraient probablement apparaître, mais finalement les moments différents seraient inévitablement les plus nombreux. Pourtant, la perception d'un unisson est tout autant réelle que la volonté de le faire de la part des danseuses, à en juger par l'application et le temps dédiés à la recherche de ce résultat. Pour essayer de résoudre ce paradoxe d'apercevoir de l'unisson là où il n'y a que des différences, je vais changer d'échelle et modifier le point de vue de mon observation.

Comme pour filmer, il me semble utile, en variant d'échelle, de prendre du recul et d'observer la performance avec un regard un peu plus éloigné, de manière plus globale et en me posant la question à l'envers, c'est-à-dire, plutôt que détecter les éléments différents, essayer de rechercher les similitudes. En procédant ainsi, comme je l'ai fait pour décrire le modèle de la position départ, il est possible de mieux saisir les éléments qui permettent de percevoir une sorte d'homogénéité entre les différentes exécutions des pratiquantes. Je pars du principe que, comme pour la position du départ, il y a un modèle de référence pour chaque motif dansé, même s'il n'est jamais réalisé tel quel par tout le monde. Ce modèle inspire non seulement les personnes qui

dansent mais aussi celles qui regardent, pour pouvoir être en mesure d'apprécier ce qu'il y a de commun entre les différentes interprétations.

6.2.3 CHANGEMENT L'ECHELLE

Comme nous venons de voir à propos du motif réalisé à la 5ème période, il y a des éléments chorégraphiques qui expriment une certaine coordination corporelle et temporelle : dans le cas que je viens de décrire, il y une accentuation, au commencement d'un motif chorégraphique qui est réalisée par l'ensemble des pratiquantes, un maintien de la posture jusqu'à la période suivante et une correspondance entre le début du mouvement et le début de la phrase chantée. Cette dernière commence en même temps qu'un mouvement accentué. Je vais donc observer si ces éléments - accents, immobilités, concomitance entre le début d'une la phrase chorégraphique et le début d'une phrase chantée -, peuvent être des critères qui permettent aux danseuses de mieux se coordonner et à celles et ceux qui regardent de percevoir une qualité d'unisson.

Comme pour les analyses effectuées dans les chapitres 3 et 4, j'ai transcrit ce *debaa* de manière schématique, en le décomposant d'abord en parties, puis chaque partie en enchaînements chorégraphiques et enfin chaque enchaînement chorégraphique en motifs. Je vais également symboliser les phrases chantées en tenant compte de leur durée.

SCHÉMA « SUA SATINA WARA » (version répétition)

1ère partie

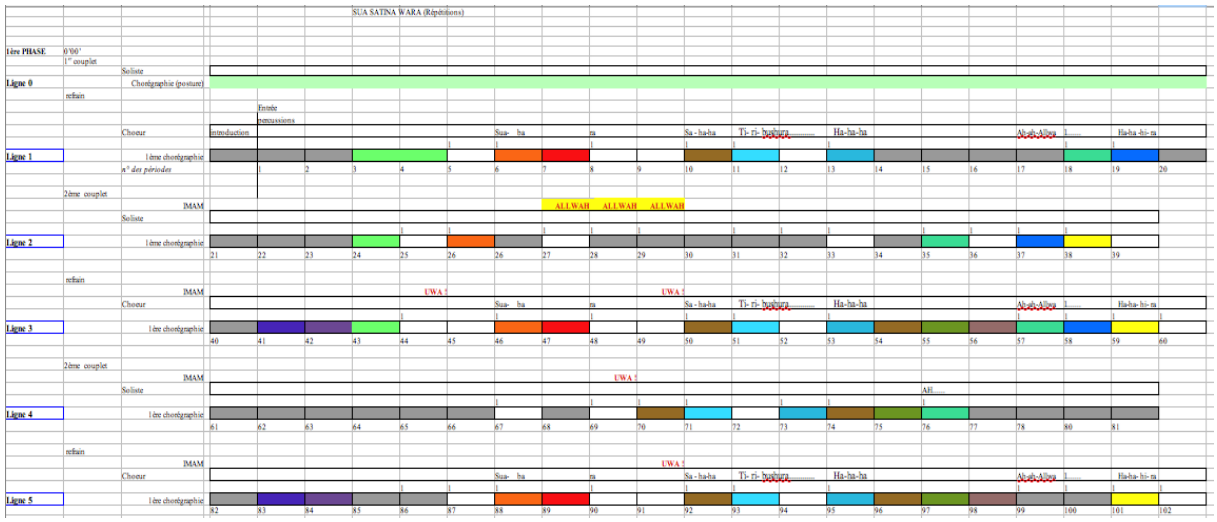


Schéma 6 - 2 : 1ère partie de "Sua satina wara"

2ème partie

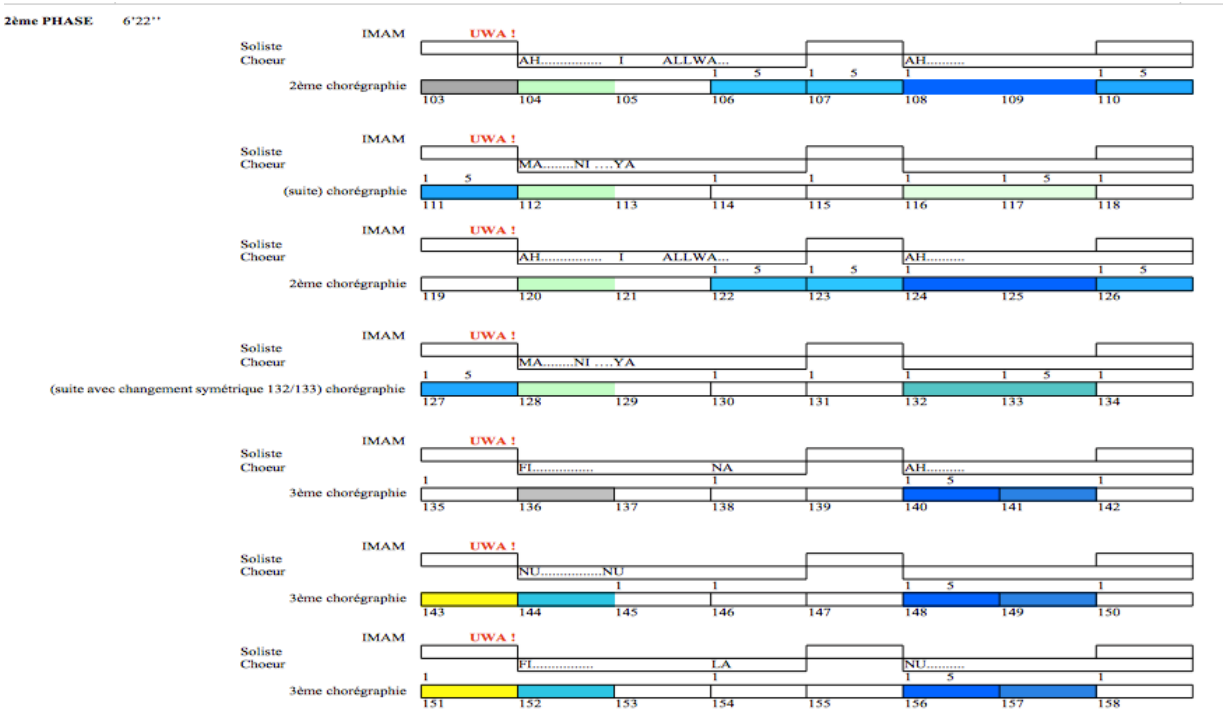


Schéma 6 - 3 : 2ème partie de "Sua satina wara"

3ème partie

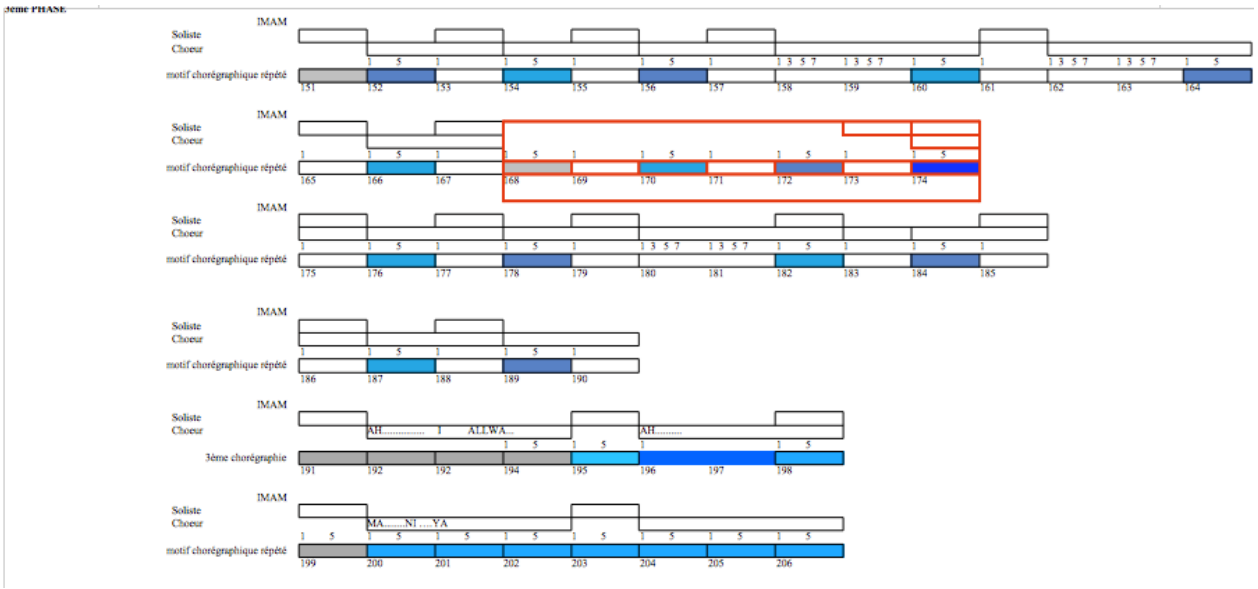


Schéma 6 - 4 : 3ème partie de "Sua satina wara".

Dans le schéma ci-dessus, les motifs chorégraphiques identiques sont écrits de la même couleur. Les motifs réalisés de manière différente sont représentés avec des couleurs différentes. En outre, j'ai noté les motifs qui me donnent l'impression d'une certaine homogénéité performative entre les danseuses avec différentes nuances de bleu, et en blanc les périodes pendant lesquelles les danseuses gardent une position acquise. Il ne s'agit pas exactement de moments d'immobilité mais plutôt d'un maintien dynamique d'une posture avant le commencement d'un nouveau motif. Les motifs qui apparaissent dans différentes nuances de vert sont des mouvements qui pourraient tendre à l'unisson, même s'il y a des dissemblances, alors que ceux d'autres couleurs sont des motifs réalisés véritablement de manière distincte par les différentes interprètes.

Dans le schéma, on peut également observer les accentuations des mouvements des différentes parties du corps (principalement réalisés avec les épaules et les mains) qui sont mises en évidence avec des numéros écrits au-dessus des rectangles colorés qui représentent les périodes. Le chiffre indique sur quelle pulsation l'accent est réalisé : par exemple le chiffre 1 signifie que l'accent est sur la première pulsation de la période, le chiffre 5 signifie que l'accent est sur la cinquième pulsation de la période.

Pour mettre en exergue la relation entre le chant et la danse, certains mots sont également notés. Ce sont des mots qui, par la sonorité de leur syllabe, semblent aider les pratiquantes à débuter un mouvement en même temps. Pour mettre également en relief le rôle de l'*imame* qui incite à réaliser des mouvements synchrones, j'ai transcrit à quel moment elle dit le mot « uwa » qui est une injonction alertant les danseuses du changement imminent d'enchaînement chorégraphique. Les numéros des périodes sont indiqués sous les motifs.

Les motifs en gris indiquent des moments d'incertitude, d'imprécision qui créent des écarts importants entre les danseuses. Ces décalages sont dus à des erreurs d'exécution de la chorégraphie ou à des tâtonnements, alors que les motifs de couleurs variées indiquent des différences formelles indéniables dans la manière de réaliser certains mouvements, comme cela était le cas dans les premières périodes analysées dans le détail plus haut.

Ci-dessous figure un extrait du schéma relatif aux six premières périodes de la première partie, correspondant aux partitions de la page 377 à 387 (de 0'47'' à 1'06'' dans la vidéo). Cet exemple montre de manière explicite la relation entre un schéma et une partition :

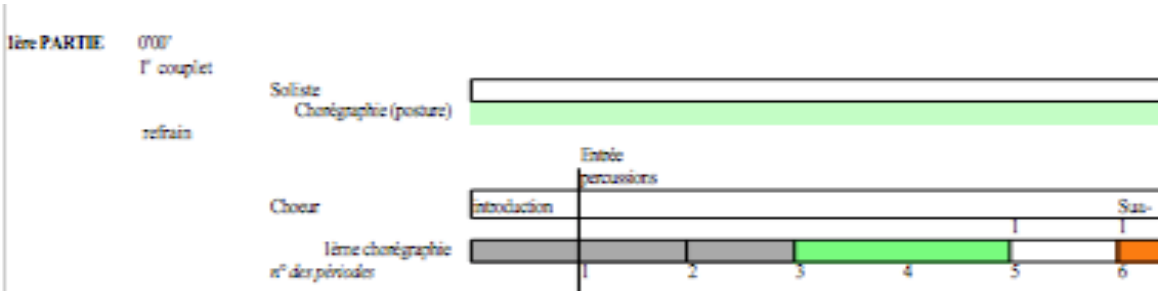


Schéma 6 - 5 : Début de la 1ère partie de "Sua satina wara".

Dans ce schéma, j'indique en gris le début incertain de la chorégraphie, depuis l'introduction jusqu'à la fin de la deuxième période. J'indique en vert l'abaissement du bras droit des danseuses qui pourrait facilement être plus coordonné pour arriver à réaliser l'accentuation du mouvement sur la première pulsation de la cinquième période toutes ensemble. Pendant cette cinquième période, les danseuses restent dans la position acquise (période colorée en blanc). Sur la première pulsation de la sixième période, les danseuses inclinent leur buste vers la gauche chacune à leur manière, avec un geste accentué de la main droite, qui se déplace ensuite pour accompagner l'inclinaison du corps. En même temps de l'accentuation, sur la première pulsation, les danseuses commencent à chanter « Sua.. ».

6.2.4 OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Si on regarde les schémas des pages 401 et 402 de manière globale, on remarque que plus on progresse dans la chorégraphie, plus les motifs sont de couleur bleue. Comme pour l'intensité de l'interprétation, la participation, l'implication des danseuses et le volume sonore, l'unisson semble être une qualité qui se construit progressivement.

Comme les *debaa* analysés dans les chapitres 3 et 4, ce *debaa* est constitué de trois parties. Les phrases de la première partie sont plus longues que celles des deuxième et troisième partie (Cf. Chapitre 3 et 4). Cependant, il y a des éléments qui se distinguent des *debaa* observés précédemment. La partie centrale ne contient pas une chorégraphie coïncidant avec une phrase chantée, qui seraient répétées plusieurs fois. Généralement, dans les *debaa* analysés auparavant, cette régularité permet l'expression d'une énergie et d'un enthousiasme grandissants. Grâce à la répétition, les pratiquantes peuvent prendre davantage du plaisir à chanter et à danser. Cette réjouissance est ensuite pleinement exprimée dans la partie finale (Cf. Chapitre 4).

De manière inhabituelle donc, la partie centrale de ce *debaa* (6'30'') est formée d'un chant contenant quatre *couplet*s et quatre *refrain*s différents qui sont groupés deux à deux et qui s'alternent (voir schéma de la page suivante : C/D/E/F/ et G/H/K/I). La chorégraphie est composée de deux enchaînements différents : le premier dure seize périodes, soit l'ensemble du chant (*couplet*s et *refrain*s C/D/E/F/ et G/H/K/I). Cet enchaînement est répété deux fois avec à un moment donné un changement symétrique des mouvements d'un des motifs (périodes 116/117 à 7'13'', et 132/133 à 8'05''). Le deuxième enchainement ne dure que la moitié du précédent, c'est-à-dire huit périodes et il est répété trois fois. La composition de cette deuxième partie est donc plus complexe et articulée que d'habitude.

La troisième partie de ce *debaa* (9'32'') est une alternance de phrases chantées courtes et longues qui ne produisent qu'un léger crescendo par rapport à la partie précédente. Les pratiquantes chantent d'ailleurs à deux reprises les phrases de la partie centrale. Dans l'exemple analysé, la zone encadrée en rouge met en évidence une série de périodes pendant lesquelles les

danseuses semblent ne pas savoir quoi faire : arrêter ou continuer le *debaa.* Les tambourinaires continuent à jouer les tambours et les danseuses à répéter le même motif chorégraphique (10'25''). Puis, l'*imame* chante une phrase conclusive (174 à 10'32'') à laquelle les danseuses répondent aussi avec une phrase de conclusion, alors même que la soliste reprend le chant en faisant continuer le *debaa* (10'47'').

Du point de la danse, la partie finale de ce *debaa* se simplifie plutôt que se complexifier, comme il est de coutume. Les danseuses ne cessent de répéter des motifs identiques alternativement vers la droite et vers la gauche. Ce n'est d'ailleurs que la répétition qui apporte une sensation de crescendo. Le *debaa* se conclut avec la reprise du chant et de la chorégraphie de la partie centrale. Mais les danseuses n'exécutent que le début de l'enchaînement puis elles répètent jusqu'à la fin un seul et même motif, celui de la période 110.

Légende pour comprendre les structures du *debaa* illustrées dans les pages suivantes :

A/B.... = phrases chantées correspondantes aux *couplet*s de la soliste
A1 = phrases chantées correspondantes aux *refrain*s
En bleu le n° de périodes correspondant à la durée des phrases chantées
En vert les enchaînements chorégraphiques correspondants
Les cercles indiquent des moments particuliers auxquels le texte qui suit fait référence

Structure du chant et relation chant/chorégraphie

SUA SATINA WARA (Répétitions)

1ère Partie

Soliste	A		B		A	
Chœur		A1		A1		A1
n° de périodes	21	20	21	21	21	21
chorégraphie	posture -	1ère -	1ère – 1ère – 1ère - 1ère			

2ème Partie

Soliste	C	E	G	K	C	E	G	K	C	E	G	K	C	E	G	K	C	E		
Chœur	D	F	H	I	D	F	H	I	D	F	H	I	D	F	H	I	D	F		
n° de périodes	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3
chorégraphie	2ème chorégraphie – 2ème chorégraphie - 3ème - 3ème - 3ème																			
	avec variation																			

3ème Partie

Soliste	J	M	N	O	O	J	M	(5 périodes de tambours)	Q											
Chœur	L	L	L	PL	PL	L	L		R											
n° de périodes	1	1	1	1	1	1	1	3	1	3	1	1	1	1					1	1
motifs chorégraphiques répétés ….																				

Soliste	J	M	N	O	O	J	M													
Chœur	L	L	L	PL	PL	L	L													
n° de périodes	1	1	1	1	1	1	3	1	3	1	1	1	1							
motifs chorégraphiques répétés ….																				

Soliste	C	E	G	K				
Chœur	D	F	H	I				
n° de périodes	1	3	1	3	1	3	1	3
même motif chorégraphique répété ….								

6.2.5 OBSERVATIONS DÉTAILLÉES

La séance de répétition observée a eu lieu le 4 septembre 2013, quatre jours avant la répétition générale du 8 septembre 2013. Cette dernière a été réalisée sur le lieu et dans les conditions techniques prévues pour le spectacle des Journées du patrimoine, ainsi qu'avec l'ensemble des groupes participant. La représentation s'est donc déroulée dix jours après la séance de répétition analysée. Entre ces entraînements et la prestation scénique, les pratiquantes ont eu l'occasion de refaire ce *debaa* encore huit fois. La répétition observée peut donc être considérée comme l'une des dernières étapes de finalisation de ce nouveau *debaa.* À ce stade le travail vocal et chorégraphique aurait dû être pratiquement abouti, même si comme pour tous les *debaa,* des modifications, des évolutions sont toujours possibles.

De plus, nous savons désormais que répéter un *debaa* signifie uniquement le chanter une fois. Les pratiquantes ne font jamais un travail systématique et précis pour clarifier les moments qui paraissent confus, ni une correction détaillée des erreurs. À la fin de cette séance, d'ailleurs, personne n'a évoqué l'erreur commise dans la troisième partie (les cinq périodes de 168 à 174 à 10'25''). Personne n'a demandé d'explications sur la manière de terminer le *debaa*. Les pratiquantes ont enchaîné directement avec le *debaa* suivant. Chaque praticienne a ainsi eu une perception différente de ce qui s'est passé et de ce qu'il fallait faire pour améliorer la prestation. La possibilité de progresser a été laissée à la responsabilité de chacune individuellement. En fonction de leur ressenti, certaines réfléchiront de manière individuelle à leur prestation, et mettront éventuellement en application leurs réflexions la fois suivante. Il y a donc un travail personnel qui n'est pas verbalisé ou formalisé, mais contribue à assurer une continuité à la pratique au-delà du temps de travail collectif.

S'il est vrai que de nombreuses incertitudes demeurent encore pendant cette répétition (motifs écrits en gris), on peut également apprécier une certaine uniformité, une harmonie, une coordination générale aussi bien dans la forme que dans la durée.

Il ne s'agit ni d'homorythmie, ni d'homokinésie, associées ou séparées, car comme je l'ai montré, ces moments sont plutôt rares. L'effort d'être à l'unisson est tout autant appréciable que l'unisson en tant que tel. Cette coordination est due à la concomitance de mouvement et d'intentionnalités semblables, plutôt qu'à une similitude permanente des gestes des unes et des autres. À l'évidence, il y a une intention manifeste de choralité, que je peux moi-même ressentir en tant que spectatrice. Certes, cette appréciation est subjective, car elle dépend des critères d'évaluation de chacun. Ce n'est qu'un point de vue, le mien. Du fait qu'une coordination absolue, une similitude formelle et une synchronie parfaite n'existent pas, je me base donc sur ma propre sensibilité et mon ressenti personnel pour dire que certains moments, pas forcément formels,

tendent également vers l'unisson et cela plus que d'autres. J'invite d'ailleurs le lecteur à vérifier par lui-même à travers le visionnage de la vidéo.

Je vais alors analyser dans le détail ces moments singuliers pendant lesquels je ressens une syntonie pouvant être considérée comme de l'unisson. L'éventuelle découverte de situations particulières et récurrentes pourrait faire émerger des règles qui sous-tendent l'apparition de cette qualité. Il s'agira dans un premier temps de tenir compte uniquement des aspects chorégraphiques qui font apparaître de manière concomitante une coordination temporelle et une similitude gestuelle. Dans un second temps, je chercherai d'autres types d'éléments non proprement chorégraphiques.

Dans ce *debaa*, nous avons déjà remarqué que plus on avance dans la chorégraphie, plus les moments de coordination gestuelle et temporelle sont nombreux. Les enchaînements chorégraphiques sont répétés plusieurs fois. On pourrait par conséquent imaginer que la répétition permet de rendre l'unisson de plus en plus réalisable. Toutefois, si l'on observe le déroulement de la première partie, on s'aperçoit que cette condition n'est pas tout à fait satisfaite.

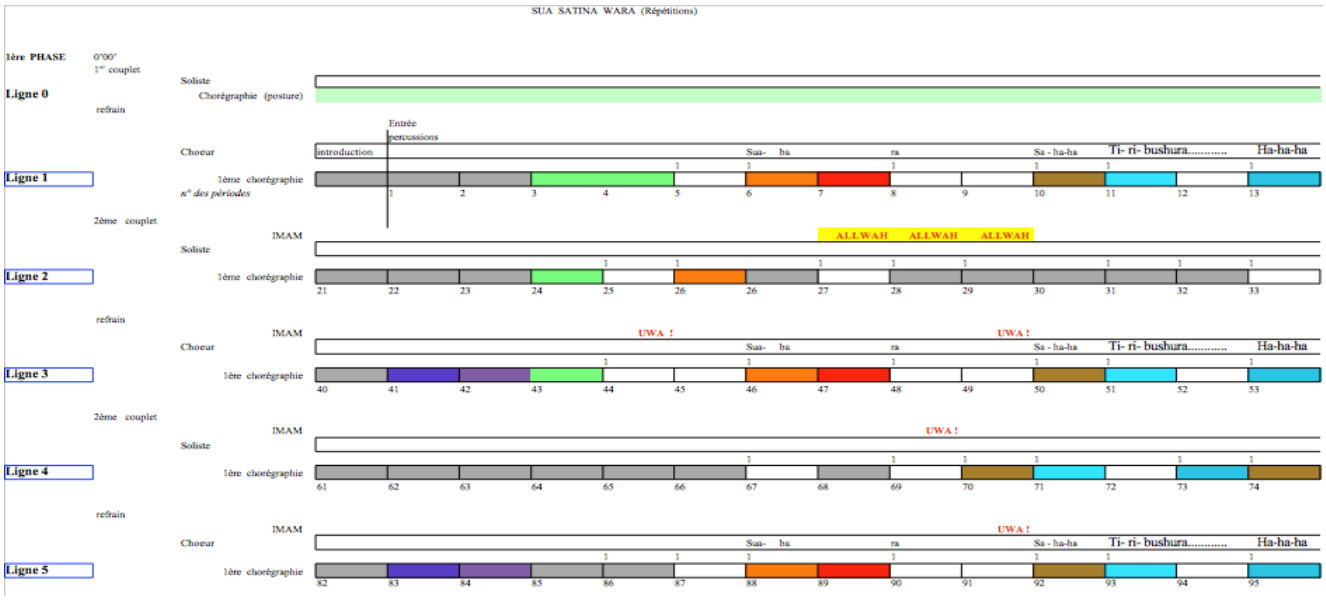


Schéma 6 - 6 : Extrait du schéma de la première phase du debaa « Sua satina wara ».

Les lignes 1/2/3/4/5 indiquent l'exécution de la même chorégraphie. On constate que la répétition de la chorégraphie ne garantit pas une exécution de plus en plus précise, car la chorégraphie de la ligne 1 devrait être répétée à l'identique cinq fois de suite. Or, la reprise de la chorégraphie sur le chant de la soliste est plutôt chaotique (les périodes sont presque toutes grises, ce qui indique des imprécisions et des ajustements ; il n'y a aucune période en bleu qui indiquerait l'affirmation d'un unisson). Par contre, on observe que lorsque les danseuses chantent, leur danse est plus précise (ligne 1/3/5). Quand c'est le tour de la soliste de chanter, l'exécution est plus imparfaite (motifs en gris) malgré la répétition (ligne 2/4).

Chanter et danser au même temps

Pendant cette première partie le premier enchaînement est répété cinq fois. On peut observer un nombre important de moments d'arrêt sur une posture acquise (motifs en blanc) et aussi des motifs qui démarrent par une accentuation (chiffre 1 au-dessus des motifs). Les motifs écrits en blanc sont également des moments où l'on peut ressentir une certaine choralité due au fait que les danseuses restent dans une position acquise. On peut observer que la synchronisation et la similitude formelle de la chorégraphie sont plus importantes lorsque le chœur chante plutôt que lorsque c'est le tour de la soliste de chanter. La deuxième et la quatrième reprise de l'enchainement, qui correspondent au chant de la soliste, sont en effet plus imprécises que la première et la troisième, pendant lesquelles le chœur chante. D'ailleurs les danseuses fredonnent les *couplet*s de la soliste à voix basse ou du bout des lèvres. On s'attendrait par conséquent à ce que cela les aide dans la précision de leurs mouvements pendant l'exécution de la soliste, mais ce n'est pas tout à fait le cas. Par contre, on peut bien remarquer que chanter et danser en même temps et avec entrain favorise la coordination.

Répétitions des mêmes motifs dans les mêmes conditions

À l'intérieur des enchaînements, il y a des motifs chorégraphiques qui semblent plus faciles à réaliser de manière coordonnée (même si la durée globale des chorégraphies n'est pas constante). Si la répétition n'est pas un gage de meilleure coordination, la répétition de certains passages, toujours dans les mêmes conditions, facilite une reproduction similaire.

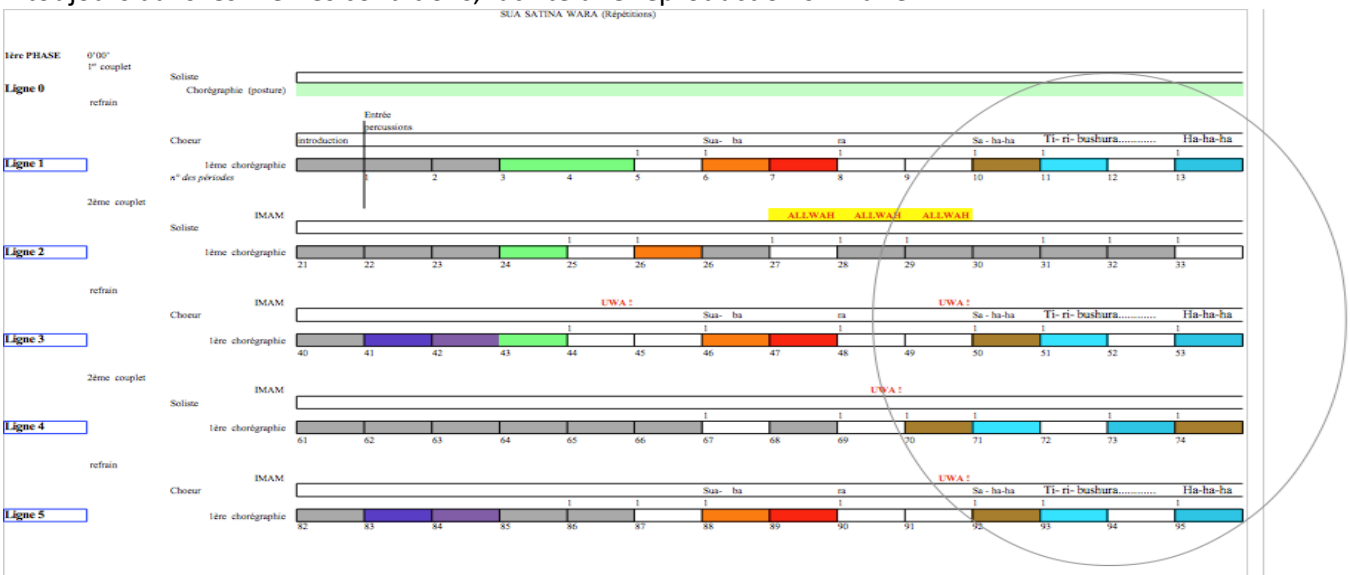


Schéma 6 - 7 : Extrait du schéma de la première phase du debaa « Sua satina wara ». Comparaison de la relation chant/danse.

On remarque que les périodes 10/11/12/13 – 30/31/32/33 – 70/71/72/73/ - 92/93/94/95 sont similaires, même si la chorégraphie est décalée d'une période lorsque la soliste chante (ligne 4). En outre, lors du deuxième *couplet* de la soliste (ligne 2) les danseuses ne sont pas du tout coordonnées. Comme constaté dans la figure précédente, la similitude est plus grande quand les danseuses chantent pendant qu'elles dansent (ligne 1/3/5).

Dans la figure précédente, on remarque également que pendant les moments chorégraphiques de plus grande coordination motrice entre pratiquantes, le chant est toujours le même. Ainsi, les mêmes gestes coïncident toujours avec les mêmes mots :

«Sa -ha ha Ti- ri bushura... »

Les commandements de l'imame

La concordance entre gestes et paroles semble pourtant ne pas suffire, car, dans cette situation en particulier, le rôle de l'*imame* paraît déterminant dans l'obtention d'une meilleure précision. Trois fois sur cinq elle dit avec énergie : « uwa ! » (lignes 3/4/5) avant de commencer à chanter la phrase « Sa-ha-ha Ti-ri bushura…. » Par contre, quand elle ne le fait pas et dit autre chose **ALLWAH ALLWAH ALLWAH** (ligne 2) les danseuses se trompent complètement.

Pendant une discussion après une répétition, l'une des danseuses (D2) rappelait à Fauzia ce qu'est le rôle d'*imame* en soulignant l'importance de donner les commandements au bon moment :

« L'imame est maître du debaa, elle doit dire « toiyari mbadzio » - soyez prêtes, les danseuses – pour qu'on change. Mais là, tu n'as rien dit. On s'est toutes regardées... « Mais qu'est-ce qui se passe ? On est toutes perdues ». L'imame doit être le moteur de la chorégraphie. À chaque fois qu'on change de gestes, il y en a qui hésitent. Il y en a toujours qui sont à la traîne. Vous êtes les cheffes [elle s'adresse à toutes les danseuses qui assument à tour de rôle la fonction d'*imame*], donc il faut que vous soyez exemplaires pour que les autres puissent vous suivre. Et ne dites pas que vous l'avez fait et que les autres ne vous écoutent pas. Si les autres ne le font pas c'est à cause de vous ».

Détentes, relâchement du poids et moments ponctuels de plaisir partagé

Si on observe maintenant la danse dans le détail, il apparaît que les périodes 11 (1'21''), 51 (3'37''), 71 (4'43'') et 91 (5'52'') correspondent à un joli et sinueux mouvement de vague dessiné par la main droite devant la taille. Ce geste commence par une légère accélération et se termine par une suspension. L'action est précédée par un profond et soudain plié des genoux, effectué de

manière relâchée sur la première pulsation de la période, comme une sorte de chute. Le fait que toutes les danseuses relâchent le poids ensemble, en faisant un plié soudain et relâché, au moment-même où les musiciennes frappent vigoureusement les *tari*, permet aux danseuses de continuer facilement le mouvement ensemble. Celui-ci consiste à dessiner une vague avec la main en chantant la phrase correspondante « Ti- ri bushura..... ». Il en est de même pour le mouvement qui suit, et que l'on retrouve aux périodes 13 (1'28''), 53 (3'44''), 73 (4'50'') et 93 (6'00''), qui est aussi une vague dessinée avec les bouts des doigts de la main droite, mais cette fois, ce mouvement est réalisé un peu plus haut, devant le visage. Les mouvements de relâcher procurent des sensations agréables, car ils permettent de détendre des tensions. Même si tous les motifs contenant un relâchement en début de période ne sont pas toujours perçus comme étant à l'unisson, tous ceux que je ressens comme tels commencent toujours par une détente sur la première pulsation. Ceci veut dire qu'un relâchement de tension dans le sens du poids du corps, sur la première pulsation d'une période, produit un moment agréable, encourage la participation en favorisant la coordination entre les danseuses. Il s'agit donc de brefs moments ponctuels de plaisir partagé. Cet aspect est valable pour le *debaa* dans son ensemble, car on peut observer la même chose dans les parties suivantes.

Accents, instants dynamiques, attentes et immobilités qui précédent l'action

Cette perception de coordination est d'autant plus importante si elle est précédée par une période d'immobilité (motifs écrits en blanc). Si l'immobilité ne garantit pas la réalisation de mouvements coordonnés, elle la facilite néanmoins. Ainsi, l'attente collective de ce moment agréable de détente pendant lequel on se met à l'épreuve physiquement en résistant à l'effort, à travers une tension musculaire accrue, stimule la motivation et augmente le plaisir du relâchement qui suit. La pause donne aussi le temps de prendre conscience que ces moments éprouvants ne sont que passagers, et que plus ils sont maîtrisés plus la satisfaction qui en découle sera importante.

Dans la deuxième partie du *debaa*, il y a davantage de moments d'harmonie et de synchronie qui permettent d'apprécier une certaine qualité d'unisson dans la forme et dans la durée. Ces motifs chorégraphiques combinent des accents, des attentes, des correspondances entre mots chantés et motifs dansés. On remarquera que, s'il y a davantage de moments d'unisson que dans la partie précédente, il y a également beaucoup plus de moments d'attente.

Concordance entre le début des phrases chantées et le début des motifs chorégraphiques

Dans la deuxième phase, le chœur chante plus longuement, car les *refrain*s sont plus longs que les *couplet*s de la soliste. Les *refrain*s se prolongent sur trois périodes alors que les *couplet*s n'en

durent que deux. La voix du chœur se superpose à celle de la soliste. Effectivement, à partir de la partie centrale, les danseuses chantent quasiment sans interruption. Cette continuité est donc un élément qui participe à l'objectif d'unisson, car, comme nous avons vu plus haut, il est plus aisé de danser ensemble quand on chante également ensemble, que lorsque la soliste chante. Les danseuses peuvent s'appuyer davantage sur le texte pour déclencher les mouvements au bon moment. D'ailleurs, les débuts de chorégraphie les plus coordonnés correspondent à des syllabes chantées de manière très appuyées : YA, WA, AH, MA. En outre, pendant cette phase, l'*imame* anticipe systématiquement le démarrage de certains motifs avec l'injonction « uwa ! ».

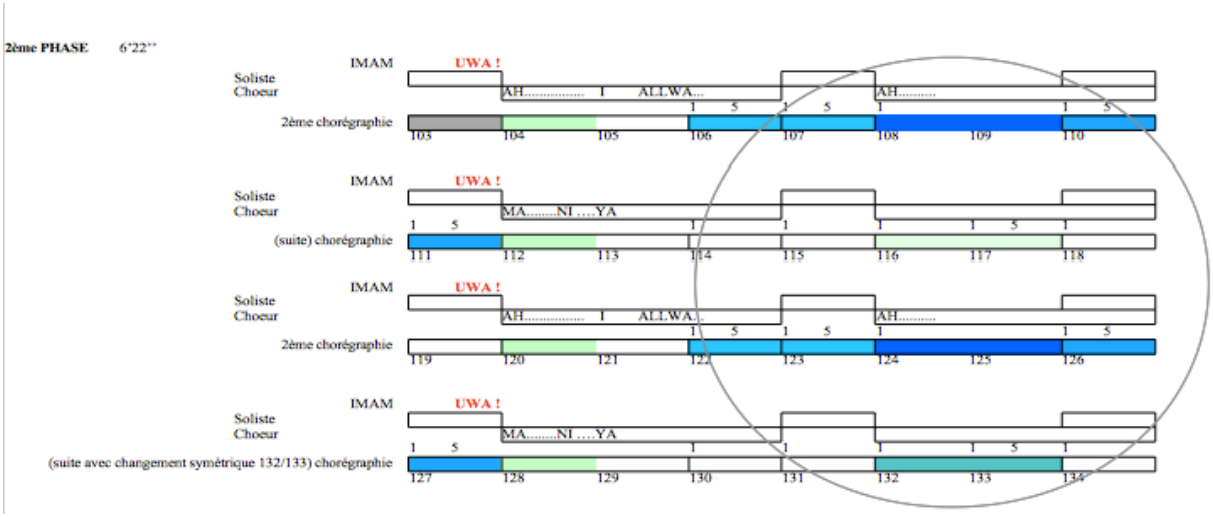


Schéma 6 - 8 : Extrait du schéma de la phase centrale du debaa « Sua satina wara ».

La régularité du chant aide la synchronisation corporelle et vocale (périodes 108 et 124, mais aussi 106 et 122). Toutefois, la période qui précède ces moments d'unisson est toujours une période d'immobilité. Les danseuses attendent toutes ensemble avant de démarrer un motif chorégraphique en même temps qu'une phrase chantée (périodes 108 et 124) ou bien terminent une phrase chantée (périodes 106 et 122). De manière générale, dans cette phase, il y a plus de moments d'unisson mais il y a aussi beaucoup plus de temps d'immobilité. L'*imame* incite les danseuses à démarrer un motif chorégraphique toujours au même instant. Ce systématisme favorise la coordination.

Le contact physique, l'effleurement des corps, se voir en train de danser avec les autres, partager l'effort et le contrôle

Les motifs des périodes 108/109 (6'44'') et 124/125 (7'35''), réalisés de manière coordonnée, sont des mouvements lents. Il s'agit de baisser lentement les bras. À ce moment, les avant-bras des danseuses s'effleurent mutuellement ce qui leur permet de mieux se coordonner pour abaisser les bras ensemble et de la même manière. Cet effleurement sensuel aide les danseuses

à garder la coordination du mouvement. La lenteur demande un effort, une retenue. En même temps, les danseuses peuvent suivre cette action du regard. Elles se voient mutuellement effectuer cette action de baisser les bras vers l'avant. Chaque danseuse voit à la fois son propre mouvement et celui des autres. La lenteur permet de prendre conscience de cette coordination réciproque et intensifie le sentiment d'empathie, de complicité, qui génère une sensation agréable de contrôle et de délicatesse supplémentaire et permet dans le même temps une réflexivité de l'action en cours, qui rend intelligible cette coordination et cette entente. La lenteur de ces mouvements s'alterne avec des motifs plus accentués (accent sur la pulsation 1 et 5) qui aident également les danseuses à trouver facilement une synchronie rythmique.

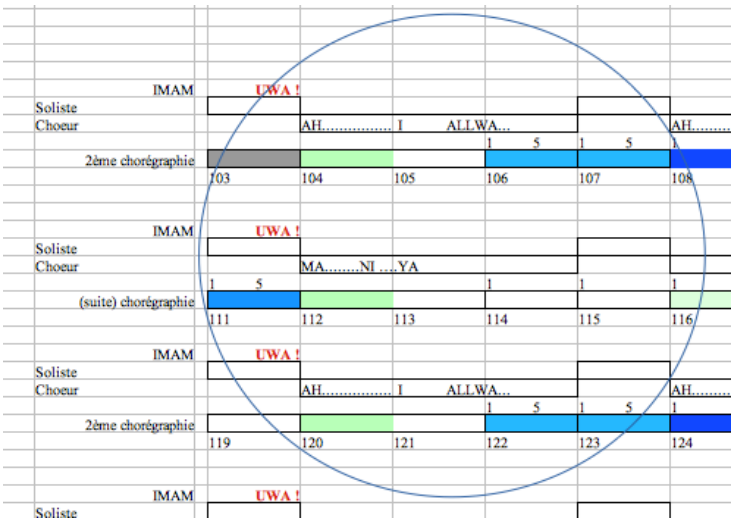


Schéma 6 - 9 : Extrait du schéma de la phase centrale du debaa « Sua satina wara ». Relation avec les accentuations du mouvement.

Toutes les périodes bleues montrent des moments d'unisson et sont caractérisées par une accentuation régulière et systématique du mouvement sur la première et sur la cinquième pulsation. Plus on progresse dans la performance, plus les accentuations sont nombreuses. Cette progression demande un engament corporel de plus en plus dynamique, car les mouvements accentués demandent plus d'énergie, ils sont plus exubérants, plus démonstratifs.

Les motifs colorés en nuances de vert - périodes 104 (6'30''), 112 (6'56''), 120 (7'23'') et 128(7'50'') - ont tendance eux aussi à être à l'unisson. La synchronie est un peu plus difficile à trouver, et un peu plus incertaine car le début du mouvement ne correspond pas à celui d'une phrase chantée. Les motifs des périodes 116/117 (7'13'') et 132/133 (8'07'') par contre sont des gestes avec moins d'amplitude qui ne sont pas dirigés vers l'extérieur, ils sont donc moins visibles par les voisines. Ce type de mouvements favorisent un majeur recentrage sur soi plutôt qu'une

connexion avec les autres. Par conséquent, il est plus difficile de les exécuter ensemble et de la même manière.

Les mouvements dirigés vers l'extérieur

Dans la troisième partie, les motifs chorégraphiques sont plus amples, les mouvements sont dirigés vers l'extérieur, loin du corps - comme le geste de la main qui lance ou saisit quelque chose -. De plus, ce sont des gestes accentués et répétés plusieurs fois. Ce type de gestes sont aussi plus facilement coordonnés.

Des mouvements différents mais avec une même qualité intentionnelle

Il existe aussi d'autres motifs qui donnent l'impression d'une entente collective. Ce sont des mouvements qui laissent deviner une intentionnalité partagée, même s'ils ne sont pas du tout réalisés à l'identique. Je dirais même que l'aspect formel est secondaire par rapport à ce que les danseuses communiquent individuellement et collectivement. Il s'agit par exemple des motifs 140/141 (8'32'') qui sont répétés trois fois. Les danseuses saisissent énergiquement quelque chose à côté de leur cuisse droite avec la main pour ensuite la lancer vers l'avant haut. Leur geste est très différent, même si en les regardant, on ressent qu'elles ont une détermination semblable. C'est un mouvement puissant de mimer de prendre quelque chose toutes ensemble pour ensuite la lancer toutes ensemble. Il s'agit dans un premier temps d'une action retenue suivie d'une action qui va vers l'extérieur avec une libération d'énergie. Même si chaque danseuse réalise cette action à sa manière, c'est l'intention, la vitalité, la détermination qui priment sur les aspects formels et donnent l'impression de coordination :

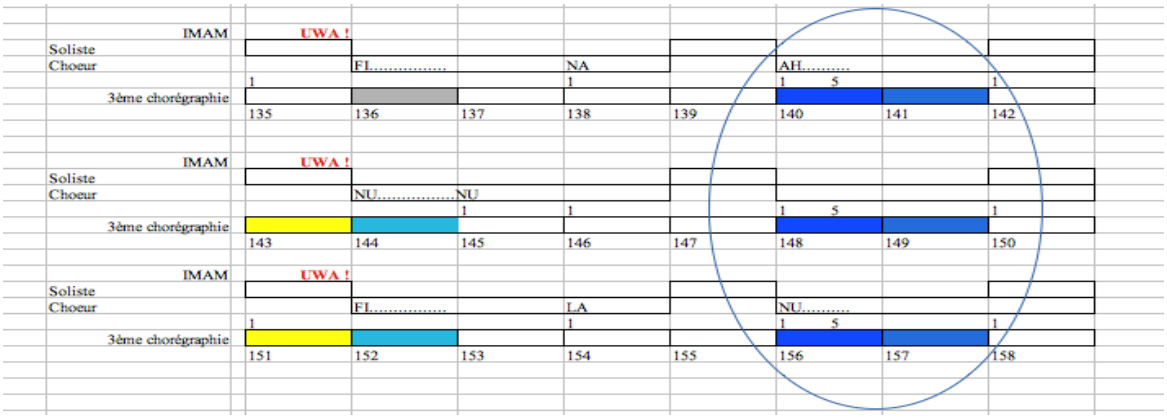


Schéma 6 - 10 : Extrait du schéma du debaa « Sua satina wara ». Relation paroles chantées et unisson danse.

Pendant la phase centrale des mouvements accentués et saccadés (périodes 140/148/156) s'alternent à des motifs lents (périodes 141/149/157). Les deux produisent une sensation d'unisson.



Figure 6 - 22 : Geste de prendre, période 140. ©



Figure 6 - 23 : Geste de lancer, période 141. ©

Des gestes qui expriment une qualité émotionnelle comparable

Il existe une dernière catégorie de gestes qui dégagent et transmettent des sensations d'uniformité, même s'ils ne sont pas réalisés de manière synchrone ni sont tout à fait semblables.

Je pense par exemple au mouvement de « se caresser le bras », illustré dans les cinétogrammes de la page suivante, que j'ai présenté au tout début de mon analyse. Cette action n'est pas réalisée par les danseuses simultanément. Pourtant, la sensualité dont elle est chargée fait qu'on lui reconnaît une cohérence qui apporte de l'homogénéité à la chorégraphie. Ce sont de types de gestes qui expriment des sensations fortes et persistantes et suggèrent une qualité émotionnelle des danseuses comparable, qui peut produire un ressenti similaire chez les spectateurs.

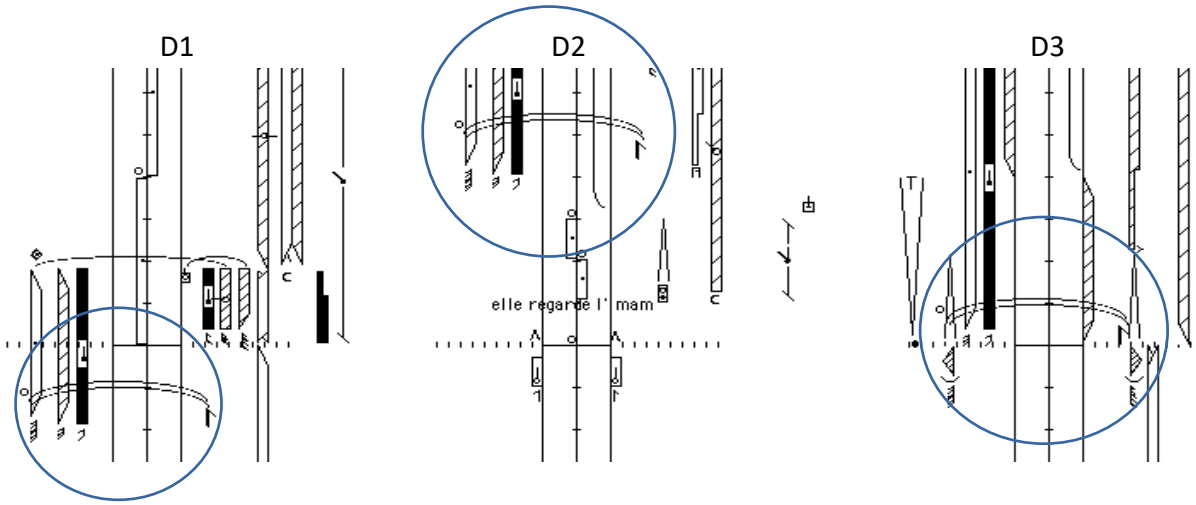


Figure 6 - 24 : Extrait de la partition chorégraphie des pages 377/387

Mouvement de « se caresser le bras » (encerclés dans les cinétogrammes) réalisé par D1, D2, D3 avec des temporalités différentes et des dissimilitudes formelles. Ce mouvement, en tant qu'action délicate et sensuelle, chargée de sensibilité, apporte une cohérence chorégraphique reconnaissable et perçue comme identique, indépendamment du décalage temporel (0'50''-0'53'').

En somme, on peut dire que l'unisson n'est pas une qualité constante mais il apparait de temps en temps grâce à certaines conditions comme chanter et danser conjointement, réaliser certains gestes avec des modalités identiques, la concordante entre un début d'une phrase chantée et le démarrage d'un motif chorégraphique. L'unisson peut également dépendre de la qualité de certaines actions plus accentuées et dirigées vers l'extérieur. Il peut jaillir lors de certains moments d'intensité émotionnelle induits par les corps qui s'effleurent, par le fait de se voir réciproquement en train de danser. Il peut aussi apparaître dans des moments de mise à l'épreuve, comme le maintien solidaire de postures contraignantes, ainsi que dans des moments de plaisir, à travers le relâchement du poids ou l'effacement des tensions de positions inconfortables. Mais il existe également d'autres éléments intentionnels, dont la concomitance temporelle n'est pas indispensable, qui ajoutent une cohérence et une harmonie supplémentaires à la danse et qui

peuvent être ressentis comme de l'unisson. Ce sont des gestes qui transmettent une intentionnalité semblable ou qui expriment une qualité émotionnelle comparable.

6.3 UN UNISSON FAMILIAL ET À LA MAHORAISE

Dans le *debaa,* on retrouve également d'autres caractéristiques qui lui confèrent des qualités d'uniformité. Le groupe de *debaa* possède en effet une unité intrinsèque, car les femmes font partie d'un même groupe de parenté auquel s'associent parfois des voisines. Elles ne doivent rien faire pour montrer ce lien. Cette appartenance est un fait, conséquent à la consanguinité, ou à l'alliance (Cf. Chapitre 3) mais aussi au choix personnel de faire partie d'un groupe grâce à la proximité résidentielle. Cette unité représente déjà en soi un modèle d'unisson, car les groupes sont perçus comme des entités à part entière et indissociables.

Cependant, les groupes sont formés par des femmes toutes différentes aussi bien physiquement qu'intellectuellement. Les pratiquantes ont des caractères différents, des morphologies différentes, des idées, des goûts, des désirs, des capacités, des opinions distinctes. Elles montrent un modèle d'unisson que finalement est une somme hétéroclite, qui s'affiche en termes d'unité, mais qui est composée d'éléments divers. L'appartenance à une parenté est un fait. Le cadre de la parenté représente alors la condition pour pouvoir exprimer sa singularité. Afficher d'emblée cette appartenance, en adoptant une tenue identique par exemple, est la modalité conventionnelle qui permet de faire émerger des singularités tout en montrant une uniformité.

Dans le *debaa*, comme j'ai déjà évoqué, il y a une évolution emphatique et un engagement de plus en plus marqués avec l'avancée de la performance. Cette progression qui se crée de manière collective est due d'une part à l'application des participantes et d'autre part à la structure même du *debaa*. Le crescendo vocal et chorégraphique se réalise grâce à la composition tripartite du *debaa* dont les phases successives sont de plus en plus courtes et imbriquées entre-elles. Les chanteuses et les danseuses se transcendent avec un transport, une participation émotionnelle de plus en plus intense qui les amènent vers un état extatique. Cette dimension spirituelle, cette communion, fait que l'unisson en quelque sorte est déjà là. Il faut juste le rechercher en s'investissant sans réserve pour l'activer, car cette activation nécessite un travail, un effort, une coopération, une implication personnelle. Il s'agit donc d'un unisson dans un sens large : on fait la même chose toutes ensemble, comme quelque chose qui préexiste et qui, à travers l'implication personnelle, peut se manifester. Ainsi la performance sert à donner l'opportunité à chacune des pratiquantes d'expérimenter cette unité, tout en exprimant sa singularité à l'intérieur d'un unisson qui existe déjà.

De la même manière, l'*imame* pour s'investir en tant que meneuse, ne doit pas s'effacer. Le comportement de l'*imame* laisse penser que la priorité n'est pas obtenir une uniformité parfaite.

Selon leurs témoignages, il semblerait que l'*imame* soit indispensable pour coordonner le groupe. Dans la réalité, après avoir commencé à danser la chorégraphie prescrite, elle l'abandonne très vite pour réaliser une interprétation personnelle, comme une sorte de solo. D'ailleurs Fauzia, interpellée par D2 (échange transcrit à page 410) concernant le rôle de l'*imame*, si d'une par elle reconnaît l'importance de diriger correctement les danseuses, d'autre part elle revendique aussi une autonomie et une liberté d'agir lui permettant de prendre du plaisir. Au nom de toutes les danseuses visées par les critiques de D2, reportées à la page 410, elle répond ainsi :

> « Nous acceptons vos critiques sur la clarté des gestes. Et que nous devons être bien au centre, pour être visibles. Et qu'on commence dans le temps, pour que vous puissiez être dans le temps. C'est la meilleure solution pour qu'il n'y ait plus de problèmes. Mais je voudrais aussi que les danseuses soient concentrées. Qu'elles suivent parfaitement les gestes. Qu'elles soient attentives et qu'elles ne se reposent pas entièrement sur nous. Sinon vous allez toujours mettre la faute sur nous : « l'imame ne sait rien du tout ». Mais l'imam aussi a le droit de profiter du debaa. Donc, je ne vais pas rester au milieu du début à la fin parce que les danseuses ne maîtrisent pas les gestes. Les danseuses doivent accepter leur part de responsabilité. Elles doivent maîtriser les gestes. Si on est dans le bandra et si on nous filme, moi aussi je veux profiter. Même si je dis « toiyari » [être prêtes], il ne faut pas forcément que je sois figée devant vous ».

Fauzia, en effet, montre plutôt aux autres et à l'éventuel public son expertise, sa capacité potentielle à coordonner l'unisson. Du fait que les pratiquantes apprennent toutes la chorégraphie en même temps et que l'*imame* ne corrige pas forcément les diversités formelles des danseuses, on pourrait supposer que sa présence, d'un point de vue strictement chorégraphique, n'est pas vraiment indispensable. D'ailleurs après l'échange reporté plus haut, en continuant à discuter à voix basse avec une autre *imame*, Fauzia admet : « Je vais essayer de m'adapter. Des fois je dis « uwa » mais je ne suis pas certaine que ce soit au bon moment ». Puis, elles explosent de rires. L'autre *imame* alors conclut en lui suggérant : « Faisons le nécessaire pour que tout se passe bien ».

L'incontestabilité et la nécessité du rôle de l'*imame* est plutôt à attribuer au fait qu'elle pose les conditions mêmes de l'émergence des singularités, en montrant presque l'opposé de l'unisson, dans le sens occidental du terme. Comme le fait observer justement Georgiana Wierre-Gore dans une interview pour la revue Repères, le collectif ne nie pas systématiquement la singularité de la personne, au contraire, et danser ensemble ne se résout pas non plus à une ressemblance uniquement visuellement :

> « Notre rapport au collectif est fondé sur l'idée qu'il s'agit d'un regroupement d'individus autonomes, qui habituellement sont isolés ; on considère volontiers que le collectif risque de forcer la personne à abdiquer son identité. Dans le contexte africain que j'ai étudié, au contraire, la personne ne peut pas exister en dehors d'une collectivité, ou de plusieurs collectivités. Son identité se construit par rapport à des réseaux de relations : réseaux de parenté, de hiérarchie professionnelle, etc. Il y a ainsi une immanence entre la personne et la communauté. Dès lors, le fait d'exécuter ensemble la même danse, à

> l'unisson, n'a rien à voir avec l'enjeu que cela peut représenter dans un contexte occidental. Se ressembler, en Occident, c'est se ressembler visuellement. Cela remonte au moins à la Renaissance : l'instauration de la perspective … Danser « comme » quelqu'un d'autre, c'est dessiner dans l'espace, par le mouvement, des formes que le regard d'un spectateur percevra comme identiques » (Wierre-Gore et Glon 2010).

Les pratiquantes de *debaa* effectivement se fondent et se confondent avec leur groupe. L'identité personnelle est étroitement liée au sentiment d'appartenance au groupe. L'uniformité du chant et de la danse expriment cette dimension collective. L'*imame* montre que la réalisation personnelle et l'affirmation de sa singularité ne peut que passer à travers le collectif. Par conséquent, l'*imame* ne guide pas systématiquement. Elle n'exécute les mouvements de la chorégraphie de groupe que de temps en temps. Elle semble d'ailleurs insister plus sur les gestes qui sont déjà acquis que sur ceux qui auraient besoin de clarifications. En revanche, quand elle se met dos aux danseuses et qu'elle endosse véritablement le rôle de guide en donnant de plus l'indication verbale « uwa » de manière anticipée pour que les danseuses comprennent le moment précis où débute l'enchaînement, même si on ne voit pas exactement ce qu'elle fait, la magie de l'unisson s'opère alors véritablement. Mais pour que ces moments soient puissants, transcendants et magiques, ils ne peuvent qu'être rares.

Ainsi l'*imame* montre un exemple chorégraphique qu'il faut certes suivre mais son rôle ne se résume pas à celui d'un modèle formel. C'est plutôt sa singularité qu'il faut admirer et essayer d'imiter et aussi sa générosité à s'occuper des autres, sa disponibilité à assumer des responsabilités, sa capacité à être à la fois connectée à soi-même et à la fois au service du groupe. L'*imame* émerge du groupe sans le dominer, au contraire, elle crée un juste équilibre entre sa singularité et la mise en valeur du collectif. Elle est donc plutôt source d'inspiration que de direction. On ne doit pas forcément la copier, mais on doit rechercher le même type d'engagement, la même qualité d'investissement. De cette manière ce rôle de premier plan, en quelque sorte, se mérite. Au-delà des discours, donc, les répétitions ne servent pas uniquement à apprendre la chorégraphie et le chant de mieux en mieux. Elles sont aussi un prétexte pour être ensemble, pour affirmer la solidarité du groupe, pour confirmer sa propre adhésion, pour montrer activement son engagement dans le collectif.

Et en même temps, les femmes font ce qu'elles peuvent. Les occupations professionnelles et familiales sont des contraintes qui entravent leur participation et leur dévouement dans ces activités. Ainsi parfois elles collaborent activement, parfois moins, parfois elles font partie d'une performance, parfois non. Selon le moment, elles s'impliquent, plus au moins intensément, dans les préparatifs et dans l'organisation d'un évènement. Finalement, ce qui est réellement important c'est qu'il puisse toujours y avoir quelqu'un qui prend la relève et qui crée des occasions pour faire exister le groupe en impulsant et soutenant l'entraide et la collaboration.

6.4 UN CONTINUEL RECOMMENCEMENT

Les répétitions, au-delà de la finalité de maîtrise le chant et la chorégraphie, s'inscrivent donc dans une continuité d'expériences partagées. Il ne s'agit pas de rechercher la reproduction à l'identique, mais plutôt la capacité de s'adapter et faire face, au mieux, aux aléas qui, in fine, caractérisent toute représentation. L'objectif demeure celui de danser et chanter ensemble tout en étant le plus possible coordonnées. Toutefois, les personnes se heurtent à des empêchements. Des erreurs de la part des musiciennes, de la soliste, de l'*imame*, des danseuses peuvent toujours survenir. Ainsi, chaque réalisation est, par conséquent, diverse.

Par exemple, lors des répétitions générales et lors de la représentation publique, le déroulement des *debaa* a été différent par rapport à celui observé lors de la répétition analysée précédemment :

Structure du chant et relation chant/chorégraphie

SUA SATINA WARA (Répétition générale)

1ère Partie

Soliste A B B/A

Chœur A1 A1 A1

n° de périodes 22 20 22 22 23

chorégraphie posture - 1ère - 1ère – 1ère – 1ère - 1ère

2ème Partie

Soliste C E G K C E G K C E G K C E

Chœur D F H I D F H I D F H I D F

n° de périodes 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

chorégraphie 2ème chorégraphie – 2ème chorégraphie - 3ème - 3ème - 3ème

avec variation

3ème Phase

Soliste J M N J M N J O O J M N

chœur L L L L L L L PL PL L L L

n° de périodes 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 1 3 1 1 1 1 1 1

motifs chorégraphiques répétés ….

Soliste C E G K

Chœur D F H I

n° de périodes 1 3 1 3 1 3 1 3

même motif chorégraphique répété ….

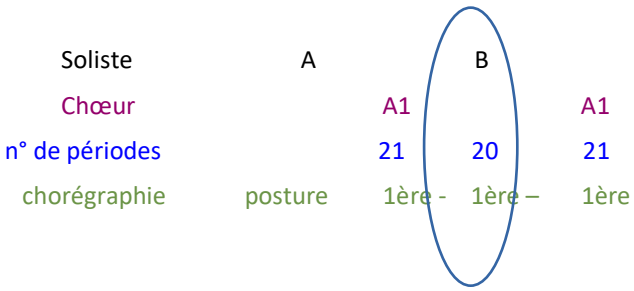
Les phrases chantées de la première partie ont été plus longues. La soliste a d'ailleurs mélangé les phrases chantées du deuxième et du premier *couplet* B/A. Les pratiquantes ont souvent pris du temps supplémentaire avant de démarrer une nouvelle phrase chantée. Par conséquent, elles ont dû adapter la chorégraphie, pour combler ces moments de pause supplémentaires. Seule la deuxième phase s'est déroulée de la même manière qu'aux répétitions, c'est-à-dire, deux fois et demi la combinaison C/D/E/F -G/H/K/I. La troisième partie a été, par contre, plus courte. L'enchaînement des phrases de la soliste a été différent. Elle a chanté davantage de phrases courtes - J/M/N - avant d'enchaîner avec la phrase plus longue O. Elle n'a pas d'ailleurs chanté la totalité des phrases. Ainsi, les phrases R/Q ont été omises (comparer avec la structure des répétitions illustrée à la page 401 et 402). Elle a également agencé différemment les phrases qu'elle a chantées. Puis, le *debaa* s'est conclu avec la reprise de la partie centrale, comme aux répétitions précédentes.

La représentation aux Journées du patrimoine a été encore différente, tant de la répétition observée que de la répétition générale.

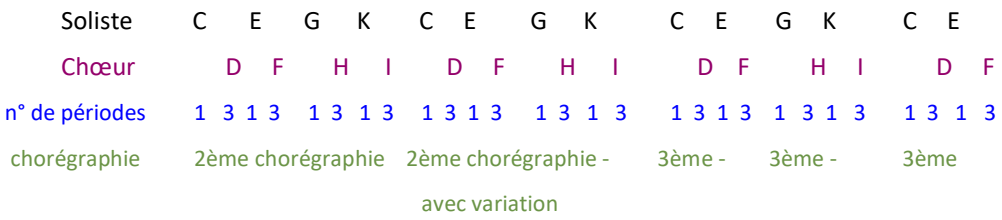
Structure du chant et relation chant/chorégraphie

SUA SATINA WARA (Spectacle)

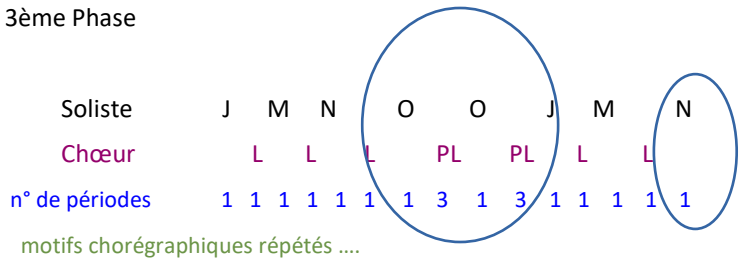
1ère Phase

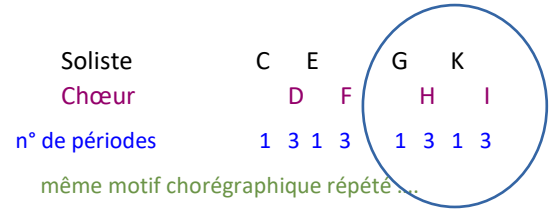


2ème Phase



3ème Phase





Lors de la représentation la tessiture de la voix de la soliste a été beaucoup plus aiguë, ce qui a eu comme conséquence d'accélérer le tempo par rapport à l'exécution des répétitions. De ce fait, le *debaa* a été beaucoup plus dynamique et entraînant, mais évidemment aussi plus court. La soliste a chanté les *couplet*s de la première partie plus rapidement que le chœur (voir schéma page 380). Elle n'a chanté d'ailleurs qu'une seule fois le premier *couplet* et une seule fois le deuxième. Le déroulement de la partie centrale, par contre, a été comparable à celui des répétitions, alors que la troisième partie a été également raccourcie. La soliste n'a repris que peu de fois les phrases, sans les chanter en totalité. De plus, elle n'a pas attendu la dernière réponse du chœur pour passer à la phase conclusive.

Les pratiquantes ont donc dû adapter les chorégraphies aux aléas de la situation, à la rapidité du chant et aux variations de la soliste. Comme le chant est étroitement lié à la chorégraphie, la modification du chant a nécessité une réadaptation constante de la danse. Certes, le stress de la présentation face au public, l'enjeu de la manifestation suite à la concurrence des meilleurs groupes de l'île et à la présence de personnalités de premier plan peuvent expliquer l'excitation et la tension qui a pu déstabiliser les pratiquantes. Pourtant, si je tiens compte de la performance dans son ensemble, je peux dire qu'elles ont assuré une prestation d'une qualité remarquable, avec une coordination et un unisson bien plus évidents que lors des répétitions (12'12''). La maîtresse du jeu, dans cette situation, a finalement été la chanteuse soliste qui, avec le timbre de sa voix et la vitesse de son chant, a déterminé le caractère de la prestation.

Si l'on compare le déroulement de ce *debaa* avec celui réalisé, aussi bien lors de la générale que de l'entraînement analysé dans le détail plus haut, l'on peut remarquer que la posture des femmes a été plus déséquilibrée vers l'arrière qu'aux répétitions. Le début du *debaa*, quant à lui, a été comme d'habitude un peu incertain. Les deux premiers balancements n'ont pas été tout à fait synchrones mais au début de la troisième période toutes les danseuses ont accentué le mouvement des épaules de manière coordonnées. L'allongement du bras vers l'avant, en revanche, a démarré à des moments différents. Ensuite la chorégraphie s'est déroulée comme prévu. Toutefois, dans l'ensemble, il y a eu beaucoup plus de mouvements d'arrêt et plus d'accents. Certains gestes d'allongement ont été ralentis ce qui a permis aux danseuses d'être davantage coordonnées. Elles ont été effectivement plus à l'unisson qu'aux répétitions mais il y a plus de pauses, plus d'actions accentuées et tout particulièrement au démarrage de phrases chantées. C'est-à-dire que les danseuses ont ajouté des éléments qui aident la coordination : des accents, des pauses, des concordances entre le début d'une phrase chantée et le démarrage d'un motif chorégraphique.

SCHÉMA DU DEBAA « SUA SATINA WARA » RÉALISÉ SUR SCÈNE

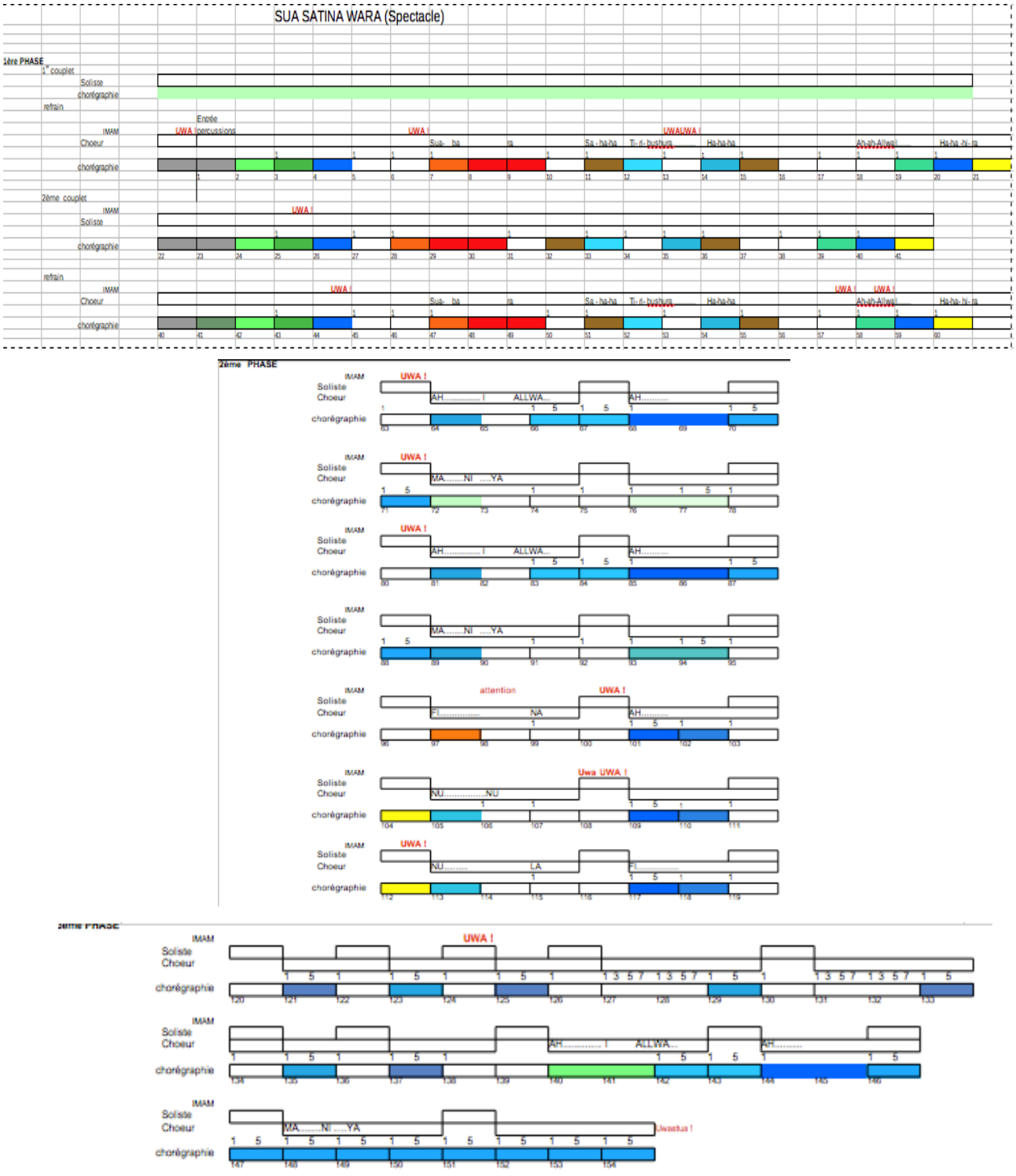


Schéma 6 - 11 : Structure du debaa « Sua satina wara » lors de la représentation scénique.

On remarque qu'il y a plus de motifs en nuances de bleu par rapport aux schémas des pages 401 et 402. Toutefois, chaque partie est plus courte, il y a beaucoup plus de moments d'attente et de pause (motifs en blanc), et les danseuses ont également réalisé beaucoup plus d'accents.

Étonnement, les pratiquantes qui ont participé à la représentation n'étaient pas tout à fait celles qui étaient présentes aux répétitions. Seules cinq danseuses et deux musiciennes avaient suivi les entraînements. D'ailleurs les pratiquantes n'ont pas été en mesure d'exécuter la chorégraphie prévue pour l' « entrée », car pas tout le monde la connaissait. L'*imame* a alors proposé un geste très simple : un balancement du bras droit vers l'extérieur, puis vers l'intérieur avec une marche cadencée en file indienne.



Figure 6 - 25 : Entrée sur scène de la Madrassati Madania de Bouéni, avec un pas proposé à l'instant par l'imame à la place de la chorégraphie travaillée lors des répétitions. ©

L'entrée simple et régulière, les chorégraphies du *debaa* plus uniformes grâce à l'augmentation des temps de pause et le ralentissement de certains mouvements, la coordination vocale et gestuelle plus affirmée ont ajouté de l'harmonie à la prestation de la Madrassati Madania. Une telle recherche de régularité et de simplicité a permis aux pratiquantes d'être plus coordonnées que lors des répétitions. Mais cette uniformité gestuelle a enlevé les effets de surprise, car finalement les incertitudes qui expriment une certaine fragilité apportent une tension supplémentaire à la performance. Même si d'un point de vue formel, la prestation a été plus précise et rigoureuse que celle des entraînements, la représentation scénique a été plus conformiste, plus prévisible et finalement moins intéressante, avec moins de charme et d'émotion que celle de la répétition observée, qui était certes moins aboutie mais plus touchante. Ce qui fait penser que finalement gagner en assurance et en précision fait probablement perdre quelque chose en termes de frissonnement.

CONCLUSION

Dans ce chapitre j'ai voulu cerner un aspect énigmatique du *debaa* et cherché à le comprendre. Y évoluent des femmes qui dansent ensemble et mettent tout en œuvre pour être identiques. Dans ce cadre, il y a un modèle à suivre, représenté par l'*imame*, un ensemble cohérent, des tenues identiques, une régularité dans la disposition des danseuses, des chorégraphies monokinésiques et un chant monodique. Pourtant quand on observe la danse de chaque praticienne dans le détail, force est de constater que, même lorsqu'on a une perception d'uniformité, la performance n'est finalement composée que d'un florilège de différences. Tous les éléments que je viens de lister vont certainement dans le sens de l'unisson, mais finalement les pratiquantes réalisent leur prestation chacune à sa manière, tout en donnant l'impression d'être constamment coordonnées et synchronisées.

D'autres éléments aident également les femmes à créer une choralité, une osmose performative : la répétition des enchaînements chorégraphiques et des phrases chantées, le crescendo choral et chorégraphique qui se conclut dans une apogée jubilatoire collective, la disposition des danseuses par ordre de taille, un travail assidu de répétition pour maîtriser les chants et les danses. Toutefois, si l'unisson, comme en témoignent les discours des femmes, est un aspect très important du *debaa,* il est finalement que très rarement réalisé.

Pour traiter cet argument, j'ai observé un cas précis où l'uniformité et la synchronie des pratiquantes étaient particulièrement recherchées. Il s'agissait d'une séance de répétition en vue d'une représentation pour les Journées européennes du patrimoine de 2013. Cette manifestation ressemblait pour la première fois les cinq meilleures associations de *debaa* de l'île, suite à leur consécration lors du concours organisé en 2008 par la Direction des affaires culturelles du Conseil général de Mayotte. Parmi les cinq groupes, j'ai choisi d'analyser une séance de répétition de la Madrassati Madania de Bouéni, dont la démarche peut être considérée comme professionnelle aussi bien du point de vue de la rigueur du travail mené, que de la régularité, de l'assiduité des répétitions ainsi que de l'attention portée aux aspects formels du mouvement.

Pour cette manifestation prestigieuse, les femmes avaient tout intérêt à faire de leur mieux pour aboutir à une représentation parfaite. Elles devaient confirmer leur place parmi les meilleures pratiquantes de l'île et toujours mériter de conserver ce privilège. Cette représentation était également l'occasion pour les cinq groupes vedettes de se mesurer à nouveau entre eux, sur la base des mêmes critères d'évaluation établis par les organisateurs : même nombre de participantes, même durée des *debaa*, même qualité de tenue, même déroulement de la prestation, mêmes conditions scéniques.

L'analyse de cette séance de répétition constituait donc le cadre idéal pour observer la construction de l'unisson, car l'objectif de ce travail de préparation était justement celui de pouvoir réaliser une prestation encore plus parfaite que d'habitude. Ce n'était pas uniquement

l'honneur des groupes qui était en jeu, mais aussi celui de la culture mahoraise en général, puisque le *debaa* est désormais considéré comme son étendard.

Lors de la séance analysée, les femmes se sont également appliquées à inventer quelque chose de vraiment innovant, comme la chorégraphie de l'« l'entrée » qui, finalement, va se relever être trop compliquée. Elle sera d'ailleurs abandonnée lors de la présentation sur scène et remplacée par un mouvement beaucoup plus simple et commun à d'autres groupes, car les personnes qui ont participé à la représentation n'étaient pas tout à fait les mêmes que celles qui étaient présentes aux répétitions.

Tout d'abord, la difficulté d'être toujours coordonnées est due à l'ambiguïté de certains paramètres constitutifs de la performance qui devraient en effet aider l'émergence de l'unisson, mais qu'en réalité l'entravent. Par exemple la disposition en ligne des danseuses. Cette formation donne un aperçu d'uniformité, mais finalement empêche les femmes de se voir mutuellement pour mettre en acte une vraie complicité collective. Ensuite le chant monodique (une seule mélodie) et la danse monokinésique (une seule chorégraphie), devraient aussi faciliter l'unisson. Pour autant, on ne sait jamais exactement quand le chant commence, combien de *couplet*s chantera la soliste, ni dans quel ordre. Ces incertitudes obligent les danseuses à se montrer toujours vigilantes pour adapter constamment la chorégraphie. Ces ajustements doivent être réalisés dans l'instant présent et toutes ensemble, alors que les femmes ne peuvent pas se voir pour comprendre, anticiper, uniformiser et coordonner les réactions et les actions des unes et des autres.

De plus, les chorégraphies du *debaa* ne sont jamais complètement finalisées une fois pour toutes. Il est vrai, cependant, qu'après quelques répétitions, certains gestes se fixent dans la mémoire. L'exécution devient alors plus agréable car quelque chose de familier, de connu s'installe. Mais répétition après répétition, les chorégraphies peuvent aussi évoluer. Ainsi, tout mémoriser avec précision n'est pas d'une grande utilité. Pour créer l'unisson, il faut plutôt rester concentrées, attentives aux autres et disponibles, s'adapter tout en s'impliquant pleinement dans la performance. D'ailleurs les doutes et les incertitudes confèrent une fragilité émotionnelle aux pratiquantes qui les motive à s'investir encore plus pour bien réussir leur prestation.

Pour atteindre l'objectif de l'unisson, on pourrait penser que l'*imame* en tant que guide devrait avoir une fonction régulatrice, or dans la réalité elle assume plutôt une fonction d'exemplarité. Si regarder l'*imame* pourrait être une solution, le plus souvent, elle danse des variations personnelles à la place des chorégraphies de groupe. Ainsi, elle se singularise en étant archétype alors que, parce qu'elle est un modèle de référence, elle devrait plutôt être copiée. Mais, de toute façon, elle n'est pas constamment dans le champ de vision de toutes les pratiquantes, car elle déambule sans cesse et à proximité de la ligne. Par conséquent, elle ne peut être vue que par les danseuses devant lesquelles elle passe, ou s'arrête. Elle n'inverse pas non plus la direction de ses mouvements. Par conséquent, quand elle est face aux danseuses, ces dernières doivent exécuter leurs gestes de manière symétrique. De plus, le regard dirigé vers le bas des danseuses les empêche de bien observer la danse de l'*imame,* qu'elles ne regardent que par intermittence.

Dans la manière d'agir de l'*imame* il y a, donc, deux aspects distincts. D'une part, elle sollicite une participation conjointe des pratiquantes à travers des commandements qui les incitent à bien danser, à bien chanter, à commencer les chorégraphies au bon moment et à diriger les mouvements vers les bonnes directions, mais d'autre part, étant donné qu'elle réalise souvent des variations personnelles, elle ne peut pas être constamment suivie par ses camarades. Quand l'*imame* entreprend un autre mouvement que la chorégraphie de groupe, c'est sa créativité, sa qualité d'investissement qu'elle donne à voir principalement. Ce ressort performatif inspire davantage une forme de participation, une manière d'être ensemble, qui ne se limite pas à la seule succession de mouvements à réaliser. On a ainsi l'impression que les pratiquantes peuvent prendre des initiatives individuelles tout en faisant en sorte d'être coordonnées et synchrones.

Mais les femmes recherchent aussi un unisson formel. Suite aux formations suivies par les pratiquantes pour composer des *debaa* plus conformes aux standards scéniques de la culture européenne, elles insistent beaucoup sur le fait d'être ensemble. Même si d'un point de vue des danses formalisées, comme la danse classique et la danse contemporaine occidentales, elles ne sont pas vraiment convaincantes, il y a certains éléments comme les accentuations, les relâchements de poids, les commencements de phrases chantées associés à des gestes spécifiques, ainsi que certaines qualités gestuelles qui expriment des sensations particulières comme caresser, des gestes lents exécutés avec des parties du corps en contact, qui vont dans le sens d'un véritable unisson gestuel.

En revanche, l'appartenance à une même parenté représente véritablement un puissant postulat d'unité. Cette unité est un fait, en tant que caractère cohérent qui sous-tend une somme de singularités. Il ne s'agit pas de gens qui ne se connaissent pas et essayent à danser une même chorégraphie, au contraire, les liens qui relient les femmes constituent déjà d'emblée un principe d'harmonisation. Les répétitions quotidiennes témoignent de l'envie de partager des moments créatifs et complices avec des personnes avec lesquelles on a de l'affection et de la proximité. Malgré les différences, il y a un unisson de type « familial » qui sous-tend la pratique. Cet unisson est dû en partie au fait de reproduire des gestes connus par toutes les pratiquantes et qui expriment une familiarité fondée sur des connaissances partagées, un goût esthétique commun, des habitudes et des choix chorégraphiques qui parfois peuvent paraître comme évidents. Chaque groupe essaie d'ailleurs de développer un style qui lui soit propre. Chaque groupe cultive une spécificité, concernant aussi bien des aspects formels que qualitatifs de la chorégraphie qui, à force d'être reproduits, constituent une technique et une signature. L'analyse de cette créativité sera d'ailleurs le sujet du chapitre suivant. On aperçoit ainsi l'unisson bien que de nombreux éléments ne soient ni identiques, ni réalisées de manière synchrone. Tout de moins, on ressent une quête constante de coordination et d'entente.

Ainsi dans le *debaa*, on retrouve d'une part une créativité familiale qui mobilise des éléments qui tendent vers un unisson formel, mais aussi d'autre part, une manière spécifique et qualitative d'être ensemble, qui exprime un unisson que j'ai défini « à la mahoraise », et qui admet des singularités, tout en les subordonnant au fait d'être ensemble et de s'investir pareillement dans

une démarche collective et partagée. Si la créativité familiale distingue les groupes entre eux, l'unisson « à la mahoraise » les rassemble dans une même manière sociale d'agir. Dans la première, il y a une inventivité constante qui exprime une unicité familiale, à laquelle la subjectivité des individus et les initiatives personnelles apportent de la valeur ajoutée. Le second est marqué par une communauté de traits qui transcende la particularité des groupes. La coordination de type mahorais suit une tout autre logique que celle de l'uniformité formelle. Le mode de participation relève moins de l'expression d'une coordination que de l'expression d'une solidarité.

L'ensemble de ces données montrent que la logique de l'unisson ne se réduit pas uniquement à la logique de la coordination corporelle. Cette autre logique exprime un unisson intentionnel, émotionnel, familial, qui permet de cultiver la singularité individuelle, avec un arrière fond d'unité. Par leur application durant les répétitions, par leur qualité de participation, elles se montrent toujours en condition de représentation. Dans cette démarche, qui présuppose une unicité de l'expérience, on peut aussi voir une démarche de type rituelle.

À travers sa qualité de présence et d'engagement, la démarche de l'*imame* montre un modèle parfait d'unisson mahorais. Ce dévouement au groupe et les bienfaits de cette démarche sont exprimés par la liberté dont l'*imame* bénéficie. Plus on se donne à la collectivité, plus on obtient des avantages en termes d'épanouissement individuel, de réalisation individuelle, de charisme, de prestige, de reconnaissance mais aussi finalement d'espace de liberté.

Être à la fois à l'unisson tout en étant singulières, être présentes autant à soi que dans l'agir avec les autres, être stimulées et galvanisées par l'incertitude du chant qui induit l'impossibilité de fixer une fois pour toute la chorégraphie, telles sont les spécificités de l'expérience que les pratiquantes expérimentent à travers le *debaa*. Ces antinomies représentent une façon d'agir que l'on retrouve dans d'autres activités partagées, car il s'agit d'une manière de concevoir les relations d'entraide et du faire ensemble, par un accord intentionnel, un unisson mais un unisson à la mahoraise.

Lorsque je participe aux répétitions, les femmes me félicitent souvent pour la qualité de ma danse, mais je pense qu'en réalité ce qu'elles apprécient est mon engagement, car ne maîtrisant pas complètement la chorégraphie, je suis obligée à faire confiance à mes camarades les plus proches en essayant d'être le plus possible en empathie et en symbiose avec elles. Elles ressentent ma danse identique à la leur, ce que je sais pertinemment ne pas être vrai sur le plan formel : mon dos n'est pas assez tonique, la mobilité de mon buste est trop ample et détendue, les mouvements de mes mains sont trop périphériques. Probablement, je donne à voir une qualité d'investissement dans laquelle elles se reconnaissent. Je m'attache à suivre davantage ce qui se passe, plutôt qu'à reproduire ce que je sais. C'est pour moi une source de bonheur, car je ne me préoccupe pas de bien faire dans le sens de montrer ce que je connais, mais je profite du plaisir de l'incertitude de l'instant présent, de la complicité instantanée et du caractère rassurant de l'effleurement tactile et sensuel de mes voisines de ligne. Le fait de pouvoir faire confiance aux

autres permet à chacune de ne pas se sentir investie individuellement de la responsabilité de montrer un *debaa* parfaitement maîtrisé. En théorie oui, mais en réalité non.

Les pratiquantes participent toutes ensemble à la construction d'une harmonie performative, montrant ainsi un savoir-faire collectif résultant d'un travail en amont, mais qui admet une part d'aléatoire, d'improvisation, qui n'est ni quantifié, ni quantifiable, ni même obligatoire, mais qu'il faut pouvoir absorber pour conserver une bonne qualité de coordination. C'est le groupe qui a la responsabilité de l'ensemble, non les personnes individuellement. Ces dernières ont plutôt la responsabilité de s'engager pleinement dans le groupe, dans cette communauté. Le travail d'encadrement de l'*imame,* mais aussi de la *fundi* et des femmes les plus investies est de motiver les autres à se comporter pareillement, car cet accord est absolument nécessaire pour conserver l'unité.

Dans le 3ème chapitre, en décrivant la pratique au quotidien, j'ai souligné le fait qu'aux répétitions les femmes arrivent au compte-goutte, qu'elles ne sont pas régulièrement présentes, que leur participation varie selon leur disponibilité et leur envie. Lors des représentations, on le verra dans le dernier chapitre, il y a toujours des problèmes techniques : la sono qui ne marche pas, un groupe qui n'est pas prêt, etc. Malgré l'acharnement des préparatifs de certaines, il y a toujours une partie d'aléatoire, quelque chose qui échappe à l'encadrement. Finalement, l'on peut supposer que si la performance se réalise pleinement, si quelque chose de magique s'opère, c'est précisément parce que tout n'est pas ajusté. Ces variables et ces variations montrent bien que le *debaa* n'est pas réductible à une seule démonstration spectaculaire, car les spectacles, au contraire, sont les plus possible cadrés.

Les organisateurs de la manifestation pour les Journées du patrimoine ont essayé de faire du *debaa* un spectacle en limitant au maximum les incertitudes qui existent au commencement et à la fin de chaque *debaa.* Toutefois, les exigences des producteurs et des organisateurs vont souvent à l'encontre des objectifs des femmes. Vouloir réduire les performances du *debaa* uniquement à des prestations scéniques, en limitant au maximum les erreurs et les incertitudes, c'est leur enlever tout ce qui peut les transcender. Dans la séance que j'ai observée, en effet, les pratiquantes de Madania s'efforcent d'adopter des comportements qui assurent la multiplication de régularités dans la performance. Selon elles, cette manière de procéder devrait leur garantir une perfection d'unisson. Or finalement, plus leurs prestations sont parfaites, moins elles sont captivantes.

Ainsi, les prestations des groupes aux JEP ont été dans ce sens assez conventionnelles. Néanmoins, cela n'a pas empêché Madania d'improviser un *debaa* supplémentaire avant de quitter la scène pour le groupe suivant, Saloua de prendre tout son temps pour réciter la traduction de son texte en français d'une manière lyrique et captivante, et les femmes d'un autre groupe d'oublier les *saluva* confectionnés avec le tissu imposé et d'être, en quelque sorte, obligées d'opter pour une tenue de leur choix. Ce sont des aspects qui montrent qu'il y a un côté rituel de la pratique qui guette et qui résiste à la standardisation, quelque chose qui n'est jamais résolu, incertain et imprévisible qui reste toujours en suspens.

II TOME

CHAPITRE 7

Se distinguer par la créativité tout en se fondant dans un répertoire commun

Ce chapitre analyse dans le détail des *debaa* de différentes associations pour ensuite les comparer. L'objectif est de dégager des caractéristiques techniques, stylistiques et esthétiques pouvant définir les contours de ce répertoire tout en faisant émerger la singularité des groupes. La pratique repose en effet sur des dynamiques de compétition qui stimulent la créativité des femmes à la composition de *debaa* toujours nouveaux et difficilement imitables. Pour mener ma réflexion, je vais, d'une part, mobiliser les observations des chapitres précédents concernant les exigences stylistiques, la qualité particulière de présence et la recherche constante d'unisson, et d'autre part, analyser et comparer les chorégraphies de quelques *debaa,* notées en Cinétographie Laban.

J'ai déjà eu l'occasion de souligner que cette pratique est constamment en évolution, car pour chaque manifestation, les femmes composent des nouveaux chants et créent des nouvelles chorégraphies. Durant l'année, les différentes associations participent à plusieurs rencontres pendant lesquelles chaque groupe présente quatre ou cinq *debaa*. Bien qu'il ne s'agisse pas toujours de nouvelles compositions, chaque année, chaque équipe en crée plusieurs. À Mayotte, il y a environ une centaine d'associations de *debaa*, ce qui signifie qu'en moyenne deux cents à trois cents *debaa* peuvent voir le jour annuellement (Cf. Introduction et annexe). Par conséquent, il est pratiquement impossible de faire une analyse comparative de l'ensemble de ces productions. Il est également difficile de témoigner de tous les éléments originaux introduits dans chaque nouveau *debaa*, car l'inventivité des femmes est constamment stimulée par leur curiosité envers d'autres types de pratiques chorégraphiques, comme les danses traditionnelles ou à la mode– hip hop, coupé décalé, *mgodro*, entre autres – dont les images circulent sur les réseaux sociaux ou les danses des séries télévisées de Bollywood[255], ainsi que par leur propre désir et leur créativité individuels. La recherche de l'exhaustivité n'aurait d'ailleurs pas d'intérêt du fait que la nouveauté est pratiquement la façon généralisée de procéder. Il sera ainsi plus intéressant de faire émerger, d'une part, les mécanismes à travers lesquels la créativité s'exprime, et d'autre part, d'en saisir les limites. Pour les pratiquantes, il est important que le *debaa* puisse continuer à montrer et exprimer ce qu'elles désirent, c'est-à-dire une pratique récréative conforme à l'idéologie islamique et à la culture mahoraise. C'est donc un échantillon de diverses créations que je présente dans ce chapitre, en étant convaincue, du fait de mon expérience pratique, qu'il est

[255] Nom donné à l'industrie du cinéma musical indien basée à Mumbai qui produit des séries pour les chaînes de télévision.

suffisamment représentatif des variations possibles sans que puisse être remise en question l'identification de ce répertoire spécifique.

Étant donné que les femmes des différentes associations s'inspirent les unes des autres pour façonner leurs nouvelles compositions, il me semble pertinent de choisir les *debaa* des cinq groupes considérés comme les meilleurs de l'île car, aux dire des pratiquantes, ils servent aussi de modèle aux autres groupes. Toutefois, je n'en présenterai ici que quatre du fait que le cinquième est celui de la Madrassati Madania qui m'a servi de base pour développer mon argument de l'unisson dans le chapitre précédent. Je ne reviendrai donc pas dans le détail sur ce *debaa,* mais je mobiliserai mes réflexions, à propos de ce dernier, lorsque cela sera utile.

Une fois de plus, pour mener à bien cet étude, j'ai pris des *debaa* diffusés sur le site YouTube, pour les mêmes raisons que j'ai déjà évoquées plus haut, c'est-à-dire faciliter le visionnage des lecteurs.trices, mais aussi parce qu'il s'agit de véritables tubes, regardés des milliers, voire des centaines de milliers de fois[256]. Ce sont des *debaa* créés entre 2015 et 2016. Leurs auteures sont parmi mes informatrices principales, par conséquent j'ai pu m'appuyer sur leurs commentaires pour enrichir ce travail analytique. Mon observation se fonde à nouveau sur les partitions de ces *debaa* transcrits en Cinétographie Laban, dont l'intégralité se trouve dans les annexes. Ces notations sont des modèles idéaux des chorégraphies à réaliser, rédigés avec le même procédé de modélisation présenté dans le chapitre précédent, à propos de la posture de départ. Pour transcrire le mouvement j'ai observé principalement la manière de danser des *imames.* Cependant, elles ne sont pas toujours visibles à l'écran et durant les représentations, elles dansent beaucoup moins que les danseuses de la ligne. Ainsi, je me suis également appuyée sur la manière de faire d'autres danseuses que je connais. Elles sont souvent les plus assidues et engagées et parfois participent aussi à l'élaboration des chorégraphies. J'ai eu l'occasion de danser ces mêmes *debaa* à plusieurs reprises. Par conséquent, je me suis aussi fondée sur mes souvenirs, sur ma pratique et sur ce que j'ai pu observer dans le cadre des répétitions. En effet, la notation de la danse s'élabore non seulement en observant les sujets danser mais aussi en dansant et en expérimentant soi-même ce que l'on voit réaliser par les autres.

Tous les *debaa* analysés témoignent d'une remarquable inventivité, tout en s'appuyant aussi sur des éléments anciens déconstruits et réagencés de manière toujours originale et différente. Ces éléments appartiennent à ce que j'appellerais un « vocabulaire[257] gestuel commun » qui caractérisent aussi les autres pratiques soufies, dont le *debaa* tire son inspiration d'un point de vue chorégraphique. Nous verrons plus loin que les éléments formels issus de ces pratiques peuvent être aussi utilisés dans leur forme originale. Ils servent principalement d'intermède, pour combler des moments de décalage ou d'incertitude, ou bien de liaison entre une chorégraphie et la suivante.

[256] Le *debaa* de la Madrassati Nidhoimya comptabilise sur le site YouTube 759 422 vues avec 192 commentaires, celui de Salamia 3 468 vues avec 7 commentaires, celui de Nourania, mis en ligne avec deux versions, 310 330 vues avec 70 commentaires et 150 356 vues et 60 commentaires, à ce jour.

[257] Le terme « vocabulaire » fait partie du jargon de la danse contemporaine occidentale qui considère les motifs dansés comme des briques de mouvement composables et assemblables.

7.1 UNE CRÉATIVITÉ GENRÉE SOUS EMPRISE IDÉOLOGIQUE

Nous avons vu dans le deuxième chapitre que la créativité féminine, dans le cadre de la pratique du *debaa,* repose sur une inventivité familiale avec des résonances religieuses. Si la composition des chants révèle des connaissances et une créativité religieuse, la composition des chorégraphies extériorise des aspects de la femme mahoraise liés plutôt à l'apparence. Ainsi, les chorégraphies mettent en scène d'autres attributs féminins qui sont rattachés à la culture mahoraise mais régulée par l'idéologie islamique dans un cadre d'expression considéré comme convenable. Cet ancrage idéologique est ressenti différemment d'une pratiquante à l'autre, mais les deux aspects, ludique et religieux, sont toujours présents dans une dialectique qui peut être formulée de différentes manières. Contrairement à Saloua et Missiki qui, à travers le *debaa*, revendiquent la manifestation d'une spiritualité féminine et mahoraise, Ourou, de Madrassati Sanya de Sada, exprime une opinion différente qui montre la complexité de la relation entre dévotion et récréation :

> « C'est un chant religieux mais le *debaa* en lui-même n'est pas religieux. Les chants font référence au prophète, c'est ces chants-là qui sont religieux, c'est un moyen que les musulmans et les femmes mahoraises ont trouvé pour pouvoir s'amuser tout en restant dans leur religion. Je ne sais pas comment les autres personnes le définissent mais pour moi ce n'est pas religieux. En ce qui concerne la danse, ce sont des gestes qui accompagnent le chant. C'est un moyen qu'on a trouvé pour rester dans la religion, pour ne pas s'égarer. On a trouvé une sorte de chant qui va avec la religion ».

C'est par un travail, dont l'aspect créatif est très important, que le *debaa* fournit un lieu d'expression privilégié de certaines valeurs rattachées à l'identité féminine : la beauté, l'élégance, la retenue, l'éducation religieuse, l'entraide, la discrétion entre autres. Mais il témoigne aussi l'évolution de ces valeurs dans une direction qui semble satisfaire tant les hommes que les femmes. Ce qui est certain, c'est qu'à travers la pratique du *debaa* et la renommée internationale dont elle bénéficie désormais, les femmes prennent de l'importance au sein de la société mahoraise, sur le plan aussi bien politique que social. Les manifestations se passent toujours dans l'espace public, les équipements de sonorisation permettent d'informer tout le village du déroulement de ces évènements. Les femmes occupent donc ponctuellement l'espace public et elles le font savoir. Elles acquièrent ainsi du pouvoir à travers une pratique artistique qui satisfait néanmoins les exigences des hommes quant à l'image publique de la femme mahoraise. Il s'agit pour les femmes de s'accorder une certaine liberté d'affirmation sociale, tout en restant conforme aux attendus de la tradition, de la morale, de la religion, en matière de comportement féminin tant dans l'espace privé que public. Il s'agit donc de « performer un genre » qui est conforme à l'idéologie dominante, pour reprendre un concept de Judith Butler (2006).

7.2 L'ART DE FAIRE DIFFÉRENT TOUT EN FAISANT PAREIL

Nombre de métropolitains.es résidant à Mayotte et qui assistent sporadiquement à des représentations de *debaa* m'ont dit considérer ces performances « jolies » et « dotées d'un certain charme » mais « fondamentalement répétitives ». Or, les femmes œuvrent inlassablement à concevoir des *debaa* toujours nouveaux et originaux. La créativité des femmes consiste effectivement en leur capacité à faire toujours différent tout en faisant la même chose. L'idée est de décliner les mêmes gestes dans des formes et dans des directions inhabituelles, en les combinant à chaque fois différemment. Le but est de surprendre sans pour autant modifier les contours d'une pratique qui doit rester toujours reconnaissable. Les pratiquantes mettent tout en œuvre pour être reconnues comme les meilleures interprètes de ce répertoire. On peut dire qu'elles doivent savoir transformer sans changer, évoluer sans transfigurer, métamorphoser sans modifier, répéter sans reproduire à l'identique.

Ainsi chaque groupe développe son propre style, qui est difficilement imitable. Durant mon terrain, j'ai eu l'occasion d'animer une formation pour les pratiquantes de *debaa* afin qu'elles puissent, en partant de leurs savoir-faire, proposer des ateliers de pratique artistique aux écoles primaires. Les femmes étaient censées réfléchir sur leur pratique et en extraire les éléments pouvant façonner une pédagogie de l'art du *debaa* à expérimenter avec les enfants, aussi bien les filles que les garçons, aussi bien mahorais qu'étrangers et métropolitains. Une trentaine de personnes ont participé à cette formation. J'ai proposé par exemple de travailler sur la coordination buste/tête, qui est une constante dans les chorégraphies des *debaa*. Il a été surprenant de constater les difficultés des participantes d'apprendre les méthodes des autres et d'expliquer les leurs. Il leur a été également difficile de se corriger mutuellement. Force était de constater qu'il ne s'agissait pas uniquement de styles différents mais véritablement de savoir-faire divers. Il était question de coordinations différentes, d'agencements de mouvements diversifiés, de moteurs d'action variés. Ceci rendait extrêmement difficile la reproduction des mouvements des danses des autres et par conséquent de se copier réciproquement. Les pratiquantes prenaient tout à fait conscience que pour apprendre la danse des autres, il fallait déconstruire la sienne et pratiquement tout réapprendre. C'est d'ailleurs ce que j'ai moi-même vécu. À chaque fois que je travaillais avec un groupe différent, je faisais une expérience corporelle différente. Il ne s'agissait pas de la forme mais de la manière de faire, de ce que Mauss appelle « la technique du corps » (1935).

En revanche, apprendre les chants des autres ne représentait aucune difficulté pour ces participantes. En effet, il est fréquent d'utiliser les mêmes *kaswida* pour en faire un *debaa* différent, en modifiant simplement la mélodie. Ces transformations sont d'ailleurs un défi, car l'idéal est de composer des mélodies et des chorégraphies si belles, que personne n'osera prendre la même phrase pour composer un autre *debaa*. Si un groupe se risque de le faire, c'est qu'il estime pouvoir faire mieux. Même lorsque les *debaa* atteignent la perfection souhaitée, en termes de

maîtrise et de beauté, selon les critères de chaque groupe, les autres associations peuvent avoir envie de réaliser une performance du même niveau, par goût de compétition. Les pratiquantes disent alors s'inspirer de ces *debaa* considérés comme exemplaires. À l'inverse, copier les principes qui sont à la base d'un style est bien trop compliqué, car les paramètres à manipuler, comme on le verra dans les pages qui suivent, sont bien trop nombreux.

Amina, *imame* de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest compose beaucoup de chorégraphies. C'est sa passion et son défi. Elle est fière d'en parler et d'être reconnue comme une créatrice talentueuse. C'est une manière de se mettre en avant, de prendre des risques, se s'exposer, de s'engager dans le groupe, tout en faisant émerger sa singularité :

> « Je suis quelqu'un de très positif, d'optimiste, j'aime me défier, j'aime être fière de moi, de savoir me défier, de savoir que c'est moi qui l'ai fait, j'aime avoir des nouvelles idées. Je n'aime pas copier, moi je suis contente de moi quand le travail vient de moi, je n'aime pas copier les autres groupes. Quand je l'ai fait [une nouvelle chorégraphie] et que j'ai fini, pour moi la récompense elle est là, quand je suis arrivée au bout, quand j'ai atteint mon but. De créer, toujours, de créer, créer, créer...que ça soit à moi ».

La création chorégraphique est le moyen par excellence pour les pratiquantes de *debaa* de montrer leurs compétences individuelles. C'est mettre constamment à l'épreuve son talent et son expertise. Pour Amina, c'est aussi une manière de laisser transparaître sa sensibilité et ses émotions :

> « C'est très rare que je me réfère aux autres groupes. Après c'est vrai, on est toutes différentes, les groupes sont tous différents les uns des autres, il y a forcément deux ou trois petits trucs qui retiennent mon attention, mais tout de suite j'en fais une autre chose. À partir d'un petit truc que les autres font, moi je le transformerai. Ils me donnent une goutte, moi je ne me contente pas de ce qu'ils font eux, je n'aime pas ça. Les chorégraphies me viennent comme les chansons. Le *debaa*, je le crée grâce aux émotions que j'ai, aux instants que je vis. C'est pareil pour les chorégraphies, elles me viennent comme ça ».

Selon elle, il n'y a pas vraiment une manière de faire : « Ça vient tout seul, à force d'entendre et de regarder des *debaa*. Tu entends un *debaa* et selon le son, tu sais tout de suite si les mains doivent être levées ou pas ». Pour Amina, le rapport à la pratique semble être, d'une part, un rapport empreint d'affectivité, et d'autre part, quelque chose d'évident, de « naturel », d' « inné ». Pour le révéler, il suffit juste d'aiguiser sa sensibilité en écoutant le chant, comme s'il avait le pouvoir de faire ressortir quelque chose que l'on a déjà en soi. Il est toutefois nécessaire de s'y familiariser, de s'en imprégner :

> « Il n'y a pas forcément une manière de composer la chorégraphie d'un *debaa*. Il faut se laisser emporter par le *debaa* et après, la chorégraphie, ça vient tout seul. Si vraiment il y a une façon précise, je ne la connais pas. Je pense que c'est une question d'habitude. C'est inné. Il faut vivre dans le *debaa* pour pouvoir le faire ».

La personne investie dans le rôle d'*imame,* qui compose les chorégraphies, est récompensée par les appréciations de ses camarades et par la certitude de pouvoir à son tour devenir une source d'inspiration pour d'autres. La reconnaissance du groupe est de grande importance. Les femmes ne créent pas uniquement pour elles-mêmes, mais pour être reconnues et appréciées par leurs paires. Selon les associations, le travail de création peut être plus au moins partagé, après avoir élaboré quelques idées en solitaire. Amina, quant à elle, a besoin de répartir ce travail avec d'autres danseuses et d'autres *imames* :

> « Souvent je n'arrive jamais à avoir tout. J'ai juste un squelette. Après je l'expose au groupe, c'est toujours comme ça, nous on travaille comme ça. Toujours avec le groupe, jamais individuellement. J'amène le squelette, j'ai un petit mouvement mais jamais de finition et après là on rajoute. Il y a Fatimati, Ansifuati...ce sont deux personnes extrêmement fortes pour le mouvement, elles m'aident à ce niveau, elles sont super fortes ! Une fois que je leur expose ça, c'est bon. Je leur dis « moi j'ai un petit bout », elles savent tout de suite ce qu'elles en font ».

Le fait de s'investir dans un rôle reconnu par le reste des pratiquantes et par conséquent prestigieux, aide à cultiver la confiance en soi : « À force de faire l'*imame*, je ne sais pas comment l'expliquer, mais c'est dans la tête [ce qu'elle doit faire en tant qu'*imame*]. Je ne fais pas d'effort, c'est juste dans la tête ».

Créer est également une manière d'enchanter le quotidien, de prendre un moment uniquement pour soi-même, d'expérimenter des instants de plaisir sensuel et esthétique, de s'extraire des obligations familiales et domestiques :

> « Une fois avoir fait mon *debaa*, ajouté, fini...je le chante à chaque fois, quand je suis chez moi tranquillement quand je suis en train de faire la vaisselle, le ménage, je répète le debaa dans ma tête, je le répète, je le répète. À force de le répéter, et des fois même je me mets devant le miroir, je me laisse emporter par rapport aux sons et c'est à partir de là que je trouve quelque chose. Au miroir directement je peux voir si c'est bien ou mauvais. Ah... c'est bien ce que j'ai fait là... après je répète, je répète et c'est comme ça que petit à petit je raccorde le tout » (Amina).

Dans les discours, pourtant, émerge régulièrement l'idée que la créativité personnelle est canalisée pour exprimer et se mettre au service de quelque chose qui est déjà inscrit dans les textes du *debaa.* Le prestige tient à la capacité de révéler la richesse de l'écrit, tout en mettant en scène son propre ressenti *:*

> *«* Maintenant que nous comprenons les textes, si par exemple le debaa parle de la tristesse, j'essaie de la transmettre aussi dans la chorégraphie. Qu'il puisse y avoir un lien entre le chant et la danse. Que quelqu'un qui regarde ma choré, il n'aurait même pas besoin d'écouter le chant, qu'il comprendrait que c'est une choré triste. La dernière choré que j'ai faite était assez gaie. C'était sur une mélodie berçante. À la fin le chant fait :

> fallaridahaha...et je n'ai même pas besoin de faire des efforts, ça fait ça [et elle me montre le motif chorégraphique que j'ai noté à la période 100 du debaa nommé « Soubouhana » que j'ai transcrit et analysé dans les pages suivantes]. Je suis le son. En gros c'est ça. On glisse… c'est une choré avec douceur. On doit faire un mouvement qui accompagne le chant, il faut qu'il soit doux, comme une sorte de vague » (Amina).

Cependant, quand Amina parle d'inspiration, elle se réfère aux mélodies des chants. Les chorégraphies ne sont pour elle qu'une illustration du contenu de la composition réalisée à partir d'un texte. La création chorégraphique représente, par conséquent, l'étape finale de ce travail empreint d'inventivité, de sensualité et de spiritualité :

> « Il faut que le geste marie la mélodie. Par contre quand la phrase termine, on met un accent. Il faut suivre le chant pour savoir s'il faut faire un mouvement délicat ou bien accentué. Mais ça dépend du *shama* chacun fait comme il veut. Suivre le chant est notre parti pris, nous pensons que ce que nous voulons faire passer passe mieux de cette manière ».

Mais le *debaa* peut aussi être un nouvel espace de revendication, capable d'impulser des dynamiques d'émancipation. Le groupe d'Amina, par exemple, utilise aussi le *debaa* comme forme d'expression pour donner voix à des besoins en termes de changement de mœurs liés particulièrement à la condition des femmes à Mayotte. Le texte comme les gestes illustraient leurs propos :

> « On a créé un *debaa* pour dénoncer le silence des femmes battues. On racontait que les hommes après des années de mariages deviennent violents, ne respectent plus les femmes, voire même les battent. Ils ne prennent pas soin des enfants. C'est la femme qui prend tout sur elle ».

7.3 COMPARAISON DE DIFFÉRENTS DEBAA

Pour observer la créativité des femmes qui est à l'œuvre dans les chorégraphies des *debaa*, je vais lister, dans la page suivante, ceux que j'ai choisis avec l'indication des liens pour pouvoir les visionner. Comme je l'ai déjà évoqué, les *debaa* seront analysés en détail, grâce à l'utilisation des notations Laban. J'inclurai des extraits des cinétogrammes dans le texte pour discuter de leur contenu. Les observations seront ensuite comparées dans le but d'établir un modèle qui met en exergue les caractéristiques générales de ce répertoire.

https://www..com/watch?v=XBsXG_uE13c&list=RDXBsXG_uE13c&start_radio=1



« Wa inaha mithilama »
de la Madrassati **Toiyaria**
de Mtsangadoua

Figure 7 - 1 : Arrêt sur image debaa « Wa inaha withilana » Youtube.

https://www..com/watch?v=owBq23Wo9Lo&list=RDXBsXG_uE13c&index=3



« Tahaya » de la Madrassati **Nourania**
de Tsimkoura

Figure 7 - 2 : Arrêt sur image debaa « Tahaya » YouTube.

https://www..com/watch?v=ebNU4a4Ca3M



« Soubouhana » de la Madrassati **Salamia**
de Bambo Ouest

Figure 7 - 3 : Arrêt sur image debaa « Soubouhana » YouTube.

https://www..com/watch?v=pmPCrNXiGD8



« Hila watwaha » de la
Madrassati **Nidhoimya** de Hamjago

Figure 7 - 4 : Arrêt sur image debaa « Hila watwaha » YouTube.

NB. Pour alléger l'écriture, j'indiquerai dans le texte qui suit uniquement le nom de la Madrassati concernée, à savoir : Toiyaria, Nourania, Salamia et Nidhoimya.

7.3.1 LES POSITIONS DE DÉPART ET QUELQUES OBSERVATIONS D'ORDRE GÉNÉRAL

Nous savons désormais que dans tous les d*ebaa,* les pratiquantes commencent la performance en assumant une position de départ (Cf. Chapitre 5). Elle peut être maintenue dans une certaine immobilité, comme dans les *debaa* de Toiyaria, Nourania et Salamia ou bien assortie à un mouvement de balancement du corps plus ou moins ample d'un côté à l'autre, comme c'est le cas pour celui de Nidhoimya. Cette oscillation rappelle le bercement du haut du corps des pratiquantes du *mawlida shenge* lorsqu'elles prient pendant la partie nocturne du rituel, les musiciennes du *debaa* d'ailleurs le reproduisent à l'identique. Elle évoque également l'ondulation de la ligne du *mulidi* composée par les hommes adultes, derrière celle des jeunes danseurs à genoux, même si les pratiquantes du *debaa* la réalisent de manière plus discrète, sans déplacement.



Figure 7 - 5 : À gauche une image des dévotes pendant la partie nocturne du mawlida shenge. À droite les deux lignes des danseurs du mulidi. ©

Dans le *debaa*, l'ondoiement de la ligne des danseuses est souvent accompagné par des mouvements contenus et délicats de la tête qui dessine des hélices de manière plus ou moins ample, comme le font par exemple les danseuses de Nidhoimya. Dans ce groupe, ce mouvement de la tête est réalisé tout au long de la danse avec une plus grande amplitude par rapport aux danseuses des autres groupes.

Dans les postures de départ des *debaa* analysées, les positions des mains sont toutes différentes, même si toutes évoquent une attitude de recueillement ou de prière, comme on l'a vu dans le *debaa* de Madania (Cf. Chapitre 6). Certaines montrent un recentrage sur soi qui s'exprime à travers des toucher : les danseuses posent une main sur leur poitrine ou leur cœur (Nidhoimya), ou le dessus du poignet (Salamia), entourent leur taille avec leur avant-bras (Toiyaria et Nourania), ou encore joignent leurs mains (Madania, Cf. Chapitre 5). Les avant-bras sont parfois libres et dirigés vers l'extérieur (Nourania et Toiyaria). La direction vers l'extérieur de la paume

(Toiyaria), de l'avant-bras (Nourania) confère aux attitudes des danseuses un caractère démonstratif. En revanche, la paume tournée vers l'intérieur recentre davantage la concentration sur soi. Dans l'attitude de départ de chaque *debaa*, il existe une tension entre les attentions portées vers soi-même et vers l'extérieur. Lorsque l'attention est globalement orientée vers l'intérieur, un détail dans la posture, tel un membre orienté dans une direction opposée, vient la contrebalancer, et inversement. Les postures peuvent ainsi susciter des sensations discordantes aussi bien pour les pratiquantes que pour les spectateurs. Plus l'attention est orientée vers l'intérieur, plus la sensualité et le recueillement sont mis en valeur. Alors que, si l'attitude a un caractère plus démonstratif, c'est plutôt la réserve et la retenue qui sont soulignées par un détail qui prône ces valeurs.

Positions de départ des danseuses pendant le chant *a cappella* de la danseuse soliste :



Figure 7 - 6 : Madrassati Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua.



Figure 7 - 7 : Nourania de Tsimkoura.



Figure 7 - 8 : Madrassati Salamia de Bambo Ouest.



Figure 7 - 9 : Madrassati Nidhonymia de Hamjago.

La simple direction des paumes vers la gauche des danseuses de Toiyaria et vers l'avant celle de Salamia, confèrent à leur attitude un caractère plus démonstratif que la posture choisie par la Madrassati Nidhoimya. Différente encore est l'attitude de Nourania : l'avant-bras orienté vers le haut donne à la posture une expression ostentatoire, mais la main fermée retient cet élan vers l'extérieur.

Dans les *debaa* de ces groupes, le mouvement hélicoïdal de la tête pendant le balancement du corps n'est exécuté que lorsque les groupes adoptent des positions plus intériorisées et

pratiquement jamais durant celles plus démonstratives. Le sourire, dans cette première phase, est à peine esquissé. Les visages expriment un apaisement, une tranquillité, mais aussi une concentration, une attention accrues. Même si certaines postures peuvent être particulièrement originales, la position de départ est toujours une attitude qui exprime de la réserve. Le choix de la position de départ peut dépendre d'une préférence ou d'une habitude propre à chaque groupe. Cette attitude peut aussi varier d'un *debaa* à l'autre au sein d'un même groupe. Dans les arrêts sur image présentés ci-dessous, par exemple, l'on peut observer que le caractère des positions de départ de tous les groupes est opposé à celui exprimé dans leurs *debaa* respectifs illustrés dans les figures précédentes :



Figure 7 - 11 : Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua.



Figure 7 - 10 : Madrassati Nourania de Tsimkoura.



Figure 7 - 12 : Madrassati Salamia de Bambo Ouest.



Figure 7 - 13 : Madrassati Nidhonymia de Hamjago.

Attitudes assumées par les mêmes groupes pendant le chant de la soliste dans d'autres *debaa* que ceux analysés dans ce chapitre. Les associations sont présentées dans le même ordre que dans les images de la page 452 : en haut à gauche la ligne des danseuses de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. En haut à droite celles de la Madrassati Nourania de Tsimkoura. En bas à gauche la ligne des danseuses de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest, en bas à droite celle de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago. Dans ces *debaa*, et contrairement à la photo précédente, seules les danseuses de Nidhoimya prennent une posture que l'on peut définir comme démonstrative, avec les avant-bras vers l'avant qui se croisent à niveau des poignets, tout en gardant les mains fermées. Dans les autres groupes, au contraire, les danseuses ont toutes les mains sur le corps. Dans les groupes de Nourania et de Salamia, les corps des danseuses ondulent, sans pour autant bouger la tête.

Sans exception, tous les *debaa* débutent par le chant *a cappella* de la soliste, suivi d'un premier *refrain* du chœur sur lequel entrent également les tambours frappés par les musiciennes. Selon les groupes et d'un *debaa* à l'autre, il y a d'abord quelques périodes, ou quelques pulsations d'ajustement avant de trouver un bon accord entre le chant, la danse et les tambours. Ces périodes d'ajustement, que Giurchescu et Bloland appellent « incongruences périodiques », caractérisèrent beaucoup de pratiques de tradition orale (Giurchescu 2001).

Nous avons vu que les chorégraphies de la première phase du *debaa* sont en général de longs enchaînements qui suivent le découpage du chant du premier *refrain* (Cf. Chapitre 3). Ce dernier est généralement identique au premier *couplet* de la soliste et composé de deux phrases dont la première est répétée deux fois, selon une combinaison type AAB. Le *debaa* de Nidhoimya présente une exception à ce schéma puisque les percussionnistes entrent dès le milieu du chant *a cappella* de la soliste. Les danseuses débutent alors à ce moment précis leur première chorégraphie, sans attendre le *refrain* pour commencer à danser, ce qui met en évidence que le démarrage de la chorégraphie est toujours en relation avec l'accompagnement instrumental, peu importe le moment où les musiciennes commencent à jouer les *tari.* Ce qui veut dire aussi que la danse peut débuter à différents moments pourvu qu'il y ait l'accompagnement instrumental. Vice et versa, il n'y a pas de composition chorégraphique sur le chant *a cappella*. Pendant ce chant, les danseuses adoptent simplement des postures qu'elles peuvent éventuellement changer et auxquelles elles peuvent ajouter des ondulations latérales du corps. En général, la première chorégraphie dure le temps du chant du chœur, débordant dans la partie suivante. Ce dépassement permet de flouter les contours des différentes phases du *debaa* et d'enclencher un crescendo progressif sans coupures nettes entre elles (Cf. Chapitre 4).

7.3.2 LE DEBAA « WA INAHA MITHILAMA » DE LA MADRASSATI TOIYARIA DE MTSANGADOUA

La Madrassati Toiyaria est une association composée principalement de jeunes filles qui étudient au lycée ou à l'université, en métropole et à la Réunion. Pour pratiquer le *debaa*, elles se retrouvent pendant les vacances estivales chez Mamanourou*,* ainsi que ponctuellement en métropole pour participer aux tournées et aux concerts auxquels leur groupe est invité. Avec Madania (Cf. Chapitre 6), cette association est la plus sollicitée pour représenter le *debaa* sur les scènes internationales. C'est un groupe joyeux et dynamique. Les filles semblent ne penser qu'à s'amuser et à faire la fête. Tout est prétexte à rire, se chamailler, se divertir.[258] On pourrait alors imaginer que les *debaa* de ce groupe de jeunes filles sont les plus originaux et fantaisistes, il n'en

[258]J'ai décrit dans le chapitre 2 leur manière de composer le chant en groupe et aussi *via* Skype avec Mamanourou. Le chapitre suivant décrira leur manière d'organiser une rencontre de *debaa* entre groupes, des préparatifs jusqu'à leur accueil.

est rien. Au contraire, ce sont ceux qui se calquent le plus sur les *debaa* nostalgiques d'autrefois. Oumi, qui est l'*imame* de ce *debaa*, est aussi l'auteure principale de la chorégraphie, qui a été toutefois peaufinée par l'ensemble du groupe. Du début à la fin de la danse, les chorégraphies expriment la délicatesse et la retenue.

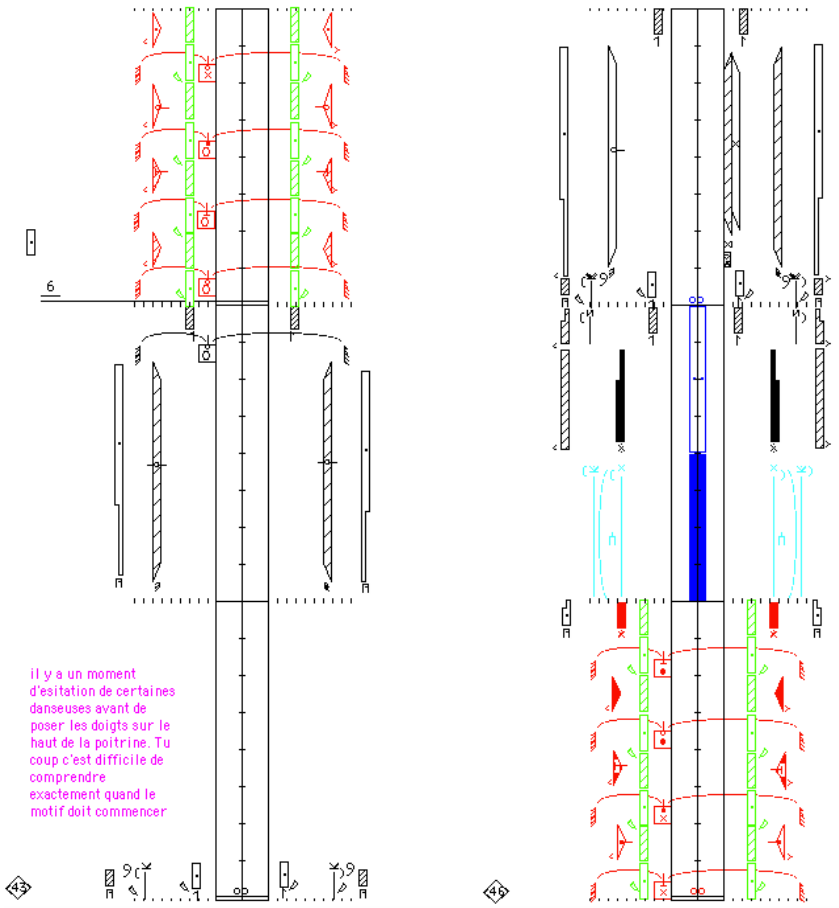
J'ai déjà analysé, dans le troisième chapitre, la structure de ce *debaa* qui, selon les pratiquantes, est incomplet car il manque la troisième partie du chant. Malgré cela, nous avons vu que, du fait des durées différentes des phrases de la chanteuse soliste, la dissociation entre le chant et la danse se produit également donnant lieu à un investissement aussi bien vocal que corporel de plus en plus marqué. Les pratiquantes doivent en effet augmenter leur vigilance pour ne pas se tromper, car les gestes chorégraphiques ne correspondent plus aux mêmes paroles. Cet investissement accru permet au groupe un enthousiasme grandissant au cours de la performance, créant le crescendo qui caractérise tout *debaa*. L'analyse structurale de « Oissafara » - *debaa* qui m'a été suggéré par les pratiquantes elles-mêmes comme exemplaire - montre le même type de construction et reprend certains éléments de la gestuelle de celui-ci (Cf. Chapitre 3). Pour l'analyse détaillée j'avais donc le choix d'utiliser aussi bien l'un que l'autre. J'ai choisi « Wa inaha Mithilama » car je pense que d'un point de vue comparatif, il est plus intéressant d'utiliser le cas le plus extrême et imparfait. La partition de ce *debaa* est d'ailleurs étonnamment courte. Elle ne fait que quatre pages (voir annexe), car il y a beaucoup de répétitions. Dans les cinétogrammes, les motifs répétés ne sont transcrits qu'une seule fois. À titre comparatif, la partition du *debaa* de Nidhoimya, que j'analyserai plus tard, compte vingt et une pages.

Le *debaa* « Wa inaha Mithilama » débute par une posture qui est maintenue dans une relative immobilité tout au long du chant *a cappella* de la soliste. Pendant le premier *refrain* chanté par le chœur, les tambourinaires commencent à jouer et les danseuses se met à onduler calmement d'un côté puis de l'autre. L'ondoiement de la ligne se poursuit sur le deuxième *couplet* de la soliste. Ce n'est que lorsque le chœur reprend le *refrain* à la suite du deuxième *couplet* que la première chorégraphie commence. Elle est composée à partir d'un seul geste de base qui est la jonction des mains. Les mains jointes sont maintenues en position horizontale, avec les doigts dirigés vers l'avant. Cette position, à la différence de celle de Madania observée dans le chapitre précédent, n'évoque pas une attitude de prière. Ce geste est, en effet, détourné de manière ludique. Les mains jointes se déplacent avec sinuosité vers la droite puis la gauche, entraînant un mouvement du buste qui suit l'ondulation des avant-bras et des mains. Le mouvement demeure lent et contrôlé. Seule la région scapulaire (au niveau des épaules) suit le mouvement des bras. Comme le chant, la chorégraphie est composée de deux phrases dont la première est répétée une fois.



Figure 7 - 14 : Quatre moments distincts de la première chorégraphique du *debaa* « Wa inaha Mithilama » de la Madrassati Toiyaria. Les mains jointes se déplacent d'un côté puis dans l'autre, avant de se détacher.

La chorégraphie de la deuxième partie est composée d'une alternance de mouvements saccadés et de mouvements liés. La durée de cet enchaînement correspond à l'ensemble du *couplet* et du *refrain* et il est répété plusieurs fois. La durée des motifs saccadés est plus longue que celle des motifs liés qui ne poursuivent jamais plus qu'une période. Les gestes sont de faible amplitude. Le mouvement mobilise toujours la région scapulaire qui participe systématiquement au mouvement. La qualité de cette chorégraphie en particulier est beaucoup moins ostentatoire que celle des chorégraphies des autres groupes, que nous observerons plus loin. Néanmoins, ce caractère plus retenu n'est pas spécifique à ce *debaa*. On le retrouve également dans d'autres *debaa* de ce même groupe mis en ligne sur YouTube, de même que dans « Oissafara *», debaa* considéré par ces pratiquantes comme exemplaire. Même les gestes plus rapides qui sont gais et effervescents demeurent toujours contrôlés. Les mouvements sont globalement doux et discrets.



Cinétogramme 7 - 1 : Extraits de la chorégraphie de la deuxième partie du *debaa* « Wa inaha Mithilama ».

Durée d'environ douze secondes. En violet dans la figure : à la période 43, il est difficile d'identifier avec précision le début du motif, car il y a un moment d'hésitation de la part de certaines danseuses avant de poser leurs doigts sur le haut de leur poitrine, avec une action très lente qui dure toute la période suivante. Puis, les danseuses commencent un enchaînement qui sera répété six fois. Tout d'abord, elles effectuent une série de huit tapotements des doigts sur le corps, à partir du haut de la poitrine jusqu'au nombril (signes rouges). Les épaules accentuent ces petits gestes de toucher[259] avec des haussements et des baissements rapides dans la même temporalité que les mouvements des doigts (signes verts). Puis les bras se tendent, mais pas complètement, et les mains, par un geste de creuser (en bleu clair), ramènent les bras repliés au niveau de la taille pour continuer l'enchaînement. Un profond plié suivi d'un déplié des jambes accompagne l'action des bras (en bleu foncé).

[259] Pour décrire de manière concise les gestes effectués par les danseurs, j'utilise des verbes d'action. Tantôt ils correspondent aux noms donnés à leurs gestes par les femmes elles-mêmes, tantôt ils sont les termes que je considère les plus appropriés pour définir le mouvement observé. Cependant, leur choix n'est pas aléatoire, au contraire. Dans son étude de l'effort, Laban développe une grille de huit actions de base qui ont des façons spécifiques d'utiliser le temps, l'espace, le poids et le flux. C'est donc sur la base de cette grille que j'ai choisi les termes utilisés (Laban 1994, 103).

Comme je l'ai déjà évoqué, dans le chant de ce *debaa,* il manque une partie. Malgré cette omission, l'effet crescendo est assuré par la dissociation du chant et de la danse dans la phase finale, car la soliste alterne des phrases courtes avec des phrases plus longues, ce qui a pour conséquence de faire décaler progressivement la chorégraphie du chant. Par ce retard, les gestes ne correspondent plus aux mêmes mots. Pour conserver l'unisson gestuel, les danseuses s'engagent davantage corporellement et vocalement.

Durant cette prestation, Oumi déambule face à la ligne avec une aisance, une assurance et une indépendance qui contrastent avec la discrétion exprimée par sa sœur Rosine, qui chante en tant que soliste, et aussi par la modération de ses camarades. Elle ne danse la chorégraphie que pendant de rares moments. Elle ne semble pas trop s'investir dans le rôle de meneuse du groupe, ni s'assurer de la bonne coordination des danseuses. Elle semble davantage profiter de l'autonomie que le rôle d'*imame* lui offre en termes d'expression et d'utilisation de l'espace. On pourrait dire que la qualité de la danse de groupe s'inscrit à mi-chemin entre l'exubérance et la liberté exprimées par Oumi, et l'intériorité que dégage Rosine.



Figure 7 - 15 : Deux arrêts sur image pendant lesquels on peut apprécier l'interprétation de Rosine, la chanteuse soliste à gauche et de Oumi, l'*imame* à droite. Rosine chante avec douceur, en gardant presque tout le temps les yeux fermés, alors que Oumi est très expressive et expansive, en montrant toute sa joie et son exubérance.

7.3.3 LE DEBAA « TAHAYA» DE LA MADRASSATI NOURANIA DE TSIMKOURA

Nous avons déjà eu l'occasion d'observer un *debaa* de ce groupe. Il s'agissait du *debaa* « Assoulati Anla » présenté dans le troisième chapitre. Dans le cadre présent, concernant l'analyse des styles, j'ai opté pour celui-ci, car dans le premier déjà approché se retrouvent beaucoup de gestes issus du *mulidi,* même s'ils sont exécutés avec une qualité différente. Alors que dans le *mulidi* les gestes sont toniques, exécutés avec force et de manière ostentatoire, dans le *debaa* de Nourania, ils s'enchaînent plus vite et sont plus légers et délicats. L'attitude des danseuses est

douce et joyeuse, alors que dans le *mulidi* les danseurs font preuve de force et de résistance. Toutefois, pour cet exercice de comparaison des styles de différents groupes, j'en ai choisi un autre dont le titre est « Tahaya » pour vérifier si dans un *debaa* qui n'est pas directement inspiré d'un chant de *mulidi*, des formes gestuelles comparables peuvent également être détectées.

L'observation minutieuse montre que le *debaa* « Tahaya » est construit à partir de quatre gestes de base. Deux que l'on peut considérer comme des gestes « traditionnels » qui se retrouvent aussi bien dans le *mawlida shenge* que dans les *debaa* anciens dit « nostalgiques », c'est-à-dire le geste de lâcher avec le bout des doigts, et son contraire qui rappelle l'action de prendre. Ces gestes sont réalisés de manière énergique et accentuée. Le lâcher devient ainsi parfois un jeter. À côté de ces deux actions opposés de prendre et de jeter, les danseuses exécutent deux autres mouvements originaux : l'un consiste à décrire un cercle dans le plan sagittal (haut/avant/bas/arrière) avec les deux poignets qui se suivent tout en gardant les poings fermés – quand la main droite est devant, la gauche est derrière, quand la droite est en haut, la gauche est en bas - ; l'autre motif consiste à placer les mains à plat devant soi, à courte distance l'une de l'autre, puis à les rapprocher jusqu'à ce qu'elles s'effleurent. Ce geste, comme celui de Toiyaria, pourrait rappeler une attitude de prière, alors que les femmes ne l'utilisent pas uniquement avec cette intention, mais plutôt de manière joueuse. Dans le déroulement des chorégraphies, ces quatre actions réalisées avec les mains sont agencées de plusieurs façons.



Figure 7 - 16 : Les quatre gestes de base des chorégraphies de Nourania : en haut à gauche l'action de jeter, à droite celle de prendre. En bas à gauche, les danseuses dessinent en cercle vers l'avant avec les deux poignets et à droite elles superposent les deux mains à plat vers l'oblique/avant/bas/gauche.

Ces différentes actions sont aussi parfois combinées entre elles : les danseuses jettent avec une main, puis avec l'autre, et aussi avec les deux ensembles. Elles jettent vers le côté haut, vers le coté bas, vers l'avant, vers le haut. Elles prennent d'un côté pour jeter vers l'autre. Elles saisissent avec une main, font un tour du poignet avant de conclure le motif par un jeter. Cette action de jeter est parfois simple, parfois double, voir même triple. Ces gestes sont aussi combinés entre eux. Les danseuses posent la main gauche à plat devant elles, comme si elle était soutenue par la résistance de l'air, puis elles font l'action d'attraper de manière saccadée avec la main droite pendant que le bras droit se déplace de plus en plus vers l'arrière. Elles font aussi tourner le poignet, qui reste ensuite suspendu, pendant que l'autre main lâche de manière intermittente, le bras se déplaçant, toujours progressivement, vers l'arrière. Les gestes des bras alternent des mouvements dont la trajectoire est circulaire avec d'autres dont le trajet est direct. Les chorégraphies sont des combinaisons variées de ces gestes dans différentes directions, avec des dynamiques, des lignes différentes. Les danseuses répètent ces motifs plusieurs fois, avant de passer au suivant. On peut dire qu'il y a une cohérence gestuelle dans les chorégraphies qui se suivent avec l'utilisation d'un vocabulaire restreint qui se répète tout en se combinant à chaque fois différemment.

Structure du chant du *debaa Assoulati Anla* de la Madrassati Nourania de Tsimkoura

1ère partie :

1er couplet soliste : posture

1er refrain chœur : ajustement (2 périodes) + séquence A répétée 3 fois (6 périodes)

2ème couplet soliste : 1ère chorégraphie (19 périodes)

Reprise du 1er refrain chœur : continuation 1ère chorégraphie

2ème partie :

Alternance de couplets et refrains qui s'enchainent : fin 1ère chorégraphie (3 périodes) deux périodes d'ajustement + 2ème chorégraphie (20 périodes) répétée deux fois

3ème partie :

Alternance de couplets et refrains plus courts qui s'enchainent : reprise des deux premiers motifs de la chorégraphie précédente (4 périodes) + 6 périodes d'ajustement + transition (2 périodes) + 3ème chorégraphie, divisée en deux parties (13+9 périodes), répétée deux fois

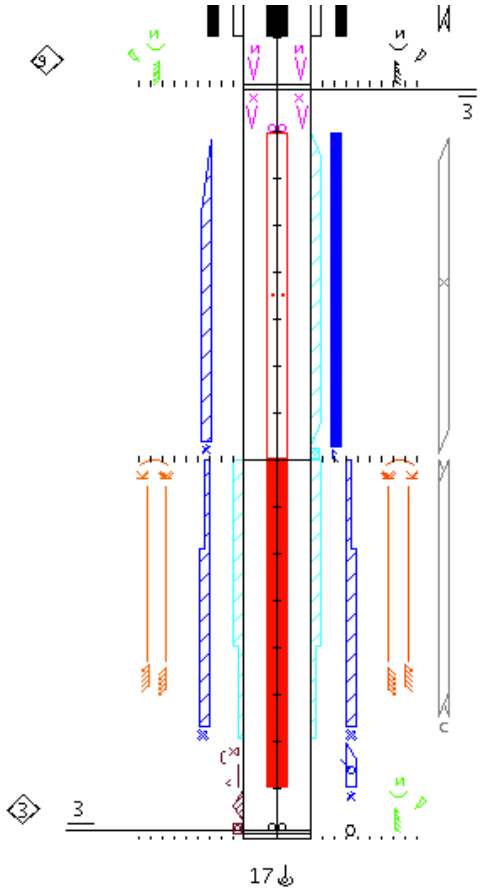
Final :

Alternance d'un couplet et d'un refrain (2 fois) : transition 3 périodes + reprise 2ème partie de la 3ème chorégraphie (9 périodes)

NB. En bleu des éléments relevés dans le texte

Pendant la première partie de ce *debaa*, le démarrage de la séquence A sur le *refrain* du chœur est un peu laborieux. Les danseuses mettent deux périodes pour s'accorder. Le premier geste est pourtant simple : il s'agit juste d'ouvrir les doigts sur la première pulsation, car elles sont déjà dans la bonne position. Or, elles hésitent, ne sachant pas exactement à quel moment les percussionnistes vont frapper plus énergiquement les *matari* pour leur signaler de démarrer le premier enchaînement.

Après cette incertitude initiale, la danse commence par des motifs extrêmement lents qui consistent en un geste de jeter avec les deux mains alternativement (d'abord la main droite, puis la gauche, puis encore une fois la droite). Tout le corps participe au mouvement, dans une dynamique ralentie. Il y a une unité temporelle constante dans ces actions de jeter. Les rotations de la tête, d'inclinaison du haut du corps, de fermeture des doigts, de plié et déplié des jambes s'effectuent simultanément. Cet enchaînement montre une organisation motrice opposée à la polyrythmie corporelle que nous observerons un peu plus loin dans le *debaa* de Nidhoimya, où, par exemple, un geste rapide de la main est accompagné par un plié très lent des jambes. Ici, ce sont des accentuations ponctuellement qui vont interrompre la lenteur, en s'intercalant aux gestes lents. Par exemple, à la fin de ce premier motif chorégraphique et avant d'effectuer la même action dans la direction opposée, un bref plié/tendu des jambes, réalisé simultanément avec l'ouverture soudaine des doigts, donne un élan, une impulsion au geste de la main. Après cette action de jeter par-dessus le bras opposé, le buste se relâche soudainement dans la même direction, comme pour absorber l'énergie de la main. L'élasticité des jambes entre en jeu pour accompagner le mouvement, dans les motifs lents comme accentués.



Cinétogramme 7 - 2 : Séquence A, période 3
Du debaa « Tahaya ».

Durée environ huit secondes : après l'ouverture rapide des doigts (en vert), l'inclinaison et la flexion du buste (en marron), qui semble absorber et amortir l'énergie du geste des doigts, les bras reviennent parallèles (en bleu foncé) simultanément à la flexion des genoux (en rouge). La tête revient de face (en gris). Le haut du corps cambre vers l'arrière lentement (bleu clair) pendant que les doigts se referment (en orange). Puis, pendant la période suivante (la 4ème) : le coude droit se baisse pendant que le bras gauche se lève (en bleu foncé). La tête effectue une rotation vers la gauche dans la même direction du bras (en gris), les jambes se tendent (en rouge) et le haut du corps s'incline vers la droite (bleu clair). Puis soudainement, les genoux fléchissent (en fuchsia), comme pour donner de l'élan aux doigts de la main gauche qui s'ouvrent rapidement sur le premier temps de la période 5 (en vert) en même temps que les jambes se tendent (en fuchsia). Sur chaque période, tous les mouvements sont lents et simultanés. Ce qui contraste avec la lenteur est uniquement l'ouverture soudaine des doigts (en vert), accompagnée d'un rapide plié/tendu des jambes (en magenta), qui donne l'impulsion au geste des doigts. Une inclinaison du buste suivie d'un enroulé rapide, absorbe à nouveau l'énergie de ce geste de jeter et ainsi de suite...

Ce mouvement de jeter, lent et répétitif, illustre corporellement le *refrain* du chœur. Il est répété trois fois, puis un autre enchaînement commence. Ce dernier est plus élaboré que le premier et débute sur le deuxième *couplet* de la soliste. Généralement, les danseuses dansent lorsque c'est leur tour de chanter, et reprennent simplement une posture, éventuellement associée à une oscillation du corps, lorsque la soliste entre en jeu. Dans ce *debaa* c'est le contraire. La danse continue sur le *couplet* en accompagnant le chant de la soliste. L'enchaînement est très long. Il dure dix-neuf périodes, c'est-à-dire l'ensemble du deuxième *couplet*, plus la reprise du *refrain* ainsi que trois périodes supplémentaires, jusqu'à déborder sur la deuxième partie du *debaa*. Ici aussi, la chorégraphie permet de fondre la première et la deuxième partie.

Reprise du 1er *refrain* chœur : continuation 1ère chorégraphie

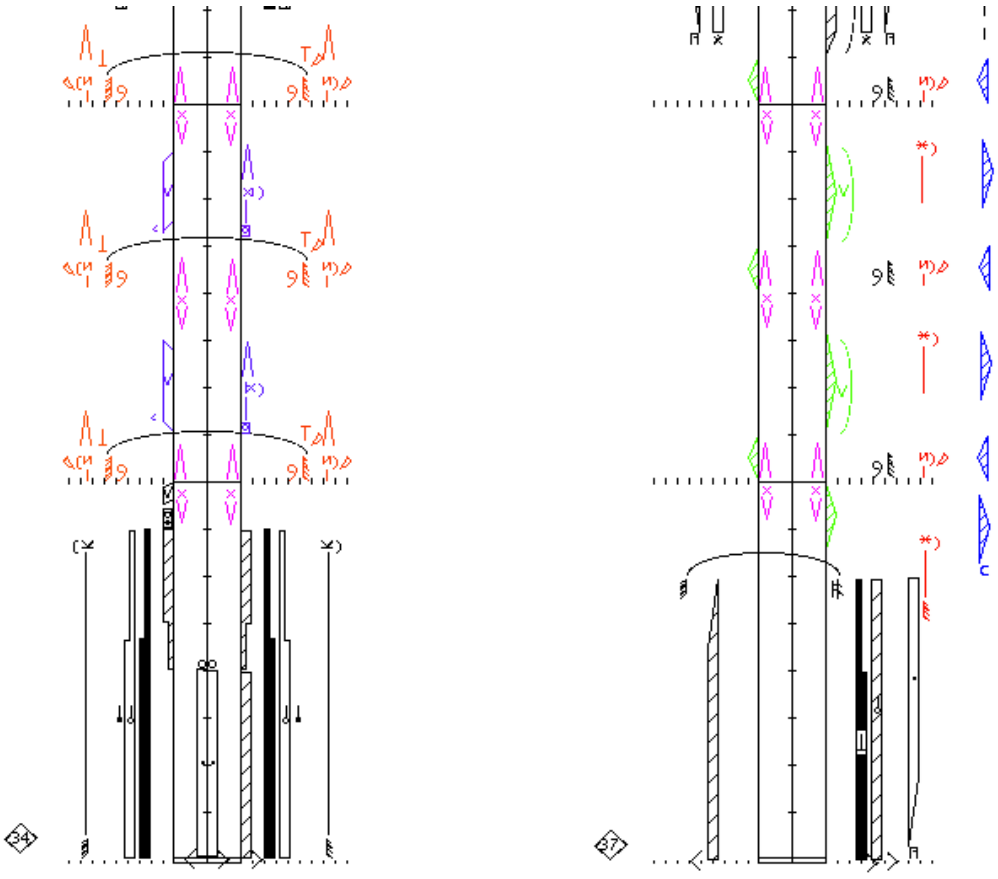
2ème partie : alternance de *couplet*s et *refrain*s qui s'enchainent : fin 1ère chorégraphie (3 périodes) deux périodes d'ajustement + 2ème chorégraphie (20 périodes) répétée deux fois

Cet enchaînement long et élaboré ne sera réalisé qu'une seule fois. Il y a donc une autonomie du chant et de la danse, dès la première partie du *debaa*, car les durées de la chorégraphie et du chant ne correspondent pas. Les motifs chorégraphiques continuent à être lents. Beaucoup de motifs durent deux périodes. En revanche, les gestes accentués qui s'intercalent aux mouvements lents sont dynamiques et impulsés par les vifs pliés/tendus rapides des jambes. Ce n'est que lors de la reprise du *refrain* que les motifs deviennent plus brefs. Un geste de toucher s'ajoute au milieu de l'alternance des mouvements de jeter et de prendre.



Figure 7 - 17 : Geste de toucher de la séquence B.

Les motifs gestuels des trois périodes qui débordent sur la partie centrale du *debaa* correspondent aux mêmes motifs gestuels de l'enchaînement du début. Ainsi, alors que le chant se dynamise, la chorégraphie réinstalle une lenteur, qui pendant quelques instants, s'oppose à l'énergie croissante du chant. Puis une nouvelle chorégraphie débute. Elle est aussi très longue. Elle dure dix-neuf périodes alors que l'ensemble du *couplet* et du *refrain* n'en dure que trois. Cette longue chorégraphie est composée de motifs lents, intercalés de mouvements plus rapides qui reprennent de manière accélérée certains gestes du premier enchaînement. Cette chorégraphie est répétée deux fois et demi.



Cinétogramme 7 - 3 : Extraits de la chorégraphie de la partie centrale du *debaa* « Tahaya » de Nourania.

Durée environ huit secondes. On observe une alternance de mouvements lents (signes noirs et longs) et de mouvements saccadés et rapides (signes courts et répétés). Dans le cinétogramme de gauche : après un motif lent (période 34), les doigts se tapotent trois fois entre eux. Après chaque tapotement les doigts s'allongent (en orange) – lors des première et cinquième pulsations, puis sur la première pulsation de la période suivante -. Entre chaque tapotement des doigts, le buste s'incline légèrement sur le côté, tout en faisant une rotation dans la direction opposée. Ce mouvement du haut du corps dessine un huit (en violet). Dans le cinétogramme de droite, après un mouvement lent, les danseuses reprennent le premier mouvement de la première chorégraphie, mais de manière plus rapide et répétée (période 38 qui est la période qui suit la 37). En effet, la main droite fait le geste de jeter par-dessus le bras gauche (en rouge). Ce geste est répété trois fois - lors des première et cinquième pulsations, puis sur la première pulsation de la période suivante. Le haut du corps accompagne ce geste de la main avec des inclinaisons dans la même direction, c'est-à-dire vers la gauche, puis il s'incline de l'autre côté comme pour aider la main à prendre un élan (en vert). La tête suit le mouvement du buste (en bleu). Dans les deux motifs, les jambes accompagnent les mouvements du haut du corps avec des pliés/tendus (en fuchsia) de manière dynamique en donnant une qualité rythmique supplémentaire à la danse, qui se détache davantage de la qualité liée du motif précédent. La comparaison des deux exemples met en évidence deux éléments fondamentaux de la danse de ce *debaa* et leur articulation : 1) une alternance entre des motifs lents et des motifs brefs qui se répète et 2) une synergie entre les

mouvements lents et rapides : lorsque le corps entier participe à l'action lente, le mouvement rapide est symétrique ; tandis que lorsque les mouvements lents sont homolatéraux, les mouvements rapides le sont également.

Ensuite, la chorégraphie de la partie centrale déborde à nouveau sur la phase suivante et se fond dans un nouvel enchainement chorégraphique. La dynamique de la danse reste la même, c'est-à-dire un enchaînement composé de motifs lents et étirés et de motifs rapides et relâchés. Cependant, les mouvements sont plus amples que ceux de la partie précédente et une nouvelle qualité gestuelle s'ajoute : les trajectoires des motifs lents et liés sont davantage arrondies alors que celles des motifs cadencés et saccadés évoluent sur des lignes droites (exemple 6'26'').

Finalement le choix de ce *debaa* s'est avéré intéressant, car le vocabulaire gestuel choisi est complètement différent de celui du *debaa «* Assoulati Anla » observé dans le troisième chapitre qui était directement calqué sur les gestes d'un *mulidi* en particulier. Dans le premier analysé, les femmes avaient repris certains gestes réalisés par les danseurs, tout en les transformant dynamiquement en les radoucissant, en les allégeant, en les ralentissant et en les agençant différemment. Dans ce *debaa,* le principe de composition est complètement différent, puisque le choix s'est porté sur quatre actions déclinées de différentes manières. Ces gestes, d'un point de vue formel, sont divers de ceux du *mulidi,* même si les mouvements d'ouverture ou fermeture des doigts et de rehaussement et de baissement des épaules évoquent toujours ces mêmes actions du *mulidi*.

Concernant la façon d'assumer les rôles principaux, l'*imame* Ansoufia, à la différence d'Oumi, se limite à surveiller discrètement ces camarades. Elle leur suggère les gestes à faire lorsqu'elles sont en difficulté, en montrant un air de fierté quand elles s'impliquent dans la danse avec justesse et ardeur. De la même manière, la présence de Sitti, la chanteuse soliste, est moins intériorisée que celle de Rosine, décrite plus haut. Sitti regarde souvent les danseuses comme pour se rassurer qu'elles la suivent. Ansoufia, est la fille de la *fundi* du groupe et leur *imame* habituelle, alors que Sitti n'est qu'une parmi les nombreuses solistes de Nourania. Rosine et Oumi, au contraire, même en étant très jeunes, sont désormais les chanteuses solistes et les *imames* attitrées de leur groupe ayant hérité ces rôles de leur mère et de leur grand-mère.

7.3.4 LE DEBAA « SOUBOUHANA » DE LA MADRASSATI SALAMIA DE BAMBO OUEST

La danse du *debaa* de la Madrassati Salamia est composée d'enchaînements chorégraphiques très élaborés, dont on peut souligner la richesse formelle. Dans l'entretien que j'ai retranscrit au début du chapitre, Amina, une de mes informatrices privilégiées, parle d'ailleurs de ce *debaa.* Nous verrons que ce qui, pour elle, « vient tout seul », en matière de choix de gestes dans la composition chorégraphique, est en réalité un ensemble de connaissances techniques, de compétences compositionnelles, de choix esthétiques, de possibilités plastiques complexes qu'elle a acquis au fil du temps de manière informelle. Ces savoir-faire montrent bien qu'une expertise sophistiquée est à l'œuvre.

Dans la vidéo, le *debaa* « Soubouhana » est introduit par un *shadi* chanté par Zalia, qui est la responsable du groupe. Les danseuses écoutent. Elles sont debout, ne bougent pas et tiennent les avant-bras vers l'avant avec les paumes adressées au ciel. Le *shadi* est suivi d'une brève *duâ,* prière, récitée par l'*imame* en *shimaore* :

> «Ai Mwalangu, ni ve muiso muema»
> (Oh, mon Dieu [mon Seigneur], concède-moi une bonne fin – d'aller au paradis -)[260]

Avant n'importe quel événement, les femmes font toujours une *duâ* pour demander à Dieu, qu'il se passe au mieux et qu'il soit réussi. Ces prières peuvent être manifestes et publiques. Les femmes se recueillent juste avant de chanter, ou bien auparavant dans un cadre plus discret, à la maison, dans le bus qui achemine les pratiquantes sur le lieu de la manifestation.

Dès que Zalia débute la première phrase du premier *couplet* (A), les danseuses changent de position : les avant-bras se baissent. Le bras droit s'allonge complètement vers le devant/bas, la paume adressée vers l'avant/haut. Puis, les doigts de la main gauche se posent délicatement au-dessus du poignet droit. La tête regarde en direction de ce contact. Les genoux fléchissent légèrement. Cette nouvelle posture, ainsi que ce contact, à peine effleuré, sont maintenus pendant toute la durée du *couplet* chanté par Zalia (AAB).

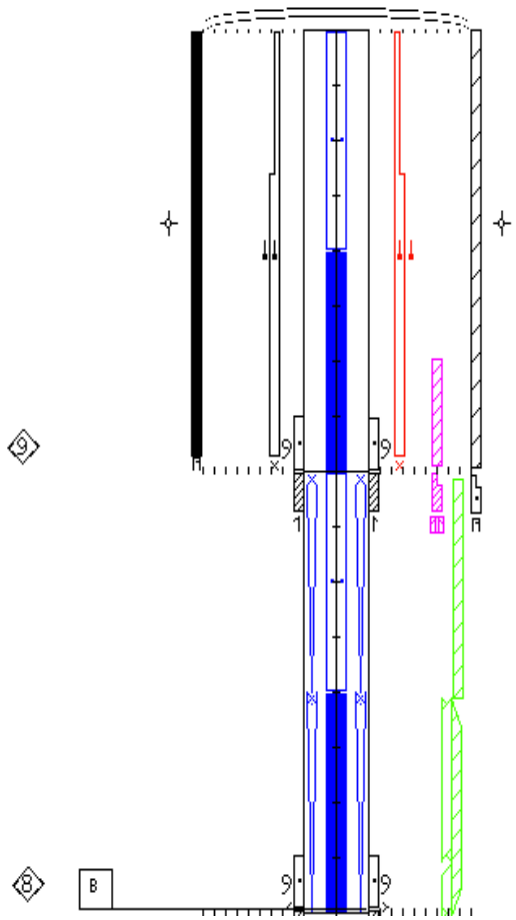
C'est Amina qui a créé la chorégraphie de ce *debaa*. Elle est la fille de Zalia, compositrice du chant extrait d'un texte de *daira*. Amina, en tant qu'*imame* régulière du groupe, aurait dû assumer elle-même ce rôle pour l'enregistrement audiovisuel. Finalement, elle a cédé la place à une *imame* plus âgée en lui laissant le privilège d'être immortalisée par la vidéo diffusée sur les réseaux sociaux. C'est Zalia, qui a voulu être secondée par une pratiquante plus âgée, m'a-t-elle dit, plutôt que par une des *imames* plus jeunes. Elle ne voulait pas être la seule d'un certain âge à l'écran.

[260] Traduction de Zalia.

Toutefois, cette *imame* ne semble pas connaître la chorégraphie. Elle n'aide pas concrètement les danseuses en leur suggérant les bons gestes au bon moment. Elle reste plutôt à l'écart et semble même être intimidée par les caméras et par ce moment exceptionnel de mise en lumière. Ainsi, Amina danse dans la ligne avec ses camarades. Sa qualité de mouvement est souvent différente de celle des autres danseuses. La dynamique de sa danse évolue : au départ ses mouvements sont retenus puis deviennent plus énergiques et accentués au fur et à mesure de la progression du *debaa*. J'ai fait le choix de transcrire sa manière de faire, quand elle apparaît à l'image.

Lorsque le *refrain* débute, la vidéo laisse deviner une légère hésitation des danseuses. Le chant, l'accompagnement des tambours et la danse commencent timidement et ne s'affirment que progressivement. Les danseuses ont toutes les yeux baissés et la concentration est palpable, même au-delà de l'écran. Ce n'est qu'après quatorze frappes de *tari*, que l'accompagnement instrumental devient clair. La première séquence chorégraphique commence alors par un geste délicat de la main droite qui balaye deux fois l'espace devant les cuisses, comme pour caresser l'air. La trajectoire va de droite à gauche puis de gauche à droite. Le haut du corps suit le mouvement du bras avec un léger temps de décalage, comme s'il était entraîné par lui. Le buste tourne légèrement dans la même direction que le mouvement du bras. Par ces rotations, le haut du corps dessine une sorte d'hélice, qui est plus marquée vers l'arrière/gauche que vers la droite. La tête suit également le mouvement avec un peu de retard, comme si elle était à son tour entraînée par le haut du corps. Le regard suit les déplacements de la main. Le contact délicat des doigts de la main gauche avec l'avant-bras droit est maintenu, même si, en caressant l'air, l'avant-bras fait des rotations. Pour garder ce contact, les doigts glissent sur la peau. À la fin de chaque mouvement, les danseuses effleurent alternativement tantôt le dessous du poignet, tantôt le dessus. Une accentuation du mouvement de la main au démarrage, que certaines danseuses exécutent aussi avec les épaules, contraste avec la qualité berçante du mouvement.

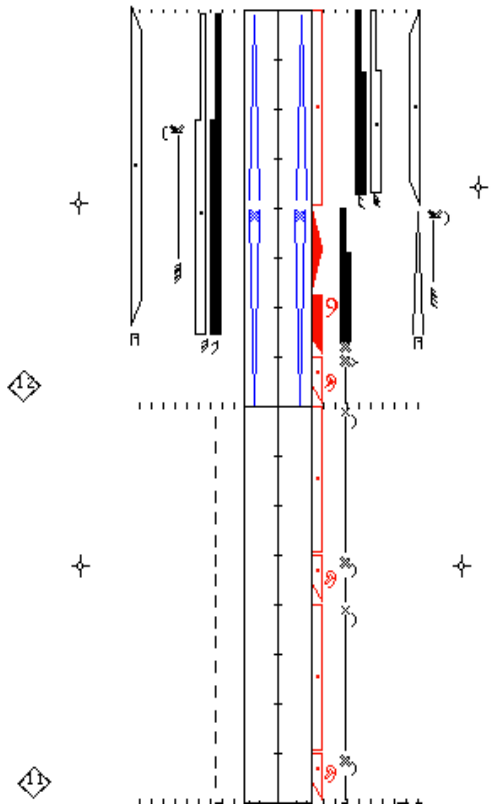
Quand le chœur répète la première phrase du 1er *refrain*, un enchaînement chorégraphique de six périodes débute (séquence B – périodes n° 8 du cinétogramme). Pendant les deux premières périodes de ce nouvel enchaînement, un geste de la main droite évoque l'action de creuser. Ce mouvement est accompagné de profonds pliés des jambes. Puis, les deux bras se lèvent, lentement et légèrement fléchis, presque à hauteur du visage. Ils se superposent en s'effleurant. Ensuite, les danseuses tournent les poignets et adressent les paumes vers l'avant. Après s'être décalée légèrement vers l'avant comme pour prendre un élan, l'épaule droite se déplace deux fois vers l'arrière/droit de manière rythmée et accentuée. Le haut du corps accompagne le mouvement de l'épaule avec une inclinaison dans la direction du mouvement vers l'oblique/arrière/droit. La deuxième fois, l'inclinaison du buste est plus importante. Le corps se baisse davantage dans un profond plié, puis les mains se referment, les avant-bras se dirigent vers l'avant, le corps se redresse.



Cinétogramme 7 - 4 : Début de la séquence B *debaa* « Soubouhana » .

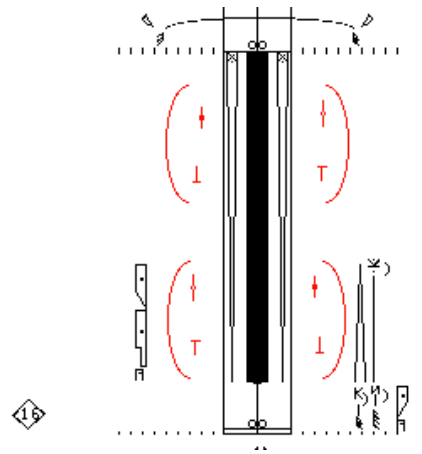
Durée d'environ huit secondes. Il s'agit de la répétition du geste de creuser (période 8) qui s'amplifie (période 9). En bleu, dans les colonnes de support, c'est-à-dire celles adossées à la ligne centrale, les signes correspondent aux pliés des jambes. Ce mouvement dure 3 temps, il est donc progressif. Puis les jambes se tendent toujours progressivement en 3 temps (les deux longs rectangles avec le contour bleu). Les pliés de la première période sont plus profonds que ceux de la deuxième période (ceci est indiqué par les deux grands V qui contiennent des croix, qui correspondent à des degrés de flexion, plus ou moins importants des jambes). En vert sont notés les mouvements du buste : pendant le plié des jambes/genoux, le buste penche vers la droite/haut avec une légère rotation vers la droite tout au début, qui est ensuite annulée (période 8). Le buste revient à la verticale durant le déplié des jambes. Avant de débuter la deuxième période, la région scapulaire s'incline vers l'avant/haut pour ensuite se redresser (signes en fuchsia, fin de période 8). Ce mouvement du haut du corps accompagne le plié (signes en bleu dans les colonnes centrales). Le bras droit (en rouge dans la période 9) se lève vers l'avant. L'inclinaison du haut du corps et le geste du bras amplifient l'action de creuser réalisée dans la période 8.

Durée d'environ huit secondes. Les signes écrits en rouge correspondent aux mouvements de l'épaule droite. Ceux qui sont blancs à l'intérieur avec un point (période 11) sont moins profonds que ceux qui sont colorés complètement en rouge (période 12). Pendant le premier temps, l'épaule droite se déplace vers l'oblique/arrière/droit avec un accent dynamique (comme si le mouvement avait une certaine élasticité), puis elle revient en place (rectangle) sur deux temps. Le mouvement est répété à l'identique. Après le déplacement de l'épaule vers l'oblique/arrière/droit au premier temps de la période suivante (période 12), comme pour les symboles directionnels, la coloration rouge du symbole d'élasticité signifie que l'accent est plus marqué que lorsque le seul contour du symbole est dessiné. L'épaule ne revient pas en place tout de suite, mais, après l'accent, elle se baisse davantage vers l'oblique/arrière/droit, puis elle se déplace vers le côté droit, pour ensuite se redresser (long rectangle avec le contour rouge). La longueur des signes en bleu indique l'importante flexion des jambes qui accompagne l'action de l'épaule. Puis, toujours écrits en bleu, sur les quatre derniers temps, les jambes se tendent (période 12). Tant les flexions que les extensions des jambes sont liées et progressives.



Cinétogramme 7 - 5 : Mouvements du haut du corps du *debaa* « Soubouhana » .

Simultanément à la deuxième phrase du *refrain*, les danseuses commencent un nouvel enchaînement chorégraphique. Il est composé, cette fois, de sept périodes (séquence C – période n°14 du cinétogramme – voir annexes -). Après une série d'actions de jeter par-dessus l'avant-bras gauche, les danseuses tournent les deux mains autour d'elles-mêmes, avec les poings serrés, dans un mouvement circulaire sur le plan sagittal (avant/bas/arrière/haut) (3ème période de la séquence C). Ce geste rappelle l'un des quatre gestes qui composent la chorégraphie de Nourania, que j'ai analysée plus haut. Selon les danseuses, ce mouvement est réalisé de manière plus ou moins saccadée. Cette action des mains s'effectue au niveau de la taille. Les mains sont légèrement décalées vers la gauche, dans une posture comportant les genoux fléchis, alors que Nourania le fait de manière moins ample, avec les jambes tendues et les bras devant le buste. Ce mouvement est ici de petite amplitude. Nous verrons que, à l'instar des actions de creuser et de caresser, il sera réalisé à plusieurs reprises et de manière de plus en plus ample, au fur et à mesure de la progression de la chorégraphie.



Cinétogramme 7 - 6 : Mouvement circulaire des mains du *debaa* « Soubouhana ».

Durée environ quatre secondes. Les signes en rouge correspondent au mouvement circulaire des mains qui se tournent autour d'elles-mêmes. Je les ai écrits avec des épingles, car je les ai considérés comme des déviations par rapport à la direction déjà acquise plutôt que comme des modifications directionnelles à part entière, du fait qu'elles sont de faible amplitude. La main droite fait ainsi une déviation vers l'avant/le bas/l'arrière/le haut. La main gauche fait une déviation vers l'arrière/le haut/l'avant/le bas.

Les danseuses restent dans cette position pendant la période qui suit. Puis elles balayent de gauche à droite l'espace devant leur taille avec le dos de la main droite, toujours le poing serré. Ensuite, le corps se redresse. L'avant-bras s'ouvre vers la droite. D'autres gestes de lâcher suivent.

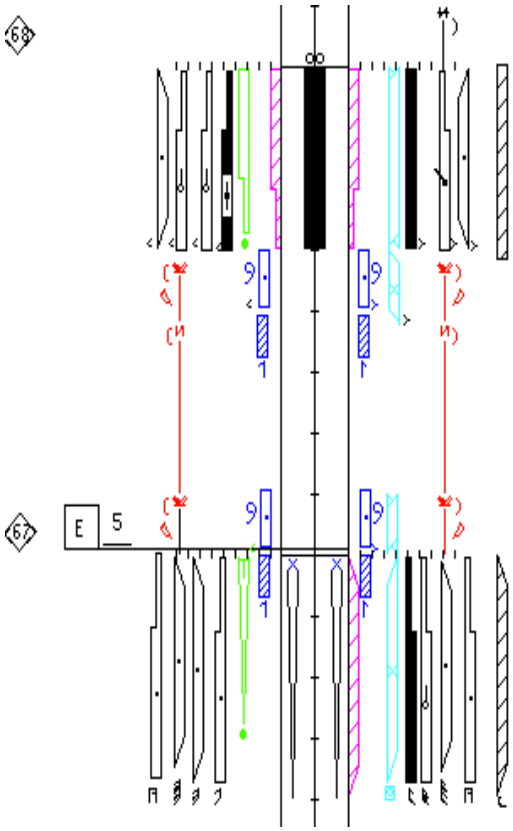
Les séquences chorégraphiques semblent suivre un fil conducteur : un geste en amène un autre. Quand les danseuses chantent, elles deviennent les protagonistes principales de la performance. Quand, à l'inverse, c'est Zalia qui chante, les danseuses restent plus discrètes, comme pour lui laisser le rôle de protagoniste principale. Sur son deuxième *couplet*, les danseuses reprennent le délicat mouvement ondulatoire de la main droite, qui caresse l'air, de la séquence A. Elles accompagnent ainsi le chant de la soliste sans atténuer sa présence. Au contraire, leur mouvement aide à la mettre en valeur.

Puis sur le *refrain*, les danseuses exécutent à nouveau la chorégraphie de la séquence B, qui, à ce moment, est répétée deux fois, avec une période d'ajustement entre les deux. Ensuite, comme précédemment, elles enchaînent la séquence C.

Les phrases du chant de la partie centrale du *debaa,* aussi bien les *couplet*s que les *refrain*s durent deux périodes. Elles sont habituellement chantées alternativement par la soliste et le chœur. Néanmoins dans cette performance, Zalia commence son *couplet* au milieu de la période, quand le chœur en est encore au *refrain*. Le chœur, en revanche, commence toujours sur le premier temps de la période. De cette manière, les voix de la soliste et celle du chœur se superposent, avec un effet un tuilage. L'ensemble *couplet*/*refrain* dure ainsi trois périodes au lieu de quatre. L'enchaînement chorégraphique dure six périodes. Par conséquent, une fois sur deux, le début du *refrain* correspond au début de l'enchaînement chorégraphique avec une coïncidence

entre les gestes et les paroles. Dans cette nouvelle chorégraphie, les mains balayent l'espace devant le visage de droite à gauche, en se refermant et en s'ouvrant rapidement deux fois comme pour attraper quelque chose. Les paumes restent toujours adressées vers l'avant. Le coude gauche est toujours soutenu vers devant-haut. Ensuite les bras se baissent, les avant-bras se dirigent vers l'avant, les poings fermés. Le poids du corps se décale encore plus vers l'arrière. Les genoux fléchissent profondément. Pendant la troisième période, le corps reste dans cette position et l'avant-bras droit dessine un cercle dans le plan sagittal (haut/devant/bas/derrière). Puis, après l'accent sur le temps fort de la période suivante, avec un abaissement rapide des épaules, qui fait suite à un rehaussement, l'avant-bras droit dessine à nouveau un cercle mais cette fois de manière beaucoup plus grande et plus lente que le précédent. Le tronc entier participe à ce mouvement circulaire en s'inclinant vers l'avant-haut, avant de se redresser. Un approfondissement du plié des jambes accompagne l'action du tronc. Dans cette position très fléchie, les danseuses ouvrent les mains soudainement dans le geste de lâcher. Puis le corps se redresse. Les bras s'élèvent pour recommencer l'enchaînement, qui est répété cinq fois, avant de passer à la troisième et dernière partie du *debaa*.

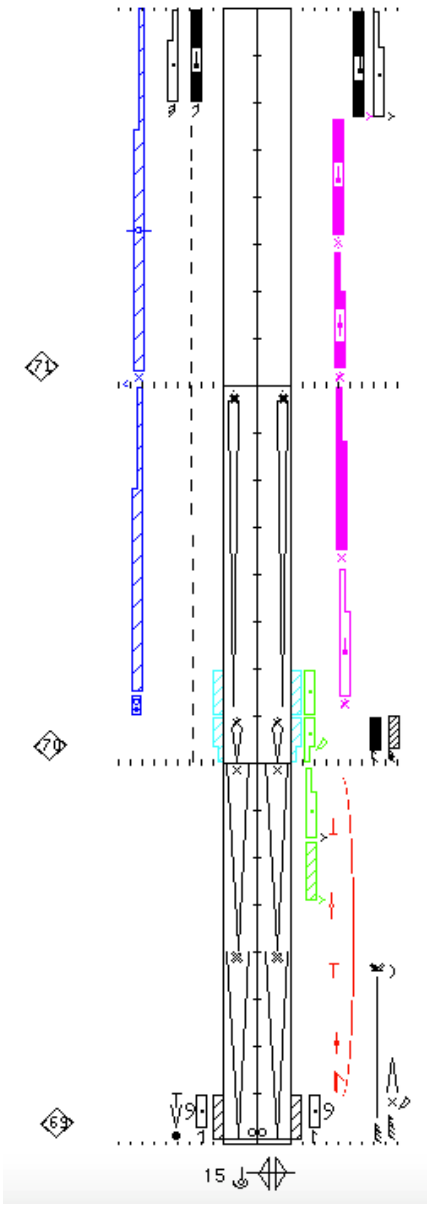
D'un point de vue chorégraphique, les mouvements de la chorégraphie de la partie centrale sont plus engagés physiquement que ceux des enchaînements précédents. Les trajectoires sont plus amples, les accents dynamiques plus fréquents et plus intenses. Le balayage saccadé des mains devant le visage, du début de la chorégraphie, rappelle d'un point de vue rythmique les déplacements de l'épaule vers l'arrière/droit de la séquence B (Notation chorégraphique 7-4) de la première partie. D'un point de vue spatial, le mouvement est plus important, se déployant davantage dans l’espace.



Cinétogramme 7 - 7 : Complexité de la synergie des mouvements du buste, du haut du corps et des bras du *debaa* « Soubouhana ».

Durée environ six secondes. Sont écrits en bleu foncé les mouvements des épaules qui se lèvent et qui se baissent avec un relâché (signes qui ressemblent à des points d'interrogation). En rouge, ce sont les mouvements de fermeture et d'ouverture des mains. En vert, les signes indiquent d'abord la déviation vers l'arrière (direction de l'épingle dans le grand V) du poids du corps (point vert), déviation qui s'amplifie à la fin de la période 67 avec un signe de direction vers l'arrière. La flexion des jambes est progressive pendant les 4 derniers temps de la période 66 (grands signes V avec une croix à l'intérieur, écrits dans les colonnes internes du cinétogramme). Cette flexion est plus importante pendant les trois derniers temps (rectangles noirs dans les colonnes adossées à la ligne médiane qui indiquent les pliés des jambes). Le haut du corps (signes en fuchsia) s'incline vers la droite sur les 4 derniers temps de la période 66. Il reste dans cette position jusqu'aux deux derniers temps de la période 67. Le buste fait une rotation vers la droite sur les 4 temps de la période 66 (signes en bleu clair). Dès le 1er temps de la période suivante le buste revient de face, tout en restant penché. Une petite rotation vers la gauche accompagne à nouveau le mouvement du haut du corps vers la fin du mouvement saccadé. Puis cette rotation s'annule pendant les deux temps suivants. Tous les autres signes, à l'extérieur de la portée, indiquent les modifications de directions spatiales des segments des bras (de l'intérieur vers l'extérieur : des coudes, des avant-bras, des mains et des paumes).

Le motif chorégraphique qui suit suggère également l'action de prendre avec la main droite. Ensuite, la main dessine un cercle sur le plan sagittal qui commence vers le bas, puis en arrière, en haut et termine en avant, qui rappelle le mouliné des mains de la période 16 (Cinétogramme 7-6 page 470). L'épaule droite se déplace vers le haut, puis vers l'avant pour ensuite reculer vers l'arrière de manière accentuée, en accompagnant le déplacement du bras. Le haut du corps participe au mouvement en s'inclinant vers l'arrière en même temps que le bras fléchit dans cette même direction, sur le premier temps de la période suivante.



Cinétogramme 7 - 8 : Amplification de mouvements du *debaa* « Soubouhana ».

Durée d'environ douze secondes. Dans ce schéma, nous pouvons observer en rouge, dans la période 69, le geste de la main droite qui dessine un cercle sur le plan sagittal, plus ample et un peu plus lent que celui de la période 16 (Notation chorégraphique 7-6). Sur les 4 derniers temps, en vert, les signes de l'épaule qui montrent qu'elle se soulève puis se déplace vers l'avant pour accompagner le geste du bras. Sur le temps fort l'épaule se déplace vers l'arrière avec un accent et entraine le haut du corps vers l'arrière, ce qui donne encore plus d'amplitude au mouvement. Puis, sur les deux périodes qui suivent (70 et 71), le tronc (écrit à gauche de la portée en bleu foncé) va vers l'avant/haut pendant un profond plié des jambes (signes noirs à l'intérieur de la portée en forme de V avec des croix dedans qui indiquent une forte flexion), puis se relève un peu tout en restant légèrement fléchi (deuxième signe avec une double épingle dedans et une croix qui indique la flexion en dessus du signe directionnel « vers l'avant »). Le tronc se redresse dans la période qui suit. À droite de la portée, en fuchsia, les mouvements du bras droit dessinent un cercle sur le plan sagittal encore plus grand du précédent : de l'avant à l'avant/bas/à tout en bas. Comme le bras, le mouvement du tronc dessine un cercle sur le plan sagittal. Tout le corps participe à ce mouvement circulaire.

La troisième partie de ce *debaa*, est composée d'un chant dont une partie de phrase se répète. Zalia chante la première partie alors que le chœur répète toujours à l'identique la deuxième partie. Une fois terminées les phrases écrites, Zalia en rajoute quelques-unes supplémentaires de sa composition.

3ème phase du *debaa Soubouhana*

soliste : H/ Wa kirauki tahababa fahallah rida (uwa) ah allah rida
chœur : H'/ ki tahababa fahallah rida ah allah rida *répétée 2 fois*

soliste : I/ Wafutahu djamia fahallah (djama) fahallah rida
chœur : I'/ djamia fahallah rida fahallah rida *répétée 2 fois*

soliste : H/ Wa kirauki fahallah rita (uwa) ah allah rida
chœur : H'/ ki tahababa fahallah rita ah allah rida *répétée 2 fois*

soliste : L/ WaKarimuKarima fahallah rida (djama) ah allah rida
chœur : L'/ ka tahababa fahallah rita ah allah rida *répétée 2 fois*

soliste : M/ Issumu Salamia fahallah rida (uwa) ah allah rida
chœur : M'/ Salamia fahallah rida ah allah rida *répétée 2 fois*

soliste : N/ Sheyna Rifay fahallah rida (uwa) ah allah rida
chœur : N'/ Rifaya fahallah rida ah allah rida *répétée 2 fois*

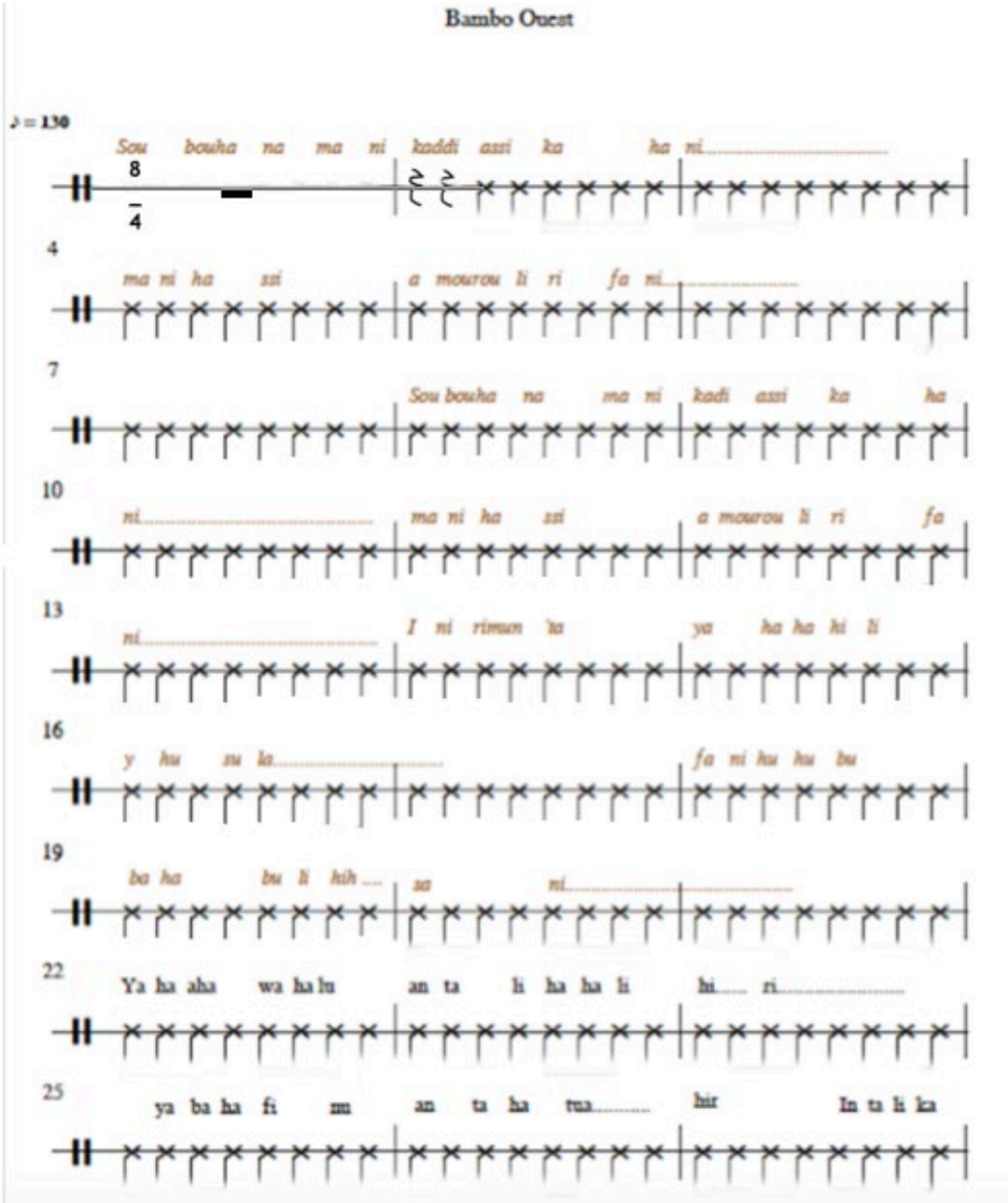
soliste : O/ Alahu Djanatia fahallah rida (uwa) ah allah rida
chœur: O'/ djanatia ahallah rida ah allah rida

FINAL
soliste : P/ fahallah rida - choeur : fahallah rida *(répétés 2 fois)*

Les phrase H/H'– I/I' – L/L' appartiennent au texte alors que les autres sont composées par Zalia dont les références relèvent à la fois de la religion, de la confrérie de référence et de la mise en avant du groupe, sont ses sources d'inspiration :

Issimu Salamia (Nous sommes Salamia)
Sheyna Rifaya (Notre fondateur est Rifaya)
Ahalu Djanatia (Notre groupe appartient au Paradis)[261]

[261]Traduction de Zalia



Notation rythmique 7 - 1 : Chant Soubouhana Madrassati Salamia Bambo Ouest.

PS. Voir le reste de la partition dans les Annexes.

Zalia commence la phrase toute seule, puis le chœur se met à chanter et conclut la phrase avec elle. Parfois Zalia ne chante pas certains mots, laissant au chœur la tâche de compléter les phrases. Parfois, elle ajoute des onomatopées qui augmentent l'emphase du chant.

Comme dans les autres *debaa* observés, la chorégraphie de la phase finale est plus longue que les phrases chantées. Avant de danser la séquence relative à la troisième partie, les danseuses achèvent la chorégraphie précédente. Le nouvel enchaînement dure ensuite neuf périodes alors que la phrase chantée n'en dure que trois. Comme pour les chorégraphies précédentes, chaque période correspond à un motif différent. Désormais, dans la troisième phase, et comme pour la plupart des *debaa*, il n'y a plus du tout de correspondance entre les mots de la phrase chantée et le mouvement.

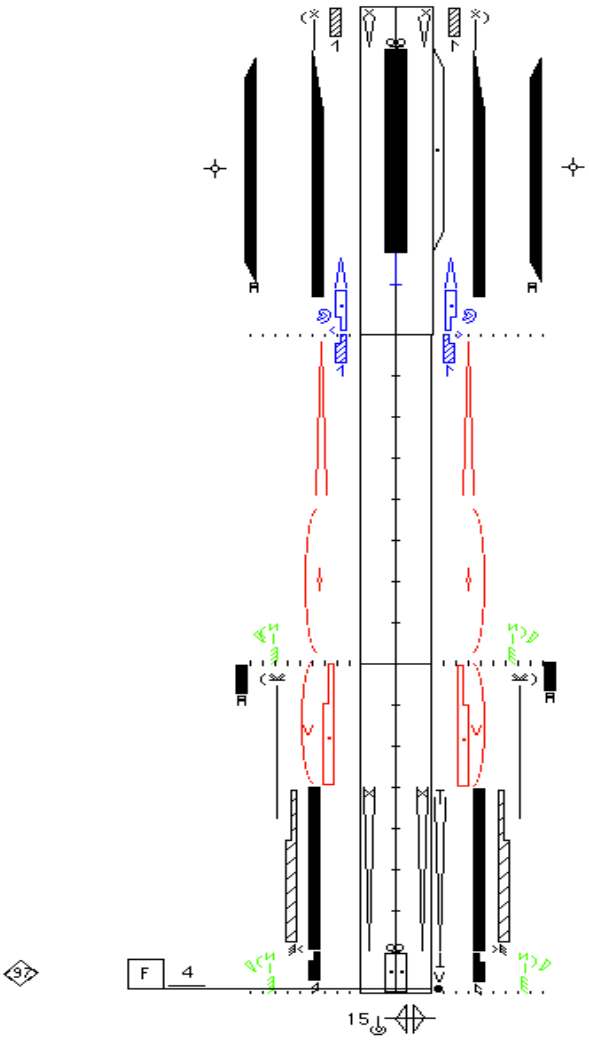
La voix de Zalia chevauche celle du chœur avec une mélodie plus entraînante de la précédente. Zalia démarre chaque phrase sur la fin du chant du chœur et ensuite, tout le monde chante ensemble. Dans cette partie les voix se superposent davantage que dans celles qui précèdent.

De nouveau, on retrouve les déplacements des avant-bras vers l'avant avec le corps érigé et un léger déséquilibre vers l'avant, soulignant et amplifiant le lâcher des mains (séquence D), qui est le premier motif du dernier enchaînement. D'un point de vue chorégraphique, cette dernière séquence est un résumé des motifs dansés dans les parties précédentes, auquel s'ajoute une amplification des trajectoires et des accents : les actions de caresser, de balayer, de tourner autour et les déplacements saccadés de l'épaule droite deviennent encore plus amples et rythmés, dans un crescendo joyeux et entraînant, où l'énergie et le transport des protagonistes est à son comble. La vitesse du tempo accélère aussi légèrement.

À la fin de la première période, les bras s'élèvent en s'étirant à la hauteur des épaules pendant que les mains se referment. Elles s'ouvrent aussitôt sur l'accent du temps fort de la période qui suit. La résonance mécanique de ce lâcher produit une délicate et légère ondulation des bras vers le haut. Puis, les bras se baissent à nouveau à la hauteur des épaules. Sur le huitième temps de cette deuxième période, les épaules se lèvent vers l'avant pour se relâcher aussitôt vers l'arrière, sur le temps fort de la période qui suit. Les bras tendus se baissent davantage vers les obliques/bas/gauche alors que le haut du corps s'incline légèrement vers le côté opposé à droite. Un grand mouvement de balancer des bras de gauche à droite et de droite à gauche caractérise le motif qui suit pendant les deux périodes suivantes. Des rotations du buste impriment une trajectoire hélicoïdale au mouvement des bras, comme s'ils dessinaient des « huit » dans l'air, avec les mains bien allongées et les paumes qui glissent sur l'air. Des pliés longs et profonds des jambes, suivis de leur étirement, accompagnent le déplacement du tronc et des bras en amplifiant les courbes de ce balayage. Puis les bras tendus montent et se superposent à la hauteur des épaules. Les mains se referment, les épaules se lèvent vers l'avant pour retomber soudainement vers l'arrière, de manière accentuée, sur le temps fort de la période qui suit, tout en repliant les bras. Les femmes restent dans cette position en laissant onduler délicatement la tête d'un côté puis de l'autre jusqu'à la période suivante. Chaque danseuse déplace alors son bras gauche vers l'arrière en passant au-dessus de la tête de la camarade de gauche avec une grande rotation du tronc vers

la gauche. Un fort accent des épaules, sur le temps fort de la période qui suit, déclenche l'annulation de la rotation du tronc. Pour conclure la séquence, le corps des danseuses revient de face. La séquence est répétée quatre fois. À la quatrième répétition, les danseuses restent dans la posture en rotation vers la gauche, en guise de position finale de la chorégraphie.

Dans cette phase finale, comme dans tous les *debaa* en général, la dynamique du groupe, l'engagement dans la danse, le mélange des voix harmonisent et équilibrent la présence des différentes protagonistes. Le groupe devient ainsi un grand ensemble choral et compact. La dimension collective prime sur les individualités. Comme le remarquent Houseman et Moisseeff à propos des émotions collectives, il ne s'agit pas tant du contenu des sentiments ressentis mais plutôt de l'accordage de l'intensité des manifestations émotionnelles (Houseman et Moisseeff 2020).



Durée d'environ douze secondes. Dans ce schéma sont notés en vert les lâcher des mains qui se retrouvent à différents moments de la danse. Il s'agit toujours du même motif qui sert de trait d'union dans les différentes séquences décrites plus haut (période 47-54-61 et de 62 à 65). Alors que généralement, seuls les avant-bras sont tendus vers l'avant, dans cette dernière séquence, les bras entiers se tendent vers l'avant (signes en rouge dans pendant les trois derniers temps de la période 97). Puis les mains s'ouvrent dans le geste de lâcher. L'accent associé à ce geste entraîne les bras vers le haut. Ces derniers reviennent ensuite dans leur position vers l'avant (les signes en rouge dans la période 98 : les grands V indiquent les déviations des bras vers le haut, puis les grands V inversés indiquent l'annulation de cette déviation). Les signes bleus correspondent à la notation des mouvements des épaules. Alors que d'habitude les épaules se lèvent pour se relâcher ensuite sur le temps fort, dans ce motif, elles se lèvent vers l'avant/haut pour ensuite retomber vers l'arrière. Du coup l'amplitude de ce mouvement est plus grande.

Cinétogramme 7 - 9 : Amplification d'un même motif du *debaa* « Soubouhana » .



Figure 7 - 19 : Trois mouvements différents qui évoquent l'action de balayer de différentes amplitudes de plus en plus grandes : dans la séquence A de la première phase en haut à gauche ; dans la séquence E de la phase centrale dans l'image de droite et en fin, en bas dans la dernière séquence F de la phase finale.



Figure 7 - 18 : Accroissement d'un mouvement circulaire sur le plan sagittal. Dans les photos ci-dessus, nous pouvons voir la progression du même mouvement qui devient de plus en plus grand. Ce mouvement a une trajectoire circulaire sur le plan sagittal. Il est exécuté d'abord uniquement par les mains qui se tournent autour, puis par l'avant-bras qui dessine un cercle à la période 69, puis à la période 70 et 71 le tronc accompagne ce même mouvement et enfin à la période 104, une grande rotation vers la droite dessine un cercle de devant à derrière et dépassant même la ligne des danseuses.

Pour créer la chorégraphie de ce *debaa*, comme Amina l'explique dans l'interview rapportée au début du chapitre, l'intention qui présidait à la création chorégraphique était la gaité et la douceur du chant composé par Zalia. L'analyse montre une construction évolutive et cohérente d'une composition chorégraphique rigoureuse et raffinée, avec un procédé que je pourrais définir de type structuraliste et pyramidal, car certains mouvements se retrouvent doublés, puis triplés dans les chorégraphies successives, tout en étant aussi de plus en plus amples. Les couleurs indiquent les mêmes types de gestes listés par ordre d'apparition :

1ère chorégraphie	2ème chorégraphie	3ème chorégraphie
Creuser Mouvement saccadé des épaules Dessiner un cercle avec les poignets Balayer Jeter	Balayer (plus grand) + Saisir Dessiner un cercle avec les bras Grand mouvement saccadé des épaules Dessiner un cercle avec les bras (plus grand)	Très grand mouvement saccadé avec les épaules Balayer (encore plus grand) Très grand mouvement saccadé avec les épaules Dessiner un très grand cercle avec les bras Très grand mouvement saccadé avec les épaules

Amina définit la mélodie de ce *debaa* comme douce et apaisante. Ces qualités lui inspirent une danse avec des mouvements de bercement qu'elle développe avec retenue et délicatesse. Les trajectoires des mouvements - buste et tête accompagnant les gestes des bras avec un léger retard ; rotations du buste impulsant des effets hélicoïdaux à ces trajectoires - montrent bien l'action de bercer qu'Amina veut exprimer. Ce mouvement lui évoque aussi l'image des vagues. Elle parle également de joie. Elle dit que pour elle, la mélodie est gaie. Cette gaité est exprimée par la qualité de l'engagement corporel et l'enthousiasme, affirmés par l'amplitude progressive des gestes de la chorégraphie, qui suit elle-même l'évolution du chant. Les gestes d'Amina, retenus et contrôlés au départ, sont de plus en plus expressifs et engagés au fur et à mesure de l'avancement de la composition. Elle suit, comme elle le dit, l'évolution du chant : langoureux et doux au début, puis davantage expressif et joyeux dans la deuxième et troisième parties.

« Soubouhana » est donc un *debaa* très structuré qui témoigne d'une remarquable créativité de son auteure. L'inventivité gestuelle d'Amina suit une logique de composition en crescendo à partir de verbes d'action simples. Les motifs chorégraphiques se développent d'un point de vue spatial et dynamique en suivant l'exubérance grandissante et joueuse de la mélodie du chant. Ces motifs sont parfois intercalés de gestes qui s'inscrivent dans la tradition du *debaa*. Ces gestes servent notamment de points de repère pour retrouver l'unisson ou pour initier, toutes ensemble, une séquence de la danse. Ils sont également utilisés pour terminer un enchaînement, ou pour le recommencer.

7.3.5 « HILA WATWAHA » DE LA MADRASSATI NIDHOIMYA DE HAMJAGO

Le chant de ce dernier *debaa* appartenant au répertoire de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago a été composé par Missiki, la *fundi* du groupe. Comme Zalia, elle s'est inspirée d'un texte de *daira* pour composer les *couplet*s et *refrain*s de la première partie. Ensuite, Missiki a écrit des phrases personnelles : « Il faut avoir beaucoup d'expérience pour faire comme ça », m'explique-elle [262].

Les danseuses de Nidhoimya, dès qu'elles commencent à danser, enchaînent différentes chorégraphies, sans que celles-ci suivent le découpage du chant, c'est-à-dire qu'elles ne s'arrêtent pas lorsque c'est au tour de la soliste de chanter.

Structure du *debaa* « *Hila watwaha* »

1ère partie :

1er couplet soliste : posture avec balancement + séquence A (5 périodes) + intermède (1 période)
1er refrain chœur : séquence B (6 périodes) + intermède (1 période) reprise séquence B (6 périodes) + séquence C (6 périodes)

2ème couplet soliste, 1ère phrase : séquence intermédiaire (9 périodes)

Phrase chantée intermédiaire : chorégraphie d'une durée de 3 périodes (37/38/39) reprises trois fois

suite du 2ème couplet : intermède (1 période) + séquence A (5 périodes) + séquence A (5 périodes)
reprise du 1er refrain chœur : séquence B (6 périodes) + intermède (1 période) reprise séquence B (6 périodes) + séquence C (6 périodes)

2ème partie :
Alternance de couplets et refrains : 2 périodes d'intermède + séquence D (22 périodes) + séquence D (22 périodes) + séquence E (8 périodes) + répétition d'une partie de la séquence E (jusqu'à la 5ème période)

[262] J'ai évoqué dans le chapitre 3 que les personnes qui se sont intéressées à la patrimonialisation du *debaa* ont déconseillé aux femmes de s'inspirer de textes différents. Missiki, par contre, continue à appliquer ce procédé, considérant qu'elle est une experte dans la matière.

3ème partie :

Alternance de couplets et refrains plus courts : fin de la séquence E (3 périodes restants) + intermède (1 période) + séquence F (13 périodes) + répétition séquence F (13 périodes) + répétition d'une partie de la séquence F (9 périodes)

Final

Alternance d'un *couplet* et d'un *refrain* (2 fois) : une séquence finale de 10 périodes

NB. En bleu est mise en évidence une phrase chantée qui s'intercale aux *couplet*s de la soliste. En rouge sont notées les anticipations de la chorégraphie avant le début de la partie suivante, ce qui diffère de tous les autres *debaa* observés.

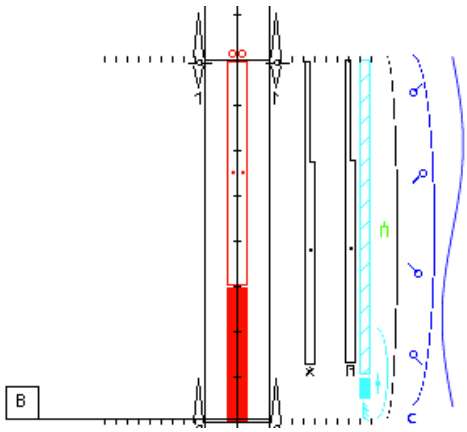
Les chorégraphies de Nidhoimya sont de longues, complexes et évolutives séquences chorégraphiques créées par Rahimina, l'*imame,* petite nièce de Missiki et cousine de Nemati, la chanteuse soliste. On pourrait définir ces enchaînements comme des « histoires gestuelles » qui se développent progressivement à partir d'une attitude qui est toujours extrêmement recherchée et précise et qui, dans ce *debaa,* est celle illustrée par la Figure 7-20.



Figure 7 - 20 : Position des mains dans la posture de départ du debaa Hila watwaha.

Les deux dernières phalanges des doigts de la main droite s'appuient délicatement contre le bas de la paume de la main gauche. Durant toute la séquence A ce contact est maintenu. Le corps s'incline vers la gauche, puis revient à la verticale pour onduler ensuite gracieusement d'un côté et de l'autre. La chorégraphie B suivante part de cette position et se développe avec d'amples mouvements de bras. Les trajectoires des mouvements proposés par Rahimina sont rarement directes, mais davantage curvilignes. Avant que la main ne s'arrête dans une position donnée, le bras dessine une ligne courbe. Les déplacements des bras sont menés par les bouts des doigts. Les gestes suggèrent des actions de creuser ou de pénétrer. Ils sont toujours réalisés de manière délicate. Grâce à la conduite des bouts des doigts, les bras peuvent rester relâchés, conservant

une qualité motile[263] et détendue. Ces courbes sont soulignées par de profonds et lents pliés de jambes. En résulte des mouvements corporels amples et circulaires, légers et fluctuants. La tête participe au mouvement avec des oscillations continuelles, plus ou moins amples selon les danseuses. Ces dodelinements ajoutent une qualité flottante et aérienne à la chorégraphie, donnant une impression d'ivresse et de légèreté. Ces oscillations entraînent le corps tout entier, qui participe ainsi à l'élaboration de dessins curvilignes dans l'espace.



Cinétogramme 7 - 10 : Relation plié et geste de la main du debaa Hila watwaha.

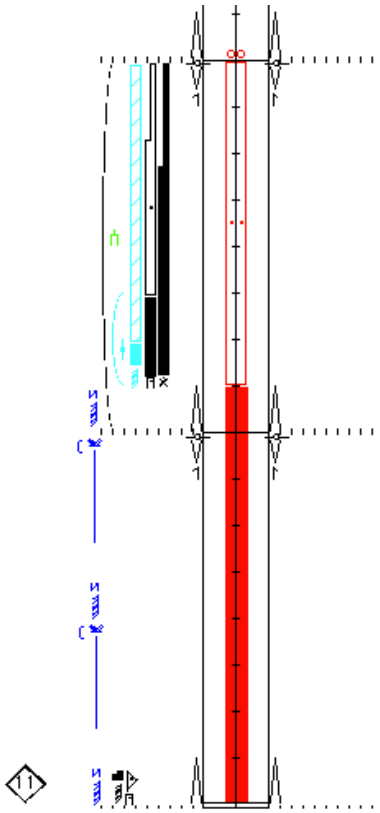
Durée six secondes environ. La main fait une déviation vers le bas avant de remonter (signes colorés en bleu clair) conduite par les bouts des doigts (en vert). Un profond plié accompagne le mouvement, puis les jambes se tendent (en rouge) pour renforcer la montée de la main. Pendant ce temps la tête dandine, de arrière/droit à devant/gauche puis de arrière/gauche à devant/droit en dessinant, plus ou moins, des trajectoires en forme de huit (en bleu foncé).

De temps en temps, des mouvements plus rapides et dynamiques, mais toujours discrets et à peine accentués, interrompent ce flux continu, comme la main gauche qui s'ouvre et se referme trois fois de suite rapidement (3'57''). Le plié progressif qui accompagne ces gestes plus rythmés sauvegarde la douceur, la retenue, la continuité et la qualité liée de cette première chorégraphie.



Figure 7 - 21 : Arrêt sur image mouvement de la main du debaa Hila watwaha.

[263]Le terme « motile » dérive du latin « movere » qui veut dire mouvoir. Il s'agit d'une façon de faire une action. Il est généralement utilisé pour décrire la qualité de la danse post-moderne américaine. Cette technique consiste à déplacer les segments corporels dans l'espace, comme si le mouvement était toujours initié par les muscles articulaires profonds plutôt que les muscles superficiels phasiques. Le corps semble ainsi être articulé comme un pantin. Se mouvoir principalement à l'aide de la musculature profonde rend le mouvement plus détendu, plus aérien, plus léger. D'ailleurs la danse post-moderne américaine est aussi appelée dance-release.



Durée d'environ huit secondes. Les doigts de la main gauche s'étirent rapidement, puis s'enroulent plus lentement, puis à nouveau s'allongent rapidement, trois fois de suite (en bleu foncé). Comme la main droite précédemment, la main gauche fait une déviation vers le bas avant de monter (en bleu clair). Un long et profond plié accompagne le geste de la main gauche, puis quand la main se lève, les jambes aussi se tendent (en rouge). Tout au long de ce mouvement, la tête continue à dodeliner (signe de reprise en fuchsia).

Cinétogramme 7 - 11 : Relation plié et gestes des mains du debaa Hila watwaha.

Dans les enchaînements qui suivent, les mains préalablement mobilisées séparément vont commencer à se suivre de manière plus liée pour finalement dessiner des mouvements ensemble. Les gestes de creuser s'amplifient, toujours menés par les bouts des doigts. Toutefois, l'espace investi par l'évolution gestuelle, dans cette première partie du *debaa,* reste circonscrit à l'espace en face de soi.

Quand la soliste chante les phrases intermédiaires *(Phrase intermédiaire* : chorégraphie d'une durée de trois périodes (37/38/39) reprises trois fois), la dynamique de la chorégraphie change soudainement. La voix de la soliste est plus aiguë, le timbre est chaud et clair, le chant est plus déclamatoire. Le mouvement de va-et-vient oblique/haut/devant/droit à oblique/arrière/bas/gauche s'amplifie. Il s'accompagne d'un profond plié vers l'oblique/arrière/gauche, jusqu'à la limite de l'équilibre. Ce changement dynamique de la chorégraphie va de pair avec le chant soudainement plus entraînant. Des gestes saccadés caractérisent cet enchaînement. Cependant Rahimina, qui ne danse que de manière intermittente avec le groupe, n'accentue que très légèrement ces gestes, par rapport à ses camarades. Elle se laisse davantage aller à la sinuosité des lignes dessinées par le mouvement du tronc (5'29'') plutôt que souligner les aspects rythmiques de la chorégraphie. Très souvent d'ailleurs, elle ne fait que suggérer corporellement les directions du mouvement que les danseuses de la ligne doivent

investir avec entrain en donnant vraiment l'idée d'une cheffe capable d'amener tout son groupe avec elle.

Dans cette première partie du *debaa*, la danse suit le déroulement du chant. Cependant, comme nous avons déjà remarqué, le début des chorégraphies ne correspond pas tout à fait à celui des phrases chantées. Dans ce *debaa* en particulier, je dirais que le chant et la danse sont juxtaposées, qu'ils évoluent ensemble, côte à côte, comme s'ils racontaient, chacun à leur manière, « une même histoire ». Il n'y a pas de répétitions à l'intérieur des enchaînements. La danse se déroule comme si un geste en amenait un autre, comme si les danseuses suivaient un fil conducteur du début à la fin, en harmonie avec le phrasé du chant.

Généralement, la partie centrale des *debaa* est composée d'un enchaînement chorégraphique qui englobe le *couplet* de la soliste et le *refrain* du chœur. Cette chorégraphie est répétée autant de fois que l'alternance du chant responsorial (soliste/chœur). Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, cette partie est généralement régulière et permet aux pratiquantes de trouver plus facilement la bonne coordination et l'unisson gestuel grâce à la répétition systématique des phrases dansées et chantées relativement courtes, et composées de telle sorte que les périodes chantées et les motifs dansés coïncident. Or, comme Nourania, Nidhoimya exécute pendant cette phase un enchaînement extrêmement long de vingt-deux périodes. Il est composé de motifs sans cesse différents et le mouvement ne s'arrête jamais. Il dure une minute et dix secondes alors que la durée du *couplet* et du *refrain* associés n'est que de cinq périodes correspondant à quatorze secondes. De plus, le chant de cette phase est subdivisé en trois parties. La deuxième et la troisième parties sont plus courtes et ne durent que quatre périodes chacune. Toutefois, la longueur des phrases chantées n'est pas proportionnelle à celles de la chorégraphie. Pour faire coïncider la durée du chant avec celle de la chorégraphie le débit des paroles chantées devient alors plus rapide, c'est-à-dire que les danseuses chantent plus de mots en moins de temps. À l'évidence, la mémorisation de la danse ne peut pas s'appuyer sur le texte du chant, car les gestes et les mots ne correspondent jamais.

Comme les chorégraphies de la première partie, le long enchaînement de la partie centrale est composé d'une série de motifs qui se déroulent l'un après l'autre : à partir de l'action de lâcher vers l'avant, le haut du corps des danseuses se dresse, puis les jambes plient. Elles se tournent alors vers la gauche tout en se penchant vers l'arrière/droite. Elles changent ensuite de direction en s'inclinant progressivement à gauche. Un grand mouvement circulaire du bras droit redresse le corps. Il est suivi du même geste réalisé par le bras opposé. Puis le buste s'incline à nouveau vers l'avant pour ensuite se redresser et se cambrer vers l'arrière, puis encore une fois vers l'avant, cette fois-ci avec une inclinaison plus grande, menée par les épaules qui dessinent une série de petits cercles. Le tronc ensuite se relève. Une fois à la verticale, l'avant-bras droit dessine à nouveau un cercle devant le bassin, puis un autre un peu plus grand. Les jambes accompagnent ce mouvement circulaire en pliant, puis en se tendant. Le buste et la tête se laissent aller et impriment davantage de rondeur au mouvement. Ensuite, les danseuses se redressent et montrent la paume de la main droite vers l'avant qui se pose après sur l'épaule droite. La main

gauche rejoint la droite par à-coups, puis les deux se déplacent sur l'épaule gauche. Progressivement, le buste se penche vers la gauche avant de revenir à nouveau à la verticale. Les avant-bras s'étirent alors vers l'avant, les mains font de nouveau le geste de lâcher. Puis l'enchaînement recommence.



Figure 7 - 22 : Arrêt d'image sur le geste de lâcher du debaa Hila watwaha.

Dans cette chorégraphie, le haut du corps se déplace alternativement vers les six directions dans l'espace (haut/bas/avant/arrière /gauche /droite), avec des mouvements de grande ampleur qui investissent l'espace dans des directions opposées qui se succèdent. Cependant, l'amplitude des gestes du tronc est toujours contrecarrée par une opposition directionnelle d'une main, d'un coude, d'un avant-bras qui créent une tension antagoniste vers la direction opposée. Cette résistance agit comme si l'énergie déployée par l'engagement accru du haut corps constamment en mouvement devait être toujours maîtrisée par une force opposée afin d'éviter tout débordement.



Figure 7 - 23 : Quatre arrêts d'image à des moments distincts de la chorégraphie de la deuxième partie du debaa Hila watwaha.

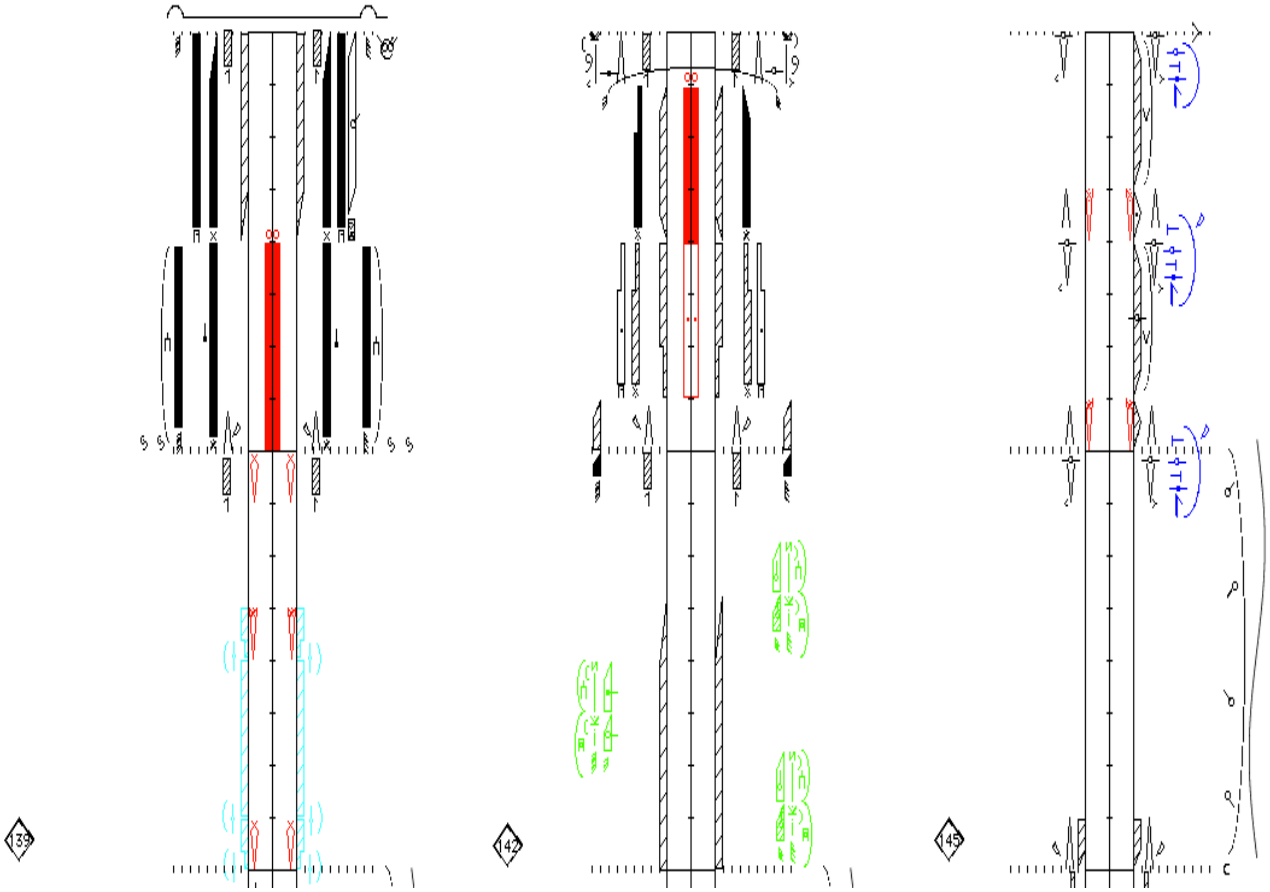
Dans les images de gauche à droite et de haut en bas : les corps des danseuses sont penchés vers les directions avant/bas, arrière/haut, côté droit (avec une torsion vers la gauche) et côté gauche. Pour chaque position, quand les danseuses arrivent au maximum de l'amplitude du geste, une partie du corps prend le relais pour continuer le mouvement et ramener le tronc dans la direction opposée : le bout des doigts dans la première image, les dos des mains dans la deuxième, le bout des doigts dans la troisième et enfin les coudes dans la quatrième.

Dans la plupart des *debaa* observés, les chorégraphies de la deuxième partie sont particulièrement emphatiques et galvanisantes et se poursuivent au début de la suivante, avant de se complexifier dans un crescendo final. Or, dans ce *debaa* en particulier, c'est la danse qui anticipe et impulse cet élan jubilatoire. Les danseuses changent de chorégraphie et exécutent celle de la phase finale. Ce nouvel enchaînement est composé de quelques éléments des précédentes, comme l'avant-bras qui dessine un cercle, la main qui creuse, mais ces gestes sont enchaînés plus rapidement, de manière saccadée et répétée. Les mains



Figure 7 - 24 : Les mains qui dessinent un cercle du debaa Hila watwaha.

superposées dessinent des cercles ensemble ne s'opposant plus aux mouvements du tronc. Au contraire, elles l'accompagnent dans ses évolutions spatiales. Les changements de niveaux sont plus rapides. La danse est plus rythmée, plus exubérante, plus dynamique.



Cinétogramme 7 - 12 : Extrait de la dernière chorégraphie du *debaa* « Hila watwaha ».

Durée d'environ vingt-quatre secondes. Les gestes des motifs chorégraphiques de cette danse sont plus brefs que ceux des chorégraphies précédentes. Je rappelle, en effet, que la longueur des signes indique la durée. Les pliés des jambes (en rouge) sont plus brefs que ceux des enchainements chorégraphiques précédents. Ils accompagnent les mouvements du corps, qui participe dans sa totalité à une même action alors que dans les chorégraphies précédentes, un geste plus dynamique était généralement contrecarré par un mouvement plus lent d'une autre partie du corps (Cinétogramme 7-1 : le plié qui accompagne le geste de la main est très lent). Les mêmes mouvements sont répétés avec un temps de décalage et réalisés de manière saccadée (sur les cinétogrammes ci-dessus, les mêmes signes répétés) : le haut du corps, par exemple, va vers l'arrière puis vers l'avant, anticipé par une déviation vers le haut (les épaules se soulèvent avant de se rabaisser) - ceci confère une dynamique arrondie et saccadée au mouvement (en bleu clair) ; une série de gestes brefs dessine une vague avec la main droite, puis avec la gauche, puis à nouveau avec la droite (en vert) ; trois petits cercles réalisés avec l'épaule droite (en bleu foncé).

7.4 AU FONDEMENT DES DIFFÉRENTS STYLES

Les quatre descriptions détaillées qui précédent montrent non seulement que chaque *debaa* est unique, mais surtout que le style de chaque groupe est complètement différent l'un de l'autre si on les analyse à la lumière de quelques paramètres fondateurs de l'art de la chorégraphie, dans sa signification par extension, c'est-à-dire en tant qu'art de composer des danses.

Le « vocabulaire gestuel »

Pour pouvoir composer des chorégraphies, il est tout d'abord nécessaire de développer un « vocabulaire de gestes » pouvant être ensuite assemblés de différentes façons. Les femmes disent que toutes sortes de gestes peuvent les inspirer pour développer ce « vocabulaire » : les danses des autres pratiques, les danses traditionnelles locales, les danses modernes réalisées lors des concerts des groupes locaux, des « dîners-dansants »[264], des soirées dans les bars et discothèques, mais aussi les danses que l'on voit sur les réseaux sociaux, sur internet, à la télévision, ou qui agrémentent les séries télévisées comme celles de Bollywood ou d'autres originaires d'Amérique latine. À travers les analyses que j'ai effectuées plus haut, l'on peut constater que c'est en grande partie la tradition qui les inspire, en entendant par tradition les gestes que les femmes définissent comme « anciens » « comme faisaient nos mamans autrefois ». À la page 95 du premier chapitre, Rahimina illustre les gestes d'un *debaa* considéré comme ancien. Elle montre qu'autrefois, la danse était réalisée assise et qu'elle était constituée d'un geste qui évoque l'action de lâcher, exécuté dans différentes directions (vers le haut, le bas, vers la droite et puis la gauche) avec les deux mains simultanément (Cf. Chapitre 1). Ce geste est encore aujourd'hui repris tel quel ou bien décliné de différentes manières dans pratiquement toutes les chorégraphies de *debaa* observées. Par exemple, les danseuses de Salamia, dans le *debaa* analysé, l'utilisent comme « intermède » entre une chorégraphie et la suivante : sa répétition sert à

[264] Les dîners-dansants sont devenus un élément essentiel des célébrations de mariage. Ils sont organisés et payés par les parents du marié. C'est la seule cérémonie pendant laquelle les parents des deux époux sont présents et célèbrent le mariage en jouant les mêmes rôles d'invités.es (même si les femmes de la famille du marié auront passé toute la journée à préparer le repas et la décoration). Le dîner est servi sur des tables richement décorées à l'occidentale, comme dans les mariages métropolitains. Le menu respecte également les mets d'un repas-type occidental, du hors-d'œuvre au dessert. Toutefois, les plats cuisinés sont généralement locaux, comme le *pilao* (riz en sauce avec viande) ou la viande en sauce, les *brochetti* (brochettes locales) accompagnées de riz blanc, riz coco ou encore des pâtes. Dans certains dîners, le menu est écrit sur des petits cartons sur lesquels figurent également les formules conventionnelles d'invitation. Les mariés, habillés à l'occidentale (robe blanche et costume), arrivent dans une voiture luxueuse pendant le repas et s'installent sur un podium placé au milieu des tablées des deux parentèles, après avoir parcouru solennellement une longue ligne de tapis déroulée entre les tables, qui divise les consanguins.es et les affins.es. Les époux ne mangent pas avec les conviés.es. Leur rôle est juste de représentation. Les invités à tour de rôle vont les photographier en train de s'embrasser. Après le dîner, un orchestre local ou un DJ anime un bal avec des musiques variées, selon le souhait des mariés.

combler les périodes de décalage et les moments d'attente pour débuter une nouvelle séquence au moment approprié. Dans le *debaa* de Nidhoimya ce geste n'apparaît qu'une seule fois au début de la séquence F.



Figure 7 - 25 : Geste de lâcher avec les deux mains simultanément dans le *debaa* de Salamia à gauche et dans celui de Nidhoimya à droite.

Dans le *debaa* de Nourania, il est réalisé aussi une seule fois à la fin de la chorégraphie de la deuxième partie. Mais il est répété deux fois de suite avec des profonds pliés. Dans celui de Toiyaria, en revanche, il n'est pas vraiment réalisé tel quel. En effet, le geste n'est pas terminé. L'action demeure contrôlée. Les danseuses adressent juste les paumes vers le ciel. Ce geste est aussi conclusif de la partie centrale.



Figure 7 - 26 : Geste de lâcher avec les deux mains simultanément dans le debaa de Nourania à gauche et dans celui de Mtsangadoua à droite.

Inversement, le geste de lâcher est décliné de différentes manières, surtout par le groupe de Nourania qui l'utilise comme geste de base tout au long de ses chorégraphies. Il est effectué avec une seule main ou avec les deux, ou avec les bras croisés ou asymétriques ou encore combiné avec des mouvements du haut du corps, etc.



Figure 7 - 27 : Différents gestes de lâcher. En haut à gauche Nourania, avec les bras croisés. En haut à droite, Nidhoimya, avec la main droite vers l'oblique/haut/droit. En bas à gauche, Salamia, lâcher par-dessus le bras gauche avec une inclinaison du buste et enfin en bas à droite, Toiyaria avec un « lâcher » vers l'oblique/bas/droit accompagné par une rotation du tronc et une flexion du buste.

Ce geste de lâcher est également réalisé selon des modalités différentes, à travers des variations de direction, d'intensité ou encore, en fonction de ce qui le précède : il devient un lancer dans les chorégraphies de Nidhoimya (montré dans l'image ci-dessus) qui l'exécute vers le haut, ou encore disperser dans le cas de Salamia (toujours montré dans la photo ci-dessus), du fait de la qualité traînante du dos et d'un tour du poignet qui l'anticipe. Il peut aussi être plus petit et se réduire à une ouverture accentuée des doigts, comme le fait l'*imame* de Salamia.



Figure 7 - 28 : Geste de fermeture et ouverture des doigts de l'imame de Salamia.



Figure 7 - 29 : Geste de saisir de Rahimina, juste esquissé avec les deux dernières phalanges.

Le geste de lâcher est aussi réalisé à l'envers. Il devient alors un prendre. Il peut également être d'intensités différentes, comme dans l'action de saisir, ou cueillir. Ou bien, il peut être réalisé plus lentement comme pour ramasser, ou plus rapidement comme attraper, ou seulement esquissé, comme le fait Rahimina dans l'image ici à gauche (5'27'').

Toutes ces actions réalisées avec les mains et les doigts ont aussi des temporalités différentes et parfois elles sont réitérées plusieurs fois de suite, ou combinées en série de deux ou de trois gestes qui se répètent à l'identique ou avec un crescendo qui peut être dynamique ou spatial.

Un autre mouvement récurrent est celui effectué avec les épaules qui se relèvent pour se relâcher immédiatement de manière accentuée. Là encore, ce mouvement peut être à peine esquissé ou réalisé de manière plus ample et tonique, ou encore accompagné par des déplacements des épaules qui décrivent des trajectoires circulaires. Parfois, il est exécuté par les deux épaules, parfois par une seule.

Le mouvement de lâcher avec les mains et celui des épaules se retrouvent dans la danse du *mulidi* des hommes (Cf. Chapitre 1). Le geste de lâcher se retrouve également dans le *mawlida shenge* mais il est toujours réalisé de manière beaucoup plus lente et contrôlée. Les mouvements d'épaule caractérisent également des danses des *mulidi*. Par contre, toutes les actions qui découlent du geste de prendre sont des variations spécifiques du *debaa*[265].

Dans les *debaa* observés, on trouve également beaucoup de gestes de toucher. Ces mouvements font partie de la gestualité qui accompagne les prières : comme se toucher la tête, ou croiser les mains sur la poitrine, ou encore faire glisser les mains sur le devant du tronc. Ce sont aussi des signes de bénédiction (Cf. Chapitre 2). Cependant, dans les *debaa*, ces gestes sont déclinés de diverses manières avec des temporalités et des intensités variées. Ils peuvent être à peine esquissés, comme dans l'action d'effleurer, ou bien être plus rythmés comme tapoter, voir même plus énergiques comme frapper. Ils concernent également différentes parties du corps : selon les *debaa*, les danseuses se touchent la tête, le visage, les épaules, la poitrine, le ventre, les bras, les mains etc.

[265]Ce geste de prendre peut désormais se retrouver dans le *mulidi* comme dans le *mawlida shenge*, mais ce sont probablement des gestes introduits plus récemment et inspirés du *debaa.*

Finalement, seul Nidhoimya utilise des gestes pouvant être vraiment considérés comme inhabituels et exogènes à toute pratique soufie ou religieuse, comme la position des mains au début du *debaa* (les deux dernières phalanges de la main droite appuyées délicatement contre le bas de la paume de la main gauche), ou encore certaines positions asymétriques des bras.



Figure 7 - 30 : Gestes de Nidhoimya que l'on peut considérer comme inhabituels et exogènes à la pratique du *debaa*.

Enfin, les positions des mains jointes dans le *debaa* de Madania (Cf. Chapitre 6) - attitude utilisée également dans celui de Nourania et de Toiyaria, mais de manière détournée - peuvent être considérées comme des gestualités originales. Les mains jointes, qui pourrait rappeler l'attitude de prière de la religion chrétienne, se retrouvent souvent dans les danses des séries bollywoodiennes.

Il y a également des manières de faire qui peuvent être considérées comme inédites : par exemple, dessiner avec les poings des cercles d'amplitude différente (Nourania et Salamia), balayer devant le corps avec les bras tendus, ou encore caresser l'air (Salamia).

Les procédés de composition chorégraphique

Le « vocabulaire gestuel » est combiné de différentes façons pour donner naissance aux nombreuses séquences qui composent chaque *debaa*. Rahimina du groupe Nidhoimya et Amina du groupe Salamia développent leur gestuelle et composent leurs chorégraphies en solitaire avant de les présenter au groupe. Rahimina est très appréciée et admirée par ses camarades, qui reconnaissent son talent et son originalité. J'ai assisté à de nombreuses répétitions où les danseuses s'efforçaient de faire exactement ce que Rahimina proposait. Les suggestions d'Amina, par contre, sont souvent négociées, peaufinées avec les autres danseuses du groupe, par un nombre restreint de pratiquantes, comme elle le dit elle-même. Des jeunes filles comme Moussi et Fauzia ou encore des jeunes femmes comme Fatimati et Ansifuati, une des *imames* parmi les plus expertes du groupe, interviennent souvent avec des idées pour compléter les propositions d'Amina. Cette dernière accepte volontiers leurs avis et elle se montre toujours accommodante

pour arriver à un consensus, alors que les danseuses de Nidhoimya s'appliquent à faire au mieux les chorégraphies de Rahimina, considérée comme une chorégraphe de *debaa* hors pair. Ansoufia, du groupe de Nourania, propose en revanche des enchaînements de base qui sont ensuite développés par le groupe, tandis qu'Oumi, de Toiyaria, crée les chorégraphies directement avec un groupe restreint de camarades au fur et à mesure que la mémorisation du texte s'affine. Nourou et Faidati, respectivement mère et tante d'Oumi, supervisent discrètement leur travail de composition et interviennent de temps en temps pour exprimer leur avis, en donnant un conseil, en suggérant une précision directionnelle ou une qualité spécifique à donner à un geste. Ces différentes manières de collaborer à la création des chorégraphies influencent les différents procédés de composition des *imames*.

On pourrait définir le mode de composition de Rahimina comme un procédé fondé principalement sur l'addition. Les gestes s'enchaînent les uns après les autres dans un développement spatial et dynamique, comme pour créer une sorte d'« histoire gestuelle ». À ceci s'ajoute des principes de contraste - avec la concomitance de gestes lents et rapides - et d'alternance de gestes liés et de gestes saccadés, ainsi que, dans une moindre mesure néanmoins, celui de répétition.

Amina, en revanche, propose des séquences successives et progressives qui ont une relation formelle entre elles. Son procédé exprime davantage un principe de transformation - le même geste devient de plus en plus ample (Figure 7-19, page 478), ou de plus en plus dynamique (Figure 7-18, page 478) -, et aussi de transposition, c'est-à-dire la modification de l'investissement spatial. Par exemple, l'action de caresser devient un balayer lorsqu'elle investit un espace différent : caresser l'air avec la main devant le bassin, attraper quelque chose tout en balayant l'espace devant le buste, balayer amplement avec les deux bras tendus devant le corps tout entier (Figure 7-18, page 478). Le principe de transformation est également notable dans le mouvement de l'épaule droite, qui revient à plusieurs reprises mais de manière de plus en plus ample d'un enchaînement à l'autre. On retrouve également beaucoup de contraste à l'intérieur des chorégraphies, avec une alternance systématique entre motifs liés et saccadés. La notion de répétition est aussi présente, car elle est intrinsèque au procédé de transformation et de transposition.

Concernant les créations chorégraphiques du groupe de Nourania, les propositions d'Ansoufia sont reprises par le groupe. Les quatre types de gestes différents (Figure 7-16, page 459) auxquels s'ajoutent différents types de toucher, sont associés les uns aux autres de différentes manières au gré des choix de ses camarades, selon un principe d'assemblage principalement. La qualité contrastée de certains gestes est aussi particulièrement saisissante : ils sont parfois réalisés de manière extrêmement lente et parfois de manière notablement plus rythmée et saccadée. La répétition et l'alternance des gestes du vocabulaire de base caractérisent aussi les compositions de ce groupe. Ces deux procédés - répétition et alternance - personnalisent également les compositions chorégraphiques du *debaa* de Toiyaria. Les gestes montrent

beaucoup de qualités contrastées : des mouvements saccadés précèdent ou suivent toujours des mouvements liés.

Les qualités dynamiques et l'utilisation de l'espace

En physique, la dynamique est l'expression de la relation entre différents types de forces. En danse, les qualités dynamiques représentent les différentes manières de mobiliser le corps par rapport à la pesanteur et dépendent de l'utilisation et de la combinaison des différents facteurs du mouvement qui, selon la théorie de Laban, sont le poids, l'espace, le temps et le flux. Ces qualités déterminent le caractère de la danse. Toutes les chorégraphies, à travers l'alternance de gestes liés et saccadés, les contrastes rythmiques entre gestes brefs et lents, les trajectoires parfois directes, parfois indirectes, les différentes amplitudes des mouvements, l'évolution et le crescendo intrinsèques à la structure même des *debaa,* les qualités dominantes de douceur, de retenue, montrent d'emblée des qualités dynamiques et spatiales spécifiques. Certes, le *debaa* se danse sur place toujours en appui sur les deux pieds, ce qui limite les possibilités de déploiement des actions dans l'espace. En outre, il ne faut pas oublier les contraintes posturales dont j'ai parlé dans le chapitre 5, de même que la nécessité de danser à l'unisson qui caractérise tout *debaa* (Cf. Chapitre 6). Ces contraintes obligent les pratiquantes à être constamment vigilantes pour chercher la coordination avec les autres. Si ces attitudes caractérisent ce répertoire, on constate cependant que les prestations de chaque groupe expriment des qualités plastiques et intentionnelles différentes. Au-delà des « vocabulaires gestuels » et des choix de composition variés, chaque groupe montre une manière différente d'investir l'espace, de jouer avec le poids, de gérer le temps et d'utiliser l'énergie.

C'est dans ce volume d'espace, qui correspond à ce que Laban appelle la « kinesphère » (l'espace imaginaire que l'on peut atteindre autour de soi en dépliant au maximum les bras et les jambes), que le mouvement du corps se déploie. Chaque groupe, en fonction des gestes choisi, expérimente une manière différente d'investir cet espace, ce qui procure aux interprètes des sensations diverses. Ces différences, même si elles sont difficilement verbalisables avec précision, sont pourtant perçues tant par les pratiquantes que par les personnes qui les regardent danser.

Tandis que la direction haut/bas d'un mouvement permet d'expérimenter ce que Hecquet et Prokhoris appellent « l'indexation du corps à la donnée gravitaire » (Hecquet et Prokhoris 2007, 56), pour éprouver véritablement la sensation de chute en tant que perte d'équilibre, il faut sortir de l'axe gravitaire, en mettant en jeu le poids du corps. Nous avons vu dans le chapitre 5 que, dès la position de départ, les pratiquantes créent cette condition d'instabilité par une attitude corporelle qui produit d'emblée des tensions vers des directions opposées. Les chorégraphies vont ensuite mobiliser le corps de manière à intensifier ces sensations. Dans le plan frontal, à travers des flexions et des extensions des jambes par exemple, la sensation de chute peut être facilement maîtrisée par la tension musculaire. Dans le plan sagittal, ceci est déjà plus difficile, car si l'on

désaxe un peu trop le corps, il est nécessaire de faire un pas pour maîtriser l'équilibre et ne pas tomber. Pour investir l'espace sur le plan horizontal il faut, en revanche, réaliser des rotations en créant des orientations différentes des divers volumes du corps (tête, buste, bassin, jambes). La trajectoire du mouvement peut évidemment investir plusieurs plans de façon simultanée en créant ainsi des spirales : on peut par exemple se baisser (sur le plan frontal) tout en opérant une inclinaison vers l'avant (sur le plan sagittal), et, simultanément, effectuer une rotation vers la droite des épaules (sur le plan horizontal). Tout mouvement mobilise des segments corporels dans l'espace, ce qui provoque, d'une manière ou d'une autre, un déséquilibre. Le corps doit alors sans cesse se rééquilibrer avec le déploiement d'une force dans une direction opposée. Mais plus le déséquilibre est important plus la force déployée pour le contrecarrer est également importante. Comme les danseuses du *debaa* n'ont pas la possibilité de se déplacer, elles doivent constamment maîtriser l'aplomb mis en danger par les désaxements du haut du corps. Les chorégraphies des différents *debaa* mobilisent en effet principalement le haut du corps : les bras et la tête – dont les trajectoires peuvent être très diverses – et montrent des façons variées de mettre en jeu la verticalité et d'investir ces plans imaginaires qui symbolisent l'espace autour de soi. Les mouvements en spirale sont les plus instables, car ils nécessitent un contrôle constant des tensions en deux directions opposées afin de garder les rotations, tout en sollicitant les muscles dans le maintien de l'équilibre.

Dans toutes les chorégraphies de *debaa* et d'une manière plus au moins prononcée, la tête est mobile et dessine des huit. Ces trajectoires hélicoïdales donnent lieu à une double spirale. Ces mouvements spiralés mettent en jeu d'emblée les trois plans. Dans les chorégraphies de Nidhoimya et aussi parfois dans celles de Salamia, ce mouvement de la tête n'est pas autonome, mais il est provoqué par la mobilisation du haut du corps et parfois aussi du tronc. De cette manière, le mouvement de la tête résulte décalé dans le temps, comme si elle se laissait entraîner par le mouvement du haut du corps. Dans ces cas, les spirales sont beaucoup plus amples. Plus le plan horizontal, qui est un plan imaginaire parallèle au plan de support, est mobilisé en bas, par rapport aux volumes du corps, plus les mouvements spiralés sont grands. Plus l'amplitude est importante, plus le déséquilibre est remarquable. Il y a donc une gradation de l'engagement corporel dans l'espace qui est beaucoup plus évidente dans les chorégraphies de Nidhoimya que dans celles des autres groupes. Les trajectoires du mouvement sont moins amples dans les chorégraphies de Toiyaria, y compris dans le *debaa* « Oissafara »*,* considéré par les pratiquantes comme celui qui montre le mieux leur style.



Figure 7 - 31 : En haut, des images extraites de la vidéo du debaa « Wa ihaha Mithilama » et en bas, deux images extraites du debaa « Oissafara ». Elles montrent les mouvements de plus grande amplitude des chorégraphies. L'on peut remarquer que seul le haut du corps est concerné et que toutes les trajectoires ne sont pas finalement très amples comparées à certains mouvements des autres groupes. Seule Oumi, en tant qu'*imame*, réalise de grands mouvements. Dans les images du haut, le mouvement est effectué dans le plan frontal, dans l'image du bas à gauche dans le plan sagittal et dans l'image en bas à droite, le mouvement mobilise autant le plan frontal qu'horizontal.

Dans les chorégraphies des *debaa* des autres groupes, certains gestes ont des amplitudes beaucoup plus importantes. Mais alors que les danseuses de Nourania et Salamia investissent principalement les plans frontal et sagittal, celles de Nidhoimya prennent beaucoup plus de risques en réalisant des mouvements qui mettent très souvent en jeu les trois plans en même temps.



Figure 7 - 32 : Deux moments de grande amplitude des chorégraphies de Salamia. Dans l'image de gauche, le tronc s'incline vers le côté droit sur le plan frontal, et dans l'image de droite, le buste se baisse vers l'avant dans un grand profond plié en mettant en jeu les plans frontal et sagittal. Le déséquilibre du mouvement montré dans l'image de gauche est contenu grâce à l'opposition de la tête et alors que, dans l'image de droite, le grand plié maîtrise le poids engagé par du haut du corps qui va vers l'avant.



Figure 7 - 33 : Les deux moments chorégraphiques de plus grande amplitude du debaa de Nourania. Dans la phase finale, les mouvements de Nourania s'amplifient. Les deux images se ressemblent mais correspondent à deux moments distincts de la dernière chorégraphie : dans l'image de gauche le haut du corps penche vers le côté droit/bas. Le mouvement investit uniquement le plan frontal, alors que dans l'image de droite le haut du corps penche vers l'oblique/droit/bas/arrière en mettant en jeu le plan frontal et aussi horizontal. Dans les deux mouvements, la tête ne suit pas complètement la direction du mouvement et le profond plié aident à contrôler le déséquilibre, même si l'engagement corporel est beaucoup plus fort dans l'image de droite.



Figure 7 - 34 : Deux moments différents de la danse de Nidhoimya. Dans les deux images, le tronc entier est incliné vers les obliques : arrière/gauche dans l'image de gauche, et arrière/droite dans l'image de droite. Dans les deux images, la tête suit la direction du tronc alors que le plié des jambes est relativement profond. Les deux mouvements mettent en jeu les trois plans simultanément et la prise de risque du déséquilibre est beaucoup plus importante que dans l'ensemble des mouvements des autres groupes montrés dans les images précédentes.

Ce qui apporte aussi de la qualité dynamique à la danse, ce sont les accents et les conduites des parties du corps qui initient le mouvement. Chaque groupe possède sa propre façon d'enrichir les chorégraphies avec ces accents. Même s'il peut y avoir des différences d'une danseuse et l'autre, une harmonie se dégage de chaque chorégraphie. Cette cohérence dépend principalement du choix et de l'agencement des gestes chorégraphiques choisis. Les danseuses de Toiyaria, par exemple, accentuent quasiment tous les motifs avec un mouvement d'épaule, du début à la fin du *debaa*. Dans leur chorégraphie, on retrouve également un geste de creuser qui est accentué. Toutefois, dans leur manière de danser, l'effet de crescendo qui accompagne l'intensité de l'interprétation est surtout donné par les aspects rythmiques, car les chorégraphies s'enrichissent progressivement de motifs saccadés.

Dans la première et la deuxième chorégraphie du *debaa* de Nourania, le fait qu'il y ait des motifs très lents espace les accentuations. C'est uniquement à la fin que la danse s'enrichit de beaucoup d'accents. Ceux-ci ne sont pas uniquement réalisés avec des mouvements d'épaule, mais aussi avec des gestes de mains dans les actions de prendre ou lâcher.

Beaucoup plus progressive est la façon d'accentuer les mouvements dans les *debaa* de Salamia et de Nidhoimya, surtout si l'on prend en considération les interprétations des *imames*, respectivement Amina et Rahimina, qui esquissent à peine les accents des mains et des épaules au début. Cette accentuation progressive amplifie l'effet de crescendo de leurs *debaa* et s'ajoute à l'amplification du mouvement, tout particulièrement dans le *debaa* de Salamia. Il faut cependant observer que dans le *debaa* de Nidhoimya, les mouvements accentués avec les mains sont très peu nombreux dans la première partie par rapport aux suivantes. C'est en effet le corps tout entier qui est de plus en plus mobilisé au fur et à mesure de l'avancement du *debaa.* Les mouvements sont souvent initiés par le haut du corps plus précisément. Cette mobilisation ne se situe pas tant dans les formes du mouvement que dans l'amplitude des déséquilibres. Dans le *debaa* de Salamia, au contraire, les danseuses maîtrisent facilement les déséquilibres grâce aux profonds pliés des jambes, malgré l'amplification remarquable des trajectoires des gestes. Il s'agit dans ce cas de mobilisation du corps qui demandent beaucoup de plasticité, de coordination et d'aisance.

La plupart des groupes utilise également des gestes qui expriment de qualités contrastées d'énergie et de coordination corporelle. Il y a des gestes qui libèrent de l'énergie à travers des actions centripètes, comme jeter, disperser, éclabousser, lancer. D'autres gestes, centrifuges, accumulent au contraire de l'énergie, pour la ramener à soi, comme prendre, saisir, ramasser. Ces actions mobilisent les segments corporels de manière opposée : les actions centripètes partent du centre pour se déployer vers l'extérieur alors qu'à l'inverse, dans les actions centrifuges, ce sont d'abord les extrémités qui entrent en tension, puis cette tension se propage progressivement d'un segment du corps à l'autre, jusqu'au centre. La force centripète déstabilise le corps alors que la centrifuge l'aide à se stabiliser. Presque tous les groupes alternent constamment ces deux types d'organisation motrice. Mais dans les chorégraphies de Nidhoimya, d'une part, il y a davantage de nuances, car même les articulations des phalanges sont parfois utilisées pour initier les mouvements des mains ; d'autre part, en progressant d'une partie à l'autre, les actions centripètes donc d'éclatement, de dispersion d'énergie, sont de plus en plus nombreuses, même s'il y a toujours du contrôle. Ce qui caractérise le mieux le *debaa* de Nidhoimya, et qui le distingue des autres, c'est une plus importante mobilisation du tronc et l'utilisation de conduites particulières, qui confèrent au mouvement une qualité motile, de légèreté, comme si les membres pouvaient se déplacer en apesanteur. Des envols vers l'extérieur, mélangés à cette qualité motile, procurent aux danseuses de Nidhoimya des sensations d'ivresse et de vertige de plus en plus importantes.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les quatre éléments principaux qui permettent aux participantes de conserver une coordination pour danser à l'unisson sont :
1) les mouvements accentués, 2) les gestes de grande amplitude dirigés vers l'extérieur - qui permettent de mieux se voir et donc de se suivre mutuellement -, 3) la simultanéité d'une

vocalisation et d'un geste et aussi 4) une certaine utilisation du poids au début d'une période, qui sert d'élan pour initier un geste ou une phrase chantée ensemble. Toutes ces façons de faire sont présentes dans les *debaa* analysés, par contre, celui de Nidhoimya privilégie nettement les pliés sur la première pulsation pour déclencher le chant et les mouvements. De cette manière, les danseuses de Nidhoimya jouent davantage avec le poids du corps et la pesanteur dans leur performance que toutes les danseuses des autres groupes.

Les formes de coopération et de synergie des rôles d'imame, de chanteuse soliste et de danseuse

J'ai déjà évoqué au début de la section sur le vocabulaire gestuel, que la finalisation des chorégraphies était gérée de manière différente selon les associations, au sein desquels la coopération de l'ensemble des pratiquantes pouvait être plus au moins importante. Cette participation contribue à créer une synergie entre les femmes, qui peut diverger d'une performance à l'autre et d'un groupe à l'autre. Les différents rôles, d'*imame*, de chanteuse soliste, de danseuse et de tambourinaire sont également assurés différemment selon les équipes, même si cela peut bien évidemment dépendre aussi du tempérament individuel. On peut apprécier ces nuances en comparant les *debaa* observés. En effet, mis à part Amina, qui dans cet enregistrement audiovisuel a laissé la place à une *imame* plus âgée, celles qui assurent ces rôles dans les autres exemples, sont les *imames* et les chanteuses solistes les plus expertes des formations présentées.

La composition et la difficulté du chant peuvent demander des degrés différents d'investissement et de travail de mémorisation, et donner ainsi naissance à des *debaa* plus ou moins complexes et plus ou moins réussis. Mais la complexité et l'originalité des prestations dépendent aussi de la manière de fonctionner d'un groupe, de sa composition, de l'âge des pratiquantes, de leur talent, de leur implication, de leur participation, de leur engagement en général au sein de l'association et aussi de leur envie de se distinguer des autres groupes. Dans les images des vidéos et aussi dans les figures insérées dans ce chapitre et tout particulièrement les figures 7-15/7-17/7-20/7-31, nous pouvons apprécier la manière différente d'endosser les rôles d'*imame* et de chanteuse soliste, ainsi que la qualité de présence des danseuses.

Le *debaa* de Toiyaria montre des chorégraphies avec une qualité gestuelle contenue et gracieuse même si les mouvements deviennent de plus en plus rythmés au fur et à mesure de sa progression. Rosine, la chanteuse soliste chante avec une douceur exquise, les yeux fermés presque tout le temps, en esquissant parfois quelques gestes de la chorégraphie, alors qu'Oumi, sa sœur, qui joue le rôle d'*imame*, est très dynamique. Elle exagère les mouvements en se permettant des libertés, comme des frémissements d'épaules, des grands balancements du corps en différentes directions, des gestes amples des bras, qui ne font pas partie de la chorégraphie du groupe. Leur présence dégage une énergie, un dynamisme, une exubérance, une focalisation de l'attention diamétralement opposés. Oumi prend des attitudes très extraverties alors que Rosine

est complètement prise par son interprétation de manière sensiblement intériorisée. Rosine chante pratiquement tout le temps, entièrement investie dans son rôle, sans faire trop attention à ce qui se passe autour d'elle. Leurs camarades, qui composent la ligne des danseuses, adoptent des comportements à mi-chemin. Elles sont plus démonstratives que Rosine mais beaucoup moins expansives qu'Oumi. Assises au sol, il y a leurs mères et leurs grand-mères, et installées devant celles-ci, leurs petites sœurs. Les femmes adultes semblent se complaire dans le chant avec de grands balancements du haut du corps, tout en attachant plus d'attention à leur propre ressenti, telle Rosine, qu'à leur coordination pour se balancer ensemble. Beaucoup de fillettes s'essayent avec timidité et inexpérience aux gestes de leurs grandes sœurs. L'alignement par âge des pratiquantes assises, les plus âgées en arrière-plan, et le rôle des danseuses assuré uniquement par des jeunes filles met en valeur les mères qui assurent leur relève à travers la transmission de leurs savoirs et de leurs savoir-faire aux jeunes générations. La synergie du groupe s'exprime à travers une coopération intergénérationnelle qui souligne différents types d'engagement et différents niveaux d'expertise.

Dans le groupe de Nourania, Ansoufia assure d'habitude le rôle d'*imame,* alors que les chanteuses solistes s'alternent régulièrement. Toutes les deux, Ansoufia et Sitti restent davantage en retrait, comparées à Rosine et Oumi. Elles regardent principalement la ligne sans faire attention à la caméra qui les filme. On dirait qu'Ansoufia laisse la place de protagonistes aux danseuses, s'assurant uniquement qu'elles n'aient pas d'incertitudes ou de difficultés de coordination, en leur suggérant les bons gestes au bon moment, quand elle estime que cela est nécessaire. La soliste semble également s'appliquer pour encourager ses camarades à bien danser. Il s'agit d'ailleurs ici plutôt de femmes et de jeunes femmes que de jeunes filles. À la différence de Toiyaria, elles dansent du début à la fin sans s'effacer lorsque c'est au tour de la soliste de chanter. Elles interprètent une chorégraphie qui monte en crescendo progressivement et qui se déroule parallèlement au chant. Au sol, les femmes âgées essayent d'être coordonnées dans leur balancement. Les quelques fillettes présentes sont assises en arrière-plan, un peu cachées, contrairement à la prestation de Toiyaria, où elles sont assises devant. La synergie de ce groupe tend donc à mettre principalement en valeur les danseuses et l'harmonie formelle de la prestation.

Encore différent est le mode de participation de Salamia. L'*imame* n'est pas réellement engagée en tant que superviseuse de la représentation, pour les raisons que j'ai déjà évoquées liées à cette occasion spécifique. Amina, pour expliquer la différence entre le rôle l'*imame* et de danseuse de la ligne, utilise ces mots :

> « J'aime faire ça [l'*imame*] parce que là, je ne subis pas. Là, je deviens acteur. C'est moi qui mène le jeu. C'est moi la star. Quand je fais la choré dans le *dahala*, là, je subis. C'est le résultat, c'est la conséquence de ce que l'i*mame* et la chanteuse nous renvoient. Par contre, quand c'est moi qui fais, je sens que c'est moi qui conduis. On va dire, c'est moi qui commande ».

Au début de ce *debaa*, seule Zalia en est véritablement la protagoniste. Le rôle de chanteuse est effectivement très important. Dans ce groupe, peu de pratiquantes s'essayent et Zalia, en plus d'écrire ses *debaa*, les interprète. Les danseuses d'ailleurs s'effacent lorsque c'est son tour de chanter. Au fur et à mesure de l'avancement de la prestation, les rôles de protagonistes s'inversent. Plus la chorégraphie se complique et prend de l'amplitude, plus la voix du chœur devient présente par rapport à celle de la soliste. Les voix se mêlent et les danseuses, discrètes au début, s'affirment. La synergie de ce groupe se crée dans une dynamique d'inversion au fur et à mesure de l'avancement de la performance. Si au début c'est la soliste et le chant qui font pencher la balance de leur côté, à la fin c'est la ligne des danseuses qui affirme sa présence, sa grâce et sa virtuosité. Si dans la prestation de Toiyaria l'accent est mis davantage sur l'engagement des pratiquantes et le rôle éducatif des mères, ici c'est plus l'efficacité symbolique de la pratique qui est valorisée. Ce mode de participation est opposé de celui de Nidhoimya.

D'un point de vue artistique, le *debaa* de Nidhoimya montre une remarquable complexité. Comme dans le *debaa* de Nourania, les danseuses développent leur prestation dansée parallèlement au chant. Ici, il n'y a pas vraiment une inversion des rôles, car le chant du chœur demeure complexe du début à la fin. Les phrases des *refrain*s sont longues et le chant est constamment dissocié de la chorégraphie. Les danseuses continuent à danser lorsque c'est au tour de la soliste de chanter. Rahimina, l'*imame*, n'effectue que très rarement les gestes de la chorégraphie avec le groupe. Quand elle le fait, elle semble plus montrer une qualité d'interprétation, de ressenti que donner des repères formels aux danseuses. Parfois, elle suggère juste une direction. Rien dans son attitude n'est ostentatoire, au contraire, elle est intensément impliquée sans être dans la démonstration, complètement investie dans ses sensations, comme si elle dansait intérieurement sans étalage. Par sa présence et sa grâce, elle emporte toutes ses camarades avec elle. Nemati, la chanteuse, a aussi une qualité de présence remarquable et semblable à celle de Rahimina. Les musiciennes ne s'occupent pas d'être coordonnées dans leur balancement. Elles se contentent de soutenir la danse et le chant par leur énergie exprimée à travers les *matari*. On dirait que tout le monde travaille dans la même direction, en donnant l'impression d'une grande osmose générale, tout en gardant chacune sa singularité. Si la prestation de Nourania souligne une harmonie formelle, celle de Nidhoimya met plutôt en exergue une harmonie intentionnelle, au-delà de la beauté de la performance. Il faut tout de même noter que les danseuses sont plus âgées que celles des autres groupes. Bien qu'il y ait beaucoup de jeunes filles qui adhèrent à l'association et qui participent aux répétitions, à l'occasion de manifestations importantes, où le groupe estime que sa réputation est en jeu, ce sont les femmes les plus expertes qui se mettent en scène, comme c'est le cas dans cette vidéo. Leurs *debaa* passent régulièrement à la radio et à la télévision. Elles vendent aussi beaucoup de CD, qui sont utilisés pour créer de l'ambiance lors de manifestations ou avant de commencer une rencontre de *debaa*. D'ailleurs, c'est le seul groupe dont le nom de certaines pratiquantes est connu des amateurs de *debaa*. Nemati est considérée comme l'une des meilleures chanteuses de l'île, et sa voix est tout à fait reconnaissable. Missiki aussi, qui compose les chants, est renommée

et considérée comme l'une des meilleures compositrices de *debaa*[266]. Dans ce groupe donc, outre une osmose générale passionnelle qui montre une puissance et une expertise remarquables, certaines pratiquantes jouissent d'une reconnaissance individuelle émérite.

7.5 DEFINITION D'UN RÉPERTOIRE

Nous pouvons maintenant tirer les conclusions à propos du *debaa* en tant que genre musico-chorégraphique. Il s'agit d'une pratique au croisement d'autres rituels, qui puisent les textes de leurs chants dans un répertoire commun de *kaswida* (Cf. Chapitre 2). Le *debaa* est également soumis à des influences de la culture arabe mais aussi mahoraise, malgache, indienne et française. Il est au centre d'une part d'un renouveau associatif fondé sur des liens de parenté et de voisinage et d'autre part d'un processus de patrimonialisation. À la différence des autres pratiques qui ne sont que rituelles, le *debaa* exprime un côté dévotionnel tout en étant une activité récréative, dont les aspects performatif et spectaculaire sont fondamentaux. C'est justement le caractère scénique et démonstratif qui donne la possibilité aux pratiquantes de développer leur créativité en rendant cette activité autant ludique que spirituelle. Notamment, le fait que les femmes s'imaginent adresser leur prestation à un public, les mobilise et les motive à développer de plus en plus leurs compétences et leur créativité. Ainsi, le *debaa* devient le lieu où les aptitudes des femmes mahoraises s'expriment au mieux. Je m'attacherai à développer cette dimension performative et sociale dans les deux chapitres qui suivent.

À la lumière de ces différentes observations, je schématiserais et je synthétiserais les caractéristiques du *debaa,* en tant que répertoire chorégraphique, de cette manière :

Référence de couleur relative aux groupes :

TOYAIRA
NOURANIA
SALAMIA
NIDHONIMYA

[266]Comme j'ai indiqué précédemment, ce *debaa* comptabilise à ce jour plus de 700 000 vues sur internet. Toutefois, il faut garder à l'esprit que la population mahoraise est constituée d'environ 256 500 personnes, tous âges confondus. https://www.insee.fr/fr/statistiques/3284395?sommaire=4199393

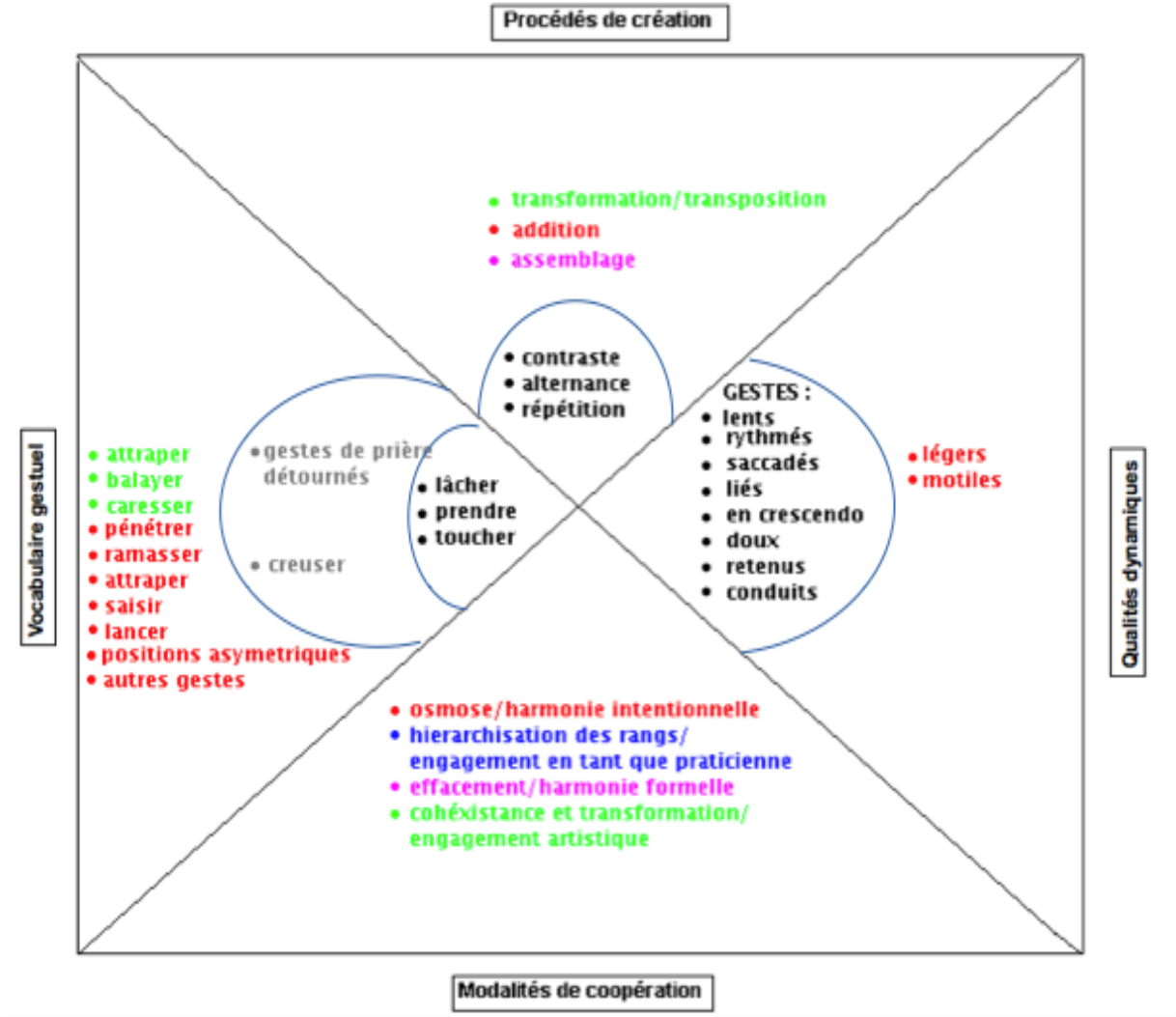


Schéma 7- 1 : Les caractéristiques communes à tous les *debaa* analysés sont indiquées en noir. En gris, ce qui est commun à quelques *debaa*. En couleur, les éléments qui constituent le vocabulaire gestuel, les qualités dynamiques, les procédés de composition spécifiques à chaque groupe. Les couleurs utilisées sont les mêmes de celles qui différentient les groupes, comme indiqué dans la page précédente.

D'un point de vue chorégraphique, le *debaa* utilise un geste emblématique qui caractérise les chants du *mulidi* et du *mawlida shenge*. Ce geste évoque l'action de lâcher et correspond à une ouverture rapide des doigts qui étaient préalablement fermés. Dans les chorégraphies de *debaa,* il est aussi utilisé de manière inversée : l'accent d'ouverture devient ainsi un accent de fermeture et l'action de lâcher se transforme en action de prendre. Ces deux mouvements sont réalisés avec des qualités dynamiques extrêmement variées, avec toutes les nuances possibles entre liée et saccadée, douce et éclatante, accentuée et étirée. Néanmoins, ces gestes sont toujours exécutés avec une certaine retenue même s'ils peuvent évoluer dans un crescendo rythmique et spatial. L'action de toucher, que l'on retrouve dans les actes de prière, fait également partie des gestes de base. Là encore, ces contacts délicats sont détournés de leur signification primaire de

« répandre la bénédiction sur soi » pour se décliner en différentes manières de toucher les parties du haut du corps, visage, bras, poitrine, ventre, épaules... La combinaison de ces gestes est à chaque fois différente et réalisée à travers des procédés de composition fondés particulièrement sur les principes d'alternance, de contraste et de répétition. Par contre, chaque groupe développe des formes de coopération et de complicité entre pratiquantes qui sont spécifiques et singulières, ainsi que des « vocabulaires gestuels », des processus de création et les qualités dynamiques des chorégraphies qui leur sont propres. Ces synergies différentes d'un groupe à l'autre rendent non seulement chaque *debaa* unique mais pratiquement inimitable. En effet, toute l'originalité découle du type de collaboration que les pratiquantes développent au sein de leur groupe, contribution qui dépend d'éléments aussi bien historiques que contingents liés à la personnalité, au caractère, au tempérament, au talent, aux compétences, à l'investissement et à la motivation individuels. Ces caractéristiques, combinées entre elles, font naitre des envies et engendrent des enjeux qui ne peuvent être que singuliers.

Entre les groupes existe une compétition qui pousse les femmes à faire toujours mieux et à enrichir leur création d'éléments de plus en plus originaux. Les entraînements sont toujours organisés dans des lieux protégés des regards extérieurs par peur du plagiat de la part des autres groupes. Cependant, copier un geste ne suffit pas et finalement ne sert pas à grand-chose, car il n'y a pas véritablement de gestes à copier. Tous les groupes construisent en effet leurs chorégraphies principalement sur deux actions fondamentales : celle de prendre et celle de lâcher. La manière de décliner les gestes dans des actions similaires mais qui expriment des qualités dynamiques différentes, de même que la façon de les combiner dans des agencements surprenants et originaux, ne se fondent pas uniquement sur des savoirs quantitatifs mais plutôt sur des savoir-faire qualitatifs qui dépendent principalement du type de collaboration que les pratiquantes vivent au sein du groupe. Cette coopération crée des osmoses particulières qui ne sont que le fruit des singularités qui le composent. Certes, il y a toujours un élément, un détail qui peut être piraté, mais ceci va forcément se diluer dans un procédé et dans des qualités qui le rendront de toute façon méconnaissable.

En revanche, si un groupe décidait de copier intégralement une chorégraphie, elle ne pourrait être qu'une mauvaise copie – même si d'un point de vue esthétique elle pourrait toujours être autant appréciée – dans le sens qu'elle ne sera jamais animée par la même synergie et les mêmes motivations du groupe qui l'a créée.

Il arrive également que ces savoir-faire singuliers, propres à un groupe, se transforment à force de répétition en des éléments transmissibles. De cette manière, ils deviendront facilement identifiables, détachés de la singularité qui les a proposés, pouvant ainsi être mobilisés et utilisés par l'ensemble des groupes – comme cela a été le cas concernant l'anticipation des tambours sur le premier *refrain* du chœur, la transformation du geste de lâcher en prendre. Ce sera à nouveau la singularité d'autres savoir-faire créés par une complicité ponctuelle au sein d'un groupe qui sera à même de donner naissance à de nouvelles originalités. Participer à un groupe de *debaa* signifie alors principalement partager une certaine vision de la pratique et une certaine manière de

s'engager. En conséquence, des façons divergentes d'appréhender la participation et la collaboration entrainent parfois la scission d'une formation. Les pratiquantes qui participent aux groupes en tant que voisines, et non en raison de liens de parenté, sont, de ce fait, une catégorie mobile et mouvante qui sert de garde-fou et aide à maintenir une ligne directrice qui s'exprime à travers une qualité spécifique de performativité. Adhérer à une association plutôt qu'à une autre, quand l'absence de lien de parenté permet de faire un choix, montre la préférence de certaines pratiquantes envers un mode particulier de participation et d'expression - même si le principe relationnel fondé sur la matrilocalité est toujours opérant, car il permet de structurer le socle de chaque groupe.

Néanmoins, la dimension collective et unifiante demeure fondamentale. La pratique ne peut s'envisager que grâce à une mobilisation collective. L'unisson est d'ailleurs sa caractéristique principale et est défendu comme une valeur suprême. Les danseuses doivent se mouvoir et s'émouvoir ensemble. Il est plus important d'être toujours à l'unisson, même en omettant certains passages de la chorégraphie, plutôt que ne pas être coordonnées. La durée irrégulière des phrases, les temps de silence variables, l'accord difficile et progressif, l'entrée aléatoire des *matari,* la soliste qui a la liberté d'enchaîner l'ordre des phrases et le nombre des répétitions comme elle le souhaite, obligent les danseuses à être constamment aux aguets pour pouvoir s'adapter afin de sauvegarder toujours la coordination. Cette recherche d'être à tout prix ensemble est l'expression d'une mise en ordre fortement appréciée. Il s'agit d'un chœur unique, qui s'exprime d'une seule voix. Les danseuses doivent se suivre et s'accorder. Pour cela, ce qu'elles connaissent sert à construire une expérience commune, mais en aucun cas une affirmation purement individuelle.

Ainsi, à ce stade de la recherche, il me semble important de consacrer quelques lignes de synthèse concernant les caractéristiques du *debaa,* émergées des réflexions menées jusqu'à présent, afin d'appréhender plus globalement ses contours en tant que genre performatif.

Le *debaa* est un répertoire musico-chorégraphique féminin et mahorais, dont le chant responsorial est composé à partir de *kaswida.* L'alternance systématique de *couplet*s - chantés par une soliste qui se tient devant une rangée ordonnée de danseuses - et de *refrain*s chantés par le chœur - composé des danseuses et des musiciennes qui assurent l'accompagnement instrumental avec des *matari* et les *madafu* -, poursuit une évolution dynamique passant par des phases évolutives entremêlées, qui, dans la plupart des cas observés, sont au nombre de trois. Une première phase d'accordage de l'ensemble des pratiquantes permet de créer les conditions pour l'émergence d'une partie centrale plus régulière et répétitive. Cette phase entrainante et vigoureuse permet d'aboutir à un crescendo final caractérisé par une participation et une implication corporelle de plus en plus grandes et de plus en plus expressives. Ce chant est accompagné de chorégraphies qui suivent la même dynamique et qui se caractérisent par une disposition en ligne des danseuses, très serrées entre-elles, épaule contre épaule, se tenant débout face aux musiciennes, assises par terre. Les danseuses sont dirigées par une *imame* qui les incite inlassablement à bien chanter et à bien danser, avec des commandements en arabe. Les

chorégraphies, exécutées à l'unisson, se singularisent par des fortes contraintes corporelles dues à un décalage presque constant du poids du corps vers l'arrière qui induit une vigilance accrue de la part des interprètes, qu'elles expriment comme un dépassement de soi. La danse mobilise majoritairement le haut du corps et les bras à travers une gestualité fondée principalement sur des actions de type : lâcher, prendre, toucher. Ces gestes se répètent et s'alternent. Les qualités dynamiques varient constamment entre mouvements liés et saccadés, lents et rythmés, en crescendo et doux, retenus et conduits. De plus, chaque groupe développe des qualités dynamiques, des procédés de création, des gestuelles spécifiques, qui rendent chaque *debaa* singulier. Mais ce qui distingue le plus les groupes entre eux est la manière de collaborer des femmes, qui rend l'ensemble de l'expérience du *debaa,* de la composition à la représentation en passant par le processus de préparation, en quelque sorte unique.

CONCLUSION

Dans ce chapitre j'ai traité de la créativité des femmes pour mettre en exergue les différents styles chorégraphiques qui différencient les groupes entre eux. À partir de l'analyse des transcriptions de certains *debaa* en Cinétographie Laban*,* je me suis attachée, d'une part, à montrer la richesse créative qui sous-tend cette pratique, et d'autre part, à faire ressortir les procédés de composition, le « vocabulaire gestuel », le type de synergie mis en acte dans les performances, autant d'éléments qui permettent tant à chaque groupe de se distinguer qu'à définir les contours de ce répertoire. J'ai comparé les transcriptions effectuées afin de mettre en évidence les ressorts de la diversité entre les groupes. Ce qui est étonnant, c'est qu'en définitive, les femmes partent d'un seul et unique geste qui est celui qui évoque l'action de lâcher, héritage du *mulidi* et du *mawlida shenge* dont le *debaa* tire son inspiration chorégraphique, pour le décliner ensuite de très nombreuses manières.

Ainsi, chaque groupe développe des procédés de composition différents[267]. La singularité est recherchée et apparaît comme une forte revendication dans les discours. La créativité qui permet de faire émerger la personnalité de chaque groupe est considérée comme un élément indispensable de la pratique et elle est hautement valorisée. Cette créativité montre l'importance de savoir se distinguer des autres. Chaque association, en utilisant des ingrédients similaires, développe sciemment une gestualité et des combinaisons de mouvements singuliers qui rendent finalement le plagiat assez compliqué. Il est toujours possible de prendre un geste ou une courte

[267] J'ai déjà évoqué le fait que les cinq meilleurs groupes de l'île ont participé à une formation organisée par la direction des affaires culturelles du Conseil général et dispensée par un tourneur métropolitain. Ceci a modifié quelque peu la pratique. Les *debaa* récents sont désormais plus courts avec moins de répétitions. L'invention de gestes nouveaux a été encouragée pour s'adapter au goût supposé du public de l'hexagone et de l'étranger.

séquence de mouvements d'une chorégraphie d'un autre groupe. Néanmoins, ces éléments sont ensuite insérés dans des procédés avec des qualités gestuelles, des temporalités, des manières d'investir l'espace autour de soi, d'utiliser l'énergie tellement variés que le piratage est difficilement détectable et dans tous les cas il sera difficile d'en reconnaître l'origine. Ceci alimente d'ailleurs les querelles entre les groupes avec des accusations et des suspicions réciproques d'usurpation qui nourrissent les débats et attisent la compétition.

Théoriquement, il ne devrait pas être difficile de se copier car on a en effet l'impression que les chorégraphies de *debaa* se ressemblent toutes. Les femmes connaissent d'ailleurs les mêmes chants qui, dans le temps, étaient pratiqués et appris à l'école coranique. Toutes savent comment un *debaa* doit être structuré. Il y a des formules, comme les salutations, qui sont fixes ; il y a des phases qui se succèdent. Il devrait par conséquent être relativement simple de se contrefaire réciproquement. Pourtant, ce n'est pas du tout le cas. C'est comme si chaque groupe constituait un bloc solide et indissociable par rapport à son histoire, à ses origines, à la manière de transmettre la pratique, de l'exercer, aux motivations qui l'animent, à ses désirs et à ses projets qui le différencient de tous les autres.

Dans le chapitre 2, j'ai montré comment cette pratique s'est façonnée grâce à l'initiative de certaines *fundi* femmes qui ont su développer une sorte de créativité religieuse et familiale, qui a permis de souder des groupes de parenté, en s'appuyant sur la proximité des femmes fondée sur des règles résidentielles. L'ensemble est à ce point cohérent que chaque groupe se retrouve face à d'autres ensembles du même type, pareillement constitués. Extraire, puis mélanger, quelques éléments issus de ces différentes entités devient alors difficile et finalement sans intérêt.

Cependant, l'unité et la cohérence des groupes ne se réduisent pas uniquement aux aspects qui touchent l'activité créative et artistique mais aussi à tout ce qui se passe autour de cette activité, à tout ce que les femmes expriment dans les discours et à travers leurs actes, si l'on tient compte du travail préparatoire et de l'investissement personnel, matériel et économique nécessaire à la perpétuation de la pratique : la qualité des relations entre les pratiquantes, la manière de s'y prendre pour composer, de répéter, d'entretenir et transmettre leur art, mais aussi de faire des blagues, même de se chamailler comme les pratiquantes de Toiyaria ou bien d'être sérieuses et professionnelles comme celles de Madania (Cf. Chapitre 6). C'est le type et la qualité de ces interconnections qui produisent des *debaa* différents et pratiquement inimitables.

Le *debaa* n'est pas une activité parmi d'autres, au contraire, elle est celle par excellence qui permet d'exprimer la singularité de chaque équipe, donc finalement de chaque groupe de parenté qui, de plus, entretient un lien très fort avec un territoire à travers le principe de la matrilocalité. Il s'agit de blocs de relations localisés. Rahimina de la Madrassati Nidhoimya par exemple m'explique qu'elle est attachée au *debaa*, mais ne pourrait pas imaginer le pratiquer dans une autre association. Les femmes avec qui elle danse sont aussi importantes que la pratique elle-même.

Le *debaa* cristallise ainsi des éléments fondateurs à la fois féminins et mahorais, liés à l'ethos et à l'identité, comme la manière de se présenter en public avec de l'*ustaârabu*, des manières

éduquées et civilisées (Ahmed-Chamanga 1992, 205), l'affirmation de l'intensité du lien de consanguinité, de la coopération et de l'entraide. Il permet l'émergence d'un sujet féminin qui revendique l'appartenance à une société traditionnelle. Comme le dit Saloua, les femmes veulent être les ambassadrices d'une religion vivante, originale, qui absorbe les traditions locales[268].

La recherche de l'unisson relatée dans le chapitre précédent a montré l'importance pour les femmes d'affirmer la coordination, l'entente, l'uniformité du groupe. C'est dans cette dimension collective que les femmes trouvent la capacité de s'imposer, d'occuper l'espace, de se dépasser. Les femmes, individuellement, se plaignent souvent d'être fatiguées et démotivées. Par contre, elles sont toujours partantes pour parler ou montrer du *debaa*. Pour rien au monde elles ne manqueraient des répétitions ou renonceraient aux sorties pour participer aux différentes manifestations.

Cette exigence d'action collective s'accompagne de celle de se distinguer des autres, tout en étant reconnues comme pratiquantes d'une même activité. La créativité est ainsi mobilisée pour surpasser les autres tout en affirmant une même tradition et les mêmes valeurs. L'envie de se distinguer va de pair avec le besoin d'être assimilées et comparées aux autres. Ceci vaut également pour chacune des filles qui, comme on vient de le voir, cherchent à se distinguer de leurs camarades tout en affirmant leur appartenance à un groupe propre. Pour ce faire, certaines s'impliquent davantage en assurant des rôles particulièrement valorisés comme celui d'*imame* ou de chanteuse soliste, qui leur permettent d'être davantage remarquées. Le dispositif et la façon d'agir permettent la singularisation des individus qui doivent, en même temps, se fondre dans un groupe, et plus largement dans une communauté de pratiquantes.

L'inventivité permet d'affirmer les mêmes valeurs de manière élargie, c'est-à-dire à l'échelle de l'ensemble des associations plutôt qu'au niveau du seul groupe de parenté. La créativité est au service de l'affirmation de cette particularité. L'interprétation personnelle va également dans le sens de la singularisation du sujet par rapport à son groupe et, parallèlement, l'innovation chorégraphique du groupe le singularise par rapport aux autres. Chaque groupe ne doit pas seulement être mieux que les autres, mais il doit aussi être reconnu comme le meilleur dans le cadre d'une pratique commune. Pour pouvoir se distinguer il doit aussi affirmer des valeurs communes, autant esthétiques, que morales et spirituelles. Les femmes veulent en effet être les meilleures, mais les meilleures face à celles des autres groupes qui font la même chose. Ainsi, la volonté de se singulariser est vécue aussi bien à intérieur du groupe que par les groupes entre eux. Le rôle du collectif est indispensable pour atteindre cet objectif.

Par contre, lorsque les femmes reprennent les gestes de la même manière que dans le *mulidi* et le *mawlida shenge,* elles ne cherchent pas la singularité. Ces gestes peuvent être tout à fait

[268]Dans le premier chapitre j'ai parlé de l'importance de cette pratique en tant que poche de résistance contre un islamisme plus radical représenté par les Djaoulats, des pratiquants mahorais et étrangers appartenant à un mouvement fondamentaliste *tabligh* ayant fait des études religieuses principalement dans les Pays du Golfe et en Arabie Saoudite, qui voudraient reléguer les femmes dans une place sociale encore plus effacée, en leur imposant une tenue vestimentaire rigoureuse avec le voile intégral et un comportement en public extrêmement discret (https://www.comores-online.com/wiki/Djaoula).

repris à l'identique. Certains groupes les utilisent d'ailleurs comme intermède, comme final ou comme commencement d'une chorégraphie. Ils rattachent ainsi le *debaa* aux pratiques dévotionnelles au même titre que les autres rituels. Tout en permettant au *debaa* de s'inscrire dans les pratiques religieuses locales, la créativité permet aux femmes de conserver un aspect récréatif important, où la singularité de chacune des pratiquantes peut s'épanouir et s'affirmer.

Alors que les femmes revendiquent également le *debaa* comme l'expression d'une identité religieuse, les hommes le considèrent comme pratique purement récréative. Les femmes parlent d'une pratique « hallal » c'est à dire dans les conventions de l'idéologie islamique : « Nous voulons exprimer ce que veut dire être une bonne musulmane » explique Saloua. Les femmes témoignent de l'émergence d'un sujet féminin, qui revendique d'une part son appartenance à la société traditionnelle et d'autre part, son engagement dans une société en pleine mutation qui lui offre de nouvelles opportunités d'émancipation, grâce à l'instruction et au travail.

Il y a donc un fort cadrage idéologique lié à l'islam. Celui-ci façonne des qualités performatives, qui doivent toujours être conformes à ses valeurs philosophiques et esthétiques. La rivalité, en tant qu'attitude face aux autres groupes, prend du sens grâce à son efficacité à affirmer la singularité de chacune dans un cadre social où la liberté des femmes est finalement assez restreinte. D'ailleurs elles s'imposent elles-mêmes des limites, afin d'être reconnues en tant que femmes et dévotes exemplaires.

Depuis l'émergence de la pratique, l'espace de liberté conquis par les femmes est aussi entravé par leur volonté de contrôler les jeunes filles et en quelque sorte restreindre leur liberté. Finalement, force est de constater que dans cette recherche d'originalité, les femmes ne font qu'affirmer des qualités de genre en résonnance avec l'idéologie masculine dominante qui les souhaite belles, séduisantes, douces, mais aussi réservées, respectueuses, soumises, dociles et obéissantes. Les femmes se retrouvent donc, même si de manière différente, à reproduire une gestuelle qui exprime les qualités idéales conformes aux normes aussi bien islamiques que mahoraises. La créativité leur permet de s'aménager un espace d'expression et de liberté, mais cet espace est limité par elles-mêmes, par la surveillance du comportement des filles, contrôle qui atteste l'implication des mères dans leur éducation.

Néanmoins, toute recherche d'affirmation de singularité montre également un désir de reconnaissance, même si cette quête s'inscrit dans une conception normative genrée. Comme le dit Judith Butler « […] le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée ». Selon cette auteure, elle n'est pas pour autant automatique : « Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contraintes » et elle ajoute « […] on ne « fait » pas son genre tout seul. On le « fait » toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire » - citation de Butler dans la préface de Fassin - (Butler 2016, 11). Le désir de reconnaissance pousse les femmes à vouloir se singulariser dans un cadre extrêmement normé.

Cependant, les femmes ne veulent pas uniquement montrer que leur pratique s'inscrit dans un acte de prière, rituel, dévotionnel et donc conforme à l'idéologie islamique dominante, mais elles

tentent aussi d'affirmer une singularité qui n'a rien à voir avec la spiritualité. Les femmes, en effet, veulent à la fois vivre une expérience de type spirituel, tout en se distinguant en tant que remarquables chanteuses, charmantes danseuses et expertes compositrices de chants et de danses. C'est dans la danse et par la danse que l'on peut voir cette attitude des femmes de manière particulièrement évidente. C'est notamment à travers la danse que les femmes essayent de maîtriser leur image et finalement leur destin de femmes. Le but est d'acquérir du prestige à travers la reconnaissance de ses paires. Sophie Blanchy, dans son livre sur la vie quotidienne à Mayotte, parle de l'importance du *sheo,* un terme qui en *shimaore* signifie « prestige ». Elle le définit comme :

> « [...]la qualité reconnue à celui qui jouit de l'estime et de la confiance des autres, et qui bénéficie de leur respect et de leur admiration. Plus le *sheo* est élevé, plus la personne est épanouie et réalisée. C'est le but de tout acteur social, le moteur de l'action, à l'échelle de l'individu lui-même et de son réseau. Il ne peut s'acquérir qu'au sein d'un réseau serré. » (Blanchy 1990 : 126).

Par conséquent, être reconnue en tant que chanteuse, danseuse, ou compositrice ne suffit pas à se réaliser complètement en tant que personne, si cela n'est pas l'expression de l'admiration et de l'estime de la communauté dont la pratiquante fait partie et où elle a ses attaches affectives. Même si le but est d'être toujours les plus originales, en vérité, il est plus important d'être appréciées, au moins autant, sinon plus, que les autres à l'intérieur de sa propre communauté.

Dans les deux chapitres suivants, nous verrons comment les femmes créent les opportunités pour exercer cette capacité d'agir à la fois artistique, dévotionnelle et sociale, premièrement à travers l'observation de la préparation d'une rencontre entre groupes de *debaa* et ensuite en étudiant leurs performances.

CHAPITRE 8

L'organisation d'une rencontre de *debaa* : la mise en exergue de l'ethos féminin mahorais

Les manifestations les plus importantes pour les pratiquantes du *debaa* sont les rencontres entre différents groupes. Très attendues et appréciées, elles ont lieu dans l'espace public. Il s'agit d'évènements spectaculaires qui rassemblent des centaines de pratiquantes. Dans ce chapitre, je vais décrire étape par étape la mise en œuvre de l'organisation d'une rencontre. Les activités préparatoires mobilisent tant le groupe hôte que les associations invitées. S'activer, participer de manière collaborative pour bien recevoir ou honorer convenablement une invitation révèlent un ethos féminin fondé sur une sociabilité délicate, bienveillante, tactile et généreuse. Relever le défi d'une rencontre de *debaa*, c'est se montrer à la hauteur d'une certaine esthétique et d'un savoir-faire social liés à la capacité de représentation des femmes par rapport à leur parenté, leur groupe, leur territoire. Il s'agit d'un défi multi-facette, qui montre des enjeux à différents niveaux, collectifs et individuels, moraux et sociaux. Cette représentativité passe par une sociabilité qui s'exprime à travers l'affirmation de soi, mais de manière enjouée, charmante, souriante et sensuelle.

L'argument dont je vais traiter dans les pages suivantes concerne donc cette manière d'être et d'agir des femmes qui, à travers l'organisation de ces évènements, se donne à voir tant dans l'environnement domestique que public. L'archétype de la femme mahoraise en ressort particulièrement valorisé. La présence des femmes dans les espaces extérieurs communs, leur façon de circuler, aussi bien au sein d'un village que d'un village à un autre, font émerger et réactualisent les liens qui sous-tendent l'organisation résidentielle mahoraise fondée sur la matrilocalité. Être reconnue comme membre d'un village, est, selon Sophie Blanchy, la « notion essentielle pour l'identification de l'individu à Mayotte » (Blanchy 1990, 50). « Ce lien au village est symbolisé tout d'abord par la maison maternelle. Mais pour l'individu, plus qu'une simple position, c'est sa vie participative qui fonde sa qualité de membre de la communauté ». (Blanchy, 1990, p. 51-52). Cet attachement au village est d'autant plus important pour les femmes, compte tenu des conventions traditionnelles de résidence.

La réflexion d'Anne Dessertine concernant la circulation des individus.es dans un village malinké de Guinée, est ici utile pour observer le mode de circulation des femmes mahoraises. Ces observations m'amènent à dire que la manière d'investir les espaces communs et les interactions qui se produisent contribuent à construire leur statut de femmes. Elles réaffirment constamment que les valeurs qui fondent cette tradition sont aussi étroitement liées aux règles résidentielles. Elles réactualisent la relation symbolique au village qui découle de ces normes et de ces coutumes.

Toutefois, cette relation symbolique n'est pas uniquement d'ordre matériel, ni circonscrite à la maison familiale. Elle concerne aussi une manière de circuler, d'occuper et de traverser les espaces communs d'une maison à l'autre, avec une caractérisation spécifiquement féminine. De manière générale, les individus, par leur comportement et leurs déplacements, font émerger les normes implicites auxquelles ils.elles se soumettent sans réfléchir. Ces normes sont genrées. Dans cet espace-temps qu'est l'organisation d'une rencontre de *debaa* jusqu'à sa réalisation, les femmes semblent questionner les limites de ces normes en bouleversant les relations qu'elles entretiennent d'habitude avec ces lieux, car, comme le dit Foucault : « […] nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables ». L'occupation des espaces publics et la liberté de circulation sont en effet une prérogative masculine, tandis que la présence des femmes est encadrée et limitée. (Blanchy 1990, 33). Or, dans ce laps de temps nécessaire à la réalisation des *debaa*, les lieux publics sont complètement réinvestis et réinventés. Les relations codifiées relatives à ces espaces sont interrogées, voire même contredites, par l'agir des femmes. Leur visibilité dans l'environnement public lors de ces évènements et tout au long des préparatifs devient ainsi exceptionnelle. Si habituellement elles sont censées se comporter avec discrétion, à ces occasions leur présence devient plus assidue, affirmée, bruyante. Il leur est indispensable d'exhiber leur investissement, car il confère de l'admiration et du prestige envers celles dont l'engagement fait, finalement, honneur au village.

Pour illustrer cette présence féminine extraordinaire, je vais examiner dans le détail les étapes des préparatifs d'une rencontre de *debaa* organisée en juillet 2016 par la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Elle sera traitée depuis l'invitation jusqu'à l'évènement lui-même. Après avoir rappelé la genèse de ce type de manifestation, je vais décrire chaque phase nécessaire à sa réalisation aussi bien du point de vue du groupe qui invite que de celui des groupes invités : inventaire des tâches à effectuer, coordination, exécution des différentes corvées qui incombent aux hôtes, participation des groupes, leur arrivée au village et leur accueil. Chaque étape fait l'objet d'un sous-chapitre spécifique. Pour chacune, je mettrai en exergue les dynamiques d'entraide et de coopération qui lient les femmes entre elles.

8.1 EXERCICES SPIRITUELS ET ESCAPADES REJOUISSANTES

Mes informatrices me disent que dès les années 1960, avec la diffusion des écoles coraniques, les *fundi* ont commencé à s'inviter mutuellement. Au début, il s'agissait de rencontres entre écoles d'un même village ou de villages voisins dans le but de pratiquer ces chants ensemble. Au-delà des aspects dévotionnels, ces sorties étaient à cette époque des évènements réjouissants pour les fillettes, ce dont les femmes adultes se remémorent aujourd'hui avec émotion et nostalgie. Ces réunions récréatives avaient lieu dans des espaces privés, loin des regards. Elles ne concernaient

que les pratiquantes. Celles-ci se retrouvaient dans la cour intérieure ou sous la véranda de la *fundi* du groupe d'accueil. À la différence de la pratique actuelle, ces rassemblements se passaient dans les lieux domestiques dédiés à la formation religieuse des enfants. Mes informatrices relatent cette configuration jusqu'aux années 1980 (Cf. Chapitre 1).

Pour participer à ces sorties, les fillettes, accompagnées des mères et des grand-mères, se déplaçaient à pied. Ces escapades étaient de vraies expéditions. Jusqu'au milieu des années 1990, mis à part les axes principaux, les routes de Mayotte qui reliaient les villages n'étaient pas goudronnées. Se déplacer à pied, d'un village à l'autre, était malaisé et nécessitait beaucoup de temps. Les groupes invités rejoignaient la localité de l'évènement dans l'après-midi. Ne pouvant faire l'aller-retour dans la journée, ils ne rentraient que le lendemain. Ainsi, la pratique commençait le soir du jour d'arrivée pour se terminer le jour suivant dans l'après-midi : « On allait à Sada danser le *debaa* surtout le week-end : depuis le samedi matin, toute la nuit jusqu'à dimanche à 17 h, maintenant c'est seulement le dimanche de 9h à 18h maxi 19h » (Hadhorati). Après s'être restaurées, les fillettes des différentes écoles pratiquaient les chants ensemble, alternant activité dévotionnelle et repos. Adultes et enfants somnolaient sur place, à même le sol, s'allongeant sur les nattes à tour de rôle pour ne pas interrompre la continuité des chants. Ensuite les groupes reprenaient, toujours à pied, le chemin du retour. Les jeunes avaient ainsi l'occasion de découvrir les villages avoisinants, admirer les paysages de leur île le long du chemin et faire des nouvelles connaissances : « Depuis ce jour-là on nous appelle partout, on connait tous les villages de Mayotte grâce au *debaa* » (Hadhorati).

Ces rencontres représentaient, comme aujourd'hui, d'agréables parenthèses de découverte et de récréation, qui interrompaient la monotonie de la vie quotidienne. Zalia de Salamia de Bambo Ouest, raconte :

> « Dans les villages il n'y avait rien pour distraire les enfants. Aujourd'hui c'est pareil. Ici il n'y a rien. Il n'y a pas de cinéma, pas de théâtre. C'est nous, les mamans, qui organisons tout. Le *debaa* c'est pareil. Ça nous permet d'aller dans les autres villages, de sortir un peu...de s'amuser, de ne pas penser à nos problèmes. Et en même temps nous respectons la religion ».

Lors des apprentissages à l'école coranique, les *fundi* incitaient les fillettes à faire de leur mieux pour bien réciter le Coran et les chants dévotionnels, afin de faire bonne figure face aux autres groupes. Cette envie de chaque groupe d'exhiber son expertise a contribué à stimuler les aspects compétitifs de la pratique. Des concours de récitation du Coran étaient également organisés avec les jeunes praticiens.es, aussi bien les garçons que les filles, des écoles coraniques. Ces compétitions étaient associées ou non à la pratique des chants[269]. Tareq Oubrou, imam à

[269]Les meilleur.e.s élèves, aussi bien les filles que les garçons, récitaient également des parties du Coran lors des manifestations religieuses, comme le jour de l'Aïd. Cette récitation se faisait et se fait encore aujourd'hui à tour de rôle. J'ai évoqué dans le chapitre 1 que Taambati, Nourou, Touanti m'ont raconté qu'à cette occasion, parmi ces petit.e.s pratiquant.e.s en herbe, celui ou celle à qui incombait, par chance, la lecture d'une *surate* spécifique avait le droit d'être accompagné.e en cortège chez lui au son des chants du *debaa*, pour une fille

Bordeaux et théologien écrit dans son livre « *Profession imam* », à propos de la récitation de mémoire des textes sacrés :

> « C'est une tradition depuis la naissance de l'islam. Le Coran est la parole de Dieu : l'articuler, le réciter, même si l'on n'en comprend pas le sens est un acte spirituel, un acte d'adoration, abstraction faite de toute approche intellectuelle. Lire et réciter le Coran permet d'avoir un contact symbolique avec le divin. On l'apprend pour des raisons liturgiques, pour les prières. C'est aussi un acte méritoire, comme une bonne œuvre, pour laquelle Dieu récompense le fidèle » (Oubrou, Baylocq-Sassoubre, et Privot 2015)[270].

Encore aujourd'hui, et particulièrement pendant la période du Ramadan, des concours de récitation par cœur du Coran sont organisés partout dans le monde. Ces initiatives sont d'ailleurs très largement médiatisées sur les réseaux sociaux. Participer à ces compétitions demande beaucoup de préparation et de courage de la part des jeunes praticiens.es. Ils.elles doivent montrer non seulement leurs connaissances et leurs compétences mais aussi leur qualité d'expression en public, devant une audience qui est là pour les juger. Il ne s'agit pas uniquement de bien respecter les règles de la psalmodie. La qualité de présence, la prestance, le timbre de la voix, la personnalité du.de la pratiquant.e, qui se dégagent de la récitation, sont tout autant valorisés. Ceci confère du prestige aux concurrents à travers la reconnaissance et la valorisation de leur effort de mémorisation, de leur ferveur et l'appréciation de leurs qualités en tant que personnes. Ces expériences, fortes en émotion, ont laissé des souvenirs indélébiles aux pratiquantes comme témoigne Taambati : « Mon fundi me mettait debout sur une table. J'avais peur, j'étais petite et très timide. Depuis ce jour-là, j'étais fière. C'est pour ça qu'après je n'ai pas eu honte de chanter toute seule et même d'apprendre aux autres. » Pour les enfants, ce sont des moments exceptionnels, vécus au cours de l'âge de la construction de leur personnalité. Ils donnent de la fierté à ceux.celles qui réussissent dans cet exercice difficile. Ils contribuent à construire l'estime de soi et renforcent les liens avec la communauté. Montrer et partager ces connaissances ont une valeur à la fois religieuse et sociale.

Les femmes m'ont souvent dit qu'il est considéré impoli de demander à une personne âgée si elle a fréquenté l'école coranique étant enfant. La réponse, à l'évidence, ne peut être qu'affirmative, car admettre le contraire serait une honte. Toutes les femmes sont censées avoir reçu l'enseignement d'un *fundi* - maître coranique - depuis le plus jeune âge, et avoir par conséquent une instruction religieuse. Pratiquer l'art de la psalmodie des textes sacrés, associé à la cantillation du Coran est considéré comme très important, et il est, par conséquent,

---

et du *mulidi* pour un garçon. De nos jours, cette compétition entre enfants est toujours pratiquée dans la Madrassa. Des concours sont également organisés. Il m'est arrivé d'assister à la récitation des enfants lors du m*ajilis*, un rituel de prières qui a lieu les jeudis soir et qui est organisée à tour de rôle dans différents villages de l'île, selon un programme annuel fixé par les grands *fundi* mahorais.

[270] Extrait du livre présenté dans un article de Le Monde : https://www.lemonde.fr/societe/article/2012/07/20/un-acte-spirituel-et-meritoire-comme-une-bonne-oeuvre_1736325_3224.html

particulièrement encouragé et apprécié. D'ailleurs, la lecture et la récitation du Coran restent des activités quotidiennes et personnelles des pratiquantes du debaa. Nourou, de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua, me confie que souvent le soir elle a du mal à s'endormir. Elle profite alors de ce temps pour lire le Coran : « Quand je récite, je me sens bien, j'oublie tout. J'ai l'impression de mettre de l'ordre dans mon cerveau ». Selon la tradition, un.e fidèle qui connaît parfaitement le Coran pourra « intercéder pour dix personnes auprès de Dieu au jour du jugement dernier ». L'apprentissage des chants du *debaa* s'inscrit dans cette tradition de lecture, d'éducation, de mémorisation des textes sacrés, de récitation à haute voix, de démonstration publique de ces acquis.

8.2 SE PREPARER À UNE RENCONTRE

De nos jours, les rencontres de *debaa* ont lieu plus fréquemment le dimanche et principalement pendant les périodes de vacances scolaires. De plus en plus de jeunes filles partent en métropole pour suivre leurs études. C'est donc pendant la période estivale (qui correspond à l'hiver dans l'hémisphère austral), qu'elles reviennent au village et que, pendant leur temps libre, elles se consacrent à cette activité. Durant le reste de l'année, il y a très peu de jeunes filles pour accompagner les femmes adultes aux rassemblements de *debaa*. Les répétitions continuent à occuper la vie quotidienne de celles qui restent au village, mais les rencontres publiques entre groupes se raréfient. C'est donc pendant les fins de semaine des mois d'été que ces manifestations sont organisées un peu partout sur l'île. Les carnets de rendez-vous sont toujours remplis bien à l'avance. Les groupes ne sont souvent pas en capacité d'accepter toutes les propositions, qui sont, par conséquent, reportées aux vacances suivantes : « On doit aussi s'occuper de nos maris de temps en temps », me dit Nemati en rigolant.

À l'occasion de chaque nouvelle rencontre, pour réaliser au mieux leur prestation et affirmer leur suprématie en expertise, créativité et beauté, tous les groupes concernés composent de nouveaux chants, créent de nouvelles chorégraphies et confectionnent de nouvelles tenues. Le but est de se démarquer non seulement en tant que meilleures interprètes de ce répertoire, mais aussi de montrer le dévouement en temps, en énergie, et en ressources dédié à cette pratique.

En amont de chaque rencontre, les femmes, aussi bien celles du groupe hôte que celles des groupes invités, se mobilisent pour assurer les préparatifs. Ces manifestations engendrent une grande activité économique, créative et productive. Elles mettent en circulation d'importantes sommes d'argent, de biens, de personnes. Les villages s'animent par les va-et-vient des femmes, occupées à effectuer les nombreuses tâches qui incombent à l'organisation de cet évènement. Au fur et à mesure que la date de la rencontre approche, les répétitions se multiplient et leur durée

s’allonge. Les chants et tambours qui résonnent désormais toutes les fins d’après-midi, alertent les villageois.es qu'une rencontre de *debaa* va bientôt avoir lieu.

8.3 UNE INVITATION FORMELLE

C'est suite à l’invitation officielle d'un groupe, à laquelle les associations invitées répondent positivement, que le processus d'organisation d'une rencontre de *debaa* s'amorce. Ces invitations doivent d’ailleurs être formulées plusieurs mois en avance, car les activités engendrées par la mise en œuvre d’un tel évènement sont nombreuses.

Chaque invitation acceptée est soumise à une règle de réciprocité. Les groupes invités devront, plus tard, rendre cette invitation. La notion de réciprocité est très codifiée à Mayotte. Autrefois, l'institution sociale la plus importante était le *shungu*, un échange égalitaire sous forme de banquet entre pairs d'une même classe d'âge. Son organisation nécessitait l'aide de tout le réseau familial de la personne qui invitait ses confrères (Blanchy, 1990, 144). Même si le *shungu* a pratiquement disparu depuis les années 1980 (Lambek 1990; 2004), d'autres invitations et échanges rituels sont apparus. Par conséquent, les principes sur lesquels le *shungu* se fondait sont toujours opérants : « Il s'agit toujours de rendre ce qu'on a mangé chez les autres (en sens propre et figuré) » (Blanchy, 1990, 144). L'organisation d'un *debaa* conserve ces caractéristiques d’échanges en les reformulant dans un contexte d'organisation sociale en pleine mutation[271].

L'invitation à participer à une rencontre de *debaa* revêt encore de nos jours des aspects formels importants. La *fundi* d'un groupe ou, en cas d'empêchement, son porte-parole, comme une sœur ou l’une de ses filles, accompagnée de quelques femmes de son équipe, se déplace chez les *fundi* des groupes à inviter. Elle fait part de son envie d'organiser une rencontre de *debaa* et explique l'importance qu'aurait pour elle leur participation. La *fundi* organisatrice liste les mets incontournables pour leur donner envie d'y participer.

En général, la *fundi* du groupe invité remercie, mais ne consent pas à l’invitation tout de suite. Elle devra tout d’abord en parler à ses associées et en fonction de leur disponibilité, l'invitation sera acceptée ou non. Une décision d’une telle importance - car l’association aura ensuite la charge de rendre l’invitation -, sera toujours prise collectivement. La réponse est donc différée dans le temps. Elle sera donnée quelques jours plus tard, de manière beaucoup moins solennelle et généralement par téléphone.

Cette entrevue personnelle, à travers une invitation individualisée, est très importante. Elle est un signe de respect et de considération. Dans la vie courante, les femmes organisent

[271]Le *shungu* est un banquet offert à sa classe d’âge villageoise pour la remercier de l’aide fournie dans de nombreuses circonstances cérémonielles, comme les mariages. Le *debaa* en conserve uniquement certaines similitudes formelles.

régulièrement des réunions entre elles pour discuter de tous les problèmes et affaires qui concernent la famille et la parenté, comme les mariages[272]. La présence physique est considérée indispensable et ne peut être remplacée par d'autres moyens de communication tels le téléphone, les lettres ou les mails. Exceptionnellement, les femmes qui habitent en métropole ou à la Réunion assistent à ces réunions via une connexion internet. Elles peuvent ainsi suivre en direct la discussion et donner leur avis, sans être présentes physiquement.

En fait, de manière générale, il est considéré très maladroit de demander une faveur, une aide, ou quelque chose d'important à quelqu'un sans prendre un rendez-vous pour en discuter de vive voix. Comme les invitations, ces requêtes nécessitent la présence physique des personnes concernées. Moi-même, j'ai toujours dû respecter cette règle pour réaliser les interviews dans le cadre de mon travail de recherche. Je me suis toujours déplacée personnellement pour expliquer les raisons de ma requête et ensuite j'ai dû attendre la réponse à travers un messager de la personne avec laquelle je désirais m'entretenir. Faidati m'explique :

> « Il faut que les gens voient ta sueur sur le front. Comme ça ils sont sûrs que ta démarche est sincère. C'est donnant-donnant. Tu ne peux pas demander quelque chose à quelqu'un sans montrer ta sueur. Les gens ne viennent pas avec les mains vides. Peu importe, même un œuf c'est bien ».



Figure 8 - 1 : Faidati fait le tour du village pour demander de l'aide pour préparer le repas et construire le bandra-bandra – un grand chapiteau - pour accueillir les groupes. ©

C'est souvent après une rencontre de *debaa*, le soir-même, pendant le bilan de la journée, que de nouveaux projets prennent forme et se verbalisent. Mais ce sera toujours dans le cadre d'une réunion spécifique, qui regroupe tous les membres de l'association, que la décision sera prise. Proposer une rencontre, accepter une invitation ou décider de prendre part à un festival, à une manifestation, implique toujours la concertation de l'ensemble des associées, car toute décision génère des frais qui doivent être assumés par toutes les adhérentes équitablement.

[272]L'organisation d'un mariage mobilise les ressources tant financières qu'humaines de toute la famille élargie. C'est pendant la réunion qui regroupe tous les membres concernés que les décisions sont prises : liste des cérémonies, cotisations, rôle et tâches à assumer par chacun et chacune.

Quand un groupe accepte une invitation, les pratiquantes doivent se cotiser pour louer l'autobus pour se rendre au village du groupe qui invite, acheter les tissus pour confectionner des nouvelles tenues, et se préparer artistiquement. Si un groupe décide d'organiser un événement, il lui faudra aussi acheter le nécessaire pour offrir un repas honorable à toutes les personnes conviées. Ces manifestations entraînent des dépenses qui doivent être supportées collectivement par les cotisations des membres. Pour estimer ces frais et donc les contributions à verser à l'association, il faut planifier les événements, établir des cahiers de charges, lister les choses à acheter ou à louer, définir les services à demander.

8.4 PRÉPARATIFS MATÉRIELS ET LOGISTIQUES

Accueillir des groupes pour une rencontre de *debaa* est un évènement très onéreux et exigeant en termes de temps et de travail pour l'association organisatrice. Ces rencontres, comme je l'ai déjà souligné, mobilisent un nombre important de femmes. Chaque groupe est composé de cinquante à cent adhérentes. À chaque événement, quatre ou cinq équipes participent, soit entre deux cents et quatre cents pratiquantes au total. Les femmes du groupe hôte doivent préparer un fastueux banquet pour accueillir dignement l'ensemble des participantes. Les femmes programment plusieurs réunions pour organiser et se partager le travail à accomplir. Elles rédigent la liste des achats après avoir décidé du menu, planifient les expéditions pour faire les courses, choisissent les maisons dans les cours desquelles elles installeront les feux pour cuisiner les aliments, choisissent les demeures pour accueillir les groupes et leur servir le repas. Elles doivent ensuite trouver le matériel nécessaire pour l'aménagement du lieu de la rencontre : le *bandra-bandra*, qui est la grande tente sous laquelle les femmes prendront place, les nattes pour recouvrir entièrement le sol de cet espace, les chaises ou les bancs sur lesquels les invitées pourront s'asseoir, la sonorisation pour amplifier les voix afin que tout le village puisse les entendre chanter. Après avoir répertorié tout ce dont elles ont besoin, les femmes calculent la somme d'argent qu'elles devront débourser pour finaliser leur projet. Cette évaluation leur permet de fixer le montant de la cotisation de chacune. Si au cours de l'organisation, l'argent collecté n'est pas suffisant, d'autres cotisations seront demandées aux associées, au fur et à mesure des besoins[273].

[273]Parfois, une rencontre de *debaa* est organisée par une personne individuelle suite à une demande votive exaucée, ou bien pour un mariage ou encore pour remercier Dieu de la réussite d'un examen, ou la bonne issue d'une grossesse problématique. Dans ces cas, l'organisatrice supporte elle-même tous les frais. Elle paye aussi les transports pour le déplacement des invitées. Parfois les groupes peuvent également recevoir une compensation pécuniaire pour leur prestation. Néanmoins, les pratiquantes cotiseront quand même pour acheter leur tenue. L'éventuel argent excédentaire qui reste dans les caisses de l'association sera utilisé plus tard pour acheter des *matari* ou la nourriture et les boissons pour un événement. Avec cet argent, les groupes peuvent également assurer leur communication. Ils peuvent, par exemple, faire appel à une entreprise audiovisuelle pour réaliser des captations ou des enregistrements de leurs *debaa*, afin qu'ils puissent être diffusés à la télévision ou sur les réseaux sociaux, ou bien insérés dans un CD ou un DVD.

Certains groupes appliquent des forfaits pour les mères dont plusieurs filles participent à la manifestation, mais en général, chaque participante est considérée individuellement, donc les familles nombreuses déboursent toujours plus d'argent que les autres. Avoir plusieurs enfants est considéré comme prestigieux. Pourvoir supporter ces dépenses montre la capacité à mobiliser son réseau de solidarité familiale.

Une fois listées les choses à faire et collecté l'argent pour entreprendre les achats et louer le matériel nécessaire, les femmes se répartissent les tâches. Généralement chaque femme s'occupe de coudre sa tenue, mais le choix du tissu est collectif. Les femmes devront également se procurer suffisamment de fleurs de jasmin et de bonbons pour confectionner des jolies cocardes de fleurs à offrir aux invitées. Les bonbons font partie de la liste des courses, tandis que le jasmin se cueille sur les toits des maisons ou au bord des palissades. D'autres femmes s'occupent de trouver un prestataire pour la sonorisation et tous les accessoires nécessaires à l'aménagement du lieu de la rencontre, demandent à la mairie une autorisation et la réservation du lieu[274], car toutes les cérémonies publiques ou privées (comme les mariages) sont organisées sur les places des villages. Il est donc impératif de s'assurer de leur disponibilité.

L'ensemble des femmes de l'association mais aussi leur réseau familial est mis à contribution, afin d'apporter aide et collaboration. Tout le monde participe aux différentes tâches ou mettent à disposition des biens, comme une voiture, une camionnette pour transporter du matériel et des achats, ramener des fagots de bois de la campagne. Ces activités s'intensifient au fur et à mesure que se rapproche la date de la rencontre.

8.4.1 EXÉCUTION DES TÂCHES : SENSUALITÉ CORPORELLE, STRATÉGIES RUSÉES, DRÔLERIES ET GESTION DES TENSIONS

Pour observer l'organisation d'une rencontre dans le détail, j'ai suivi les femmes de la Madrassati Toiyaria lors d'un évènement qui a eu lieu le 14 juillet 2016.

Les achats au supermarché

Une des tâches les plus importantes et épuisantes est celle de l'achat des aliments. Lorsqu'on organise un banquet pour une rencontre de *debaa*, la quantité de nourriture à se procurer est énorme. Les listes des courses sont par conséquent impressionnantes. Si les femmes qui s'en chargent ne sont pas véhiculées, elles doivent faire de nombreux allers et retours en taxi. Ces

[274]Ces formalités administratives sont désormais devenues incontournables du fait de la départementalisation de Mayotte.

aliments devront ensuite être stockés convenablement dans différentes maisons pour éviter qu'ils ne périssent, avant d'être cuisinés.

Chaque voyage pour faire les courses est une vraie expédition. Les femmes partent à plusieurs, parfois accompagnées par quelqu'un du village qui a une voiture, parfois par leurs propres moyens, parfois en taxi collectif. Quand leur portefeuille le permet, elles louent un taxi pour la journée moyennant une somme, qui se situaient en 2016 entre 120 et 150 euros.

LISTE DES COURSES

(Madrassati Toiyaria – Rencontre de *debaa* du 14 juillet 2016)
30 kg de Mabawa (ailes de poulet)
30 kg de tripes
60 kg de viande
30 kg de farine
20 kg de sucre
10 kg de lait concentré
24 grosses boîtes de tomates pelées
15 litres d'huile
3 kg de sel
90 œufs
2 boites de tomates concentrées de 500 gr.
6 sacs de riz de 20 kg
11 kg de bonbons
50 litres de lait

Mayotte possède désormais plusieurs chaînes de supermarché. Elles assurent la vente de tous les produits d'importation, mais à des prix jusqu'à 40% supérieurs qu'en métropole à cause de l'« octroi de mer », une taxe à laquelle les produits importés dans les régions d'Outre-mer sont assujettis. Il existe une production locale de viande, de volailles, de lait, mais elle n'est destinée qu'à une consommation familiale. Si on veut organiser un repas plus important, il est indispensable de se fournir auprès d'un supermarché, pour se procurer ces mêmes produits qui sont désormais tous d'importation. Rarissime est devenue aussi la culture du riz qui n'est plus que d'origine asiatique.



Figure 8 - 2 : Nourou et Fatuma en train de faire les courses pour le repas d'une rencontre. ©

Autres achats

Tous les achats liés à l'organisation des rencontres de *debaa* accroissent notablement le commerce de l'île, aussi bien les chaînes marchandes que les producteurs locaux. Riz, huile, farine, lait, viande, concentré de tomate, ou tomates pelées, poulet, sucre, sel, poivre, bonbons sont achetés dans les supermarchés. Les oignons, les tomates fraîches, les concombres, les salades proviennent des vendeuses ambulantes, généralement des femmes anjouanaises[275], qui étalent leur marchandise au bord de la route[276]. Les régimes de bananes, le manioc, le songo, les noix de coco et les cornichons pour les *achari* (sauce pimentée et acidulée locale) sont achetés auprès de petits producteurs locaux aux alentours du village, ou bien chaque femme contribue en puisant dans une partie de son stock personnel.

Les tenues

Des femmes s'occupent d'aller chercher des modèles d'étoffe pour les *saluva* dans les différentes boutiques de Mamoudzou ou à Doubaï, un quartier de Majicavo, une petite ville

[275]Selon Saloua, il est un devoir et une fierté pour une femme d'être capable de produire des aliments pour sa propre famille. L'achat de ces denrées est considéré comme peu honorable : « Les femmes mahoraises ne vendent pas de produits agricoles », elle m'explique. Les fruits et les végétaux de leur jardin sont consommés uniquement par la famille. Certes, cette habitude évolue, du fait que les femmes sont de plus en plus impliquées dans la vie professionnelle. Pourtant, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, elles aiment toujours dédier leurs dimanches matin à la culture de leur potager.

[276]Lors de mon dernier séjour à Mayotte en novembre 2020, j'ai constaté que ce commerce non encadré, qui échappe aux règles de taxation et de contrôle sanitaire concernant la qualité et l'origine des aliments, est en train de disparaître. À leur place, les marchés locaux deviennent de plus en plus organisés. Cette organisation permet la constitution d'une nouvelle catégorie socio-professionnelle de commerçant.e.s désormais mahorais.e.s.

commençante non loin de la capitale[277]. La vente des tissus est assurée par des commerçants, la plupart du temps, d'origine indienne. Chaque groupe de *debaa* a ses propres fournisseurs, ses boutiques d'affection. De cette manière, les femmes évitent de se retrouver à une rencontre de *debaa* avec une tenue identique à celle d'un autre groupe. L'achat du tissu s'effectue d'ailleurs dans le plus grand secret. Les femmes en achètent au moins deux différents pour semer le doute concernant celui qui sera effectivement choisi pour la rencontre. Elles mettent tout en œuvre pour éviter que les groupes concurrents aient connaissance de leurs intentions vestimentaires. Quand elles ramènent les tissus au village, d'ailleurs, elles les couvrent avec une toile différente pour que personne d'autre que les pratiquantes concernées ne puissent les voir. Pour la rencontre de *debaa* qui sera décrite dans le chapitre suivant, les femmes de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest ont acheté cent soixante-dix pièces de tissus d'1m x 1,50m, pour confectionner cinquante *saluva* et cinquante *body* assortis qui se portent sous les *saluva*. Les *body* sont des maillots très moulants généralement en lycra ou autre matière synthétique, ornés d'empiècements en dentelle dans le décolleté.

Les achats dans les boutiques traditionnelles durent parfois des heures. Les femmes s'installent, monopolisant l'espace et demandant à voir tous les nouveaux arrivages. Elles n'expriment pas tous leurs besoins d'un seul coup, mais elles traitent article par article. Une fois leur choix fait, elles en négocient le prix en prenant tout le temps qu'il faut pour le faire baisser au maximum et obtenir celui qui convient le mieux aux deux parties. Les femmes n'achètent pas non plus tous les articles en une seule fois. Elles reviendront deux ou trois fois au magasin pour compléter leurs achats. Ceci leur donne la possibilité d'échanger les pièces qu'elles considèrent défectueuses, de se plaindre d'éventuelles difficultés de couture dues à la mauvaise qualité du tissu et obtenir ainsi des remises, ou des cadeaux - quelques *body* supplémentaires, par exemple - pour terminer leurs courses.

[277]Ce quartier s'appelle Doubaï, car les ruelles sont bordées de boutiques de tissus qui rappellent les rues commençantes de la ville de Dubaï, aux Émirats arabes unis, où les Mahoraises vont faire leurs achats pour les mariages. La famille du marié doit en effet offrir à la jeune épouse de beaux tissus pour confectionner des *saluva*. À Dubaï, le prix des tissus les plus précieux est parfois divisé par deux par rapport aux prix pratiqués dans les boutiques de Mayotte.



Figure 8 - 3 : Nourou dans une boutique de Doubaï (Majicavo) achète deux tissus différents pour confectionner les saluva. Celui qui sera choisi est le tissu de l'image de droite. ©

La confection des saluva

Une fois les tissus distribués, chacune des pratiquantes s'occupe de coudre le sien pour confectionner son *saluva*. La distribution est une occasion supplémentaire pour se retrouver, discuter, bavarder, se chamailler, s'amuser. Les femmes manipulent les tissus, les déplient et les replient plusieurs fois en les comptant, en les dissociant, en les ressemblant à nouveau en petits tas pour ensuite les distribuer. La relation tactile de ce maniement d'étoffe rappelle le jeu de faire et refaire les nœuds des *saluva* une fois habillées.

Parfois plusieurs femmes se rassemblent pour mener cette activité ensemble. La couture s'effectue à même le sol. Chaque femme maintient sa machine à coudre entre ses jambes. Les orteils servent autant que les mains à tendre le tissu pour le couper bien droit. La bouche aussi est utilisée pour étirer, si nécessaire, un côté du textile.

Les *saluva* sont confectionnés en taille unique, à l'exception de ceux pour les fillettes et les femmes en surpoids, pour lesquels un pan de tissu en moins ou en plus est utilisé. D'une manière générale néanmoins, la manière de nouer le *saluva* permet de l'ajuster à chaque personne. La distribution des tissus et la confection des *saluva* sont des moments agréables de collaboration et de convivialité entre femmes, qui s'entremêlent aux autres activités quotidiennes de plaisir et de partage comme le tressage mutuel des cheveux.



Figure 8 - 4 : La Madrassati Salamia de Bambo Ouest est une des associations qui participe à la rencontre organisée par la Madrassati Toiyaria le 14 juillet 2016. De gauche à droite et de haut en bas : Amina compte les tissus en collaboration avec d'autres filles du groupe. Zalia tend le tissu entre ses orteils en riant avec les autres femmes. Moment de discussion. Couture et tressage. ©

Les cadeaux à offrir aux participantes

Au cours de la rencontre de *debaa,* afin de montrer du respect, de la considération, de l'admiration aux invitées et aux hôtes, les femmes s'offrent mutuellement des cocardes fleuries de jasmin. Ces objets éphémères de distinction, qui mettent en valeur la beauté féminine, seront offerts aux pratiquantes qui auront su se distinguer dans l'interprétation d'un chant, ou aux *imames* qui auront dirigé remarquablement une chorégraphie. Lorsqu'une personne remercie publiquement une participante, elle lui fait des compliments ou prie à haute voix pour elle. Puis, elle complète son action par une offrande de fleurs, sous forme de cocarde ou de collier. Ces cadeaux sont offerts de manière ostentatoire, avec de grandes accolades et des baisers, parfois précédés de quelques pas de danse exécutés en se rapprochant de la personne à décorer, et accompagnés de plaisanteries, qui provoquent des échanges de rires.

Dans les jours qui précèdent les rencontres, toutes les femmes, en particulier les filles, sont occupées à cueillir du jasmin. Toutes les maisons sont agrémentées de cette plante rampante et vivace, sur les toits ou bien sur les clôtures qui entourent les cours. Pour que les fleurs puissent garder toute leur fraîcheur et leur parfum, elles sont conservées dans les réfrigérateurs. Pour composer les cocardes, les femmes enfilent les tiges des fleurs un à un dans des épingles à

nourrice, quelques heures avant la rencontre. La cueillette des fleurs de jasmin se fait le soir, au coucher du soleil, quand les fleurs sont refermées, pour préserver davantage leur parfum : « Quand les pétales sont ouverts, ils parfument davantage mais ils fanent très vite », m'explique Amina.

Les femmes aiment particulièrement cette activité de cueillette. C'est une manière de montrer ostensiblement qu'elles portent attention à leur féminité et qu'elles cultivent leur charme. Le jasmin étant le symbole de la beauté et de l'amour, elles ont l'habitude d'en mettre quelques pétales sur le lit le soir, pour éveiller les désirs de leurs maris. Elles m'ont souvent invitée à cueillir les fleurs avec elles. Elles m'ont aussi suggéré en riant de faire de même chez moi, pour mon époux, comme un conseil complice d'amies entre personnes mariées.

La cueillette se fait souvent en chantant. Les femmes, de temps en temps, se parlent d'une maison à l'autre. Elles agrémentent parfois leurs conversations de blagues pleines de sous-entendus à caractère sexuel, tout en profitant par moment d'humer le parfum des fleurs. Pour détacher les pédoncules, leurs gestes sont délicats, sensuels. Elles déplacent d'abord les feuilles avec circonspection pour ne pas abimer les jeunes pousses. Puis elles saisissent les fleurs à cueillir du bout des doigts. Les fillettes participent volontiers à cette activité aux aspects mystérieux, qui les projette dans l'univers féminin accompli dont elles feront partie plus tard, et qui leur permet dès leur plus jeune âge de s'essayer à l'art de la sensualité pour commencer à cultiver leur talent de séduction.



Figure 8 - 5 : Cueillette des fleurs de jasmin en fin d'après-midi en chantant. Photos de droite : fille de Bouéni. Photos de gauche : Nemati de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago. ©

Les femmes sont extrêmement exigeantes sur la fraîcheur des fleurs. Une personne qui reçoit une cocarde en train de faner, ne manquera pas de le faire remarquer. Ce geste maladroit sera considéré comme un manque de respect et d'attention et sera fortement critiqué.

Pendant la performance, en plus des offrandes de jasmin, les participantes au *debaa* se félicitent mutuellement avec des rosettes de bonbons, qui sont également accrochées à leur poitrine. Les bonbons constituent un aliment non indispensable, d'importation et relativement cher. Offrir des bonbons est donc considéré comme un signe d'occidentalisation et de modernité mais aussi de distinction et de richesse. Nourou et Faidati insistent toujours sur l'importance des marques connues. Elles rouspètent ouvertement quand leur sont proposés des boissons et des bonbons de sous-marques provenant de Dubaï ou de Madagascar, plutôt que de métropole. Comme pour le jasmin, le travail de composer des cocardes avec les bonbons, en les enfilant dans des épingles à nourrice, demande de la dextérité, de la délicatesse et beaucoup de patience[278]. C'est une activité que les grand-mères aiment partager avec les fillettes.

[278]Aujourd'hui les femmes, faute de temps, font de plus en plus appel à des associations et achètent des colliers et des rosettes de fleurs tous faits. Ce travail de confection n'est pas uniquement réservé aux rencontres de *debaa.* Lors des manifestations, aussi bien culturelles que religieuses, la confection de ces offrandes est devenue une vraie économie pour certaines femmes au foyer. Désormais, même certaines associations de *debaa,* au-delà de leurs activités spécifiques, préparent des plats et des colliers fleuris pour les mariages.

Le décor et les accessoires

La veille de la rencontre, les femmes installent, souvent toutes seules le *bandra-bandra,* la grande tente sous laquelle les groupes vont prendre place lors de la manifestation. Le montage de la structure sera achevé le lendemain, dans la matinée. Il s'agit d'une charpente métallique composée de tubes qui s'emboîtent les uns aux autres et qui délimitent un très grand espace carré. Sur cette structure sont noués des tissus légers et opaques ou des draps. Ils sont censés protéger les femmes du soleil. Les tissus ne sont jamais parfaitement tendus. Leur ondulation agit comme un énorme ventilateur permettant à l'air de circuler et de rafraîchir l'espace. Comme nous l'avons déjà vu, cette même tente sert aussi à accueillir les praticiens et les praticiennes d'autres rituels soufis, notamment le *mulidi* et le *mawlida shenge*. Elle est également utilisée pour le *manzaraka*[279]. En général, les associations, grâce aux cotisations et à la rémunération de leurs prestations[280], sont équipées de leur propre matériel. Dans le cas contraire, elles font appel à des prestataires privés.

Le montage du *bandra-bandra* demande la collaboration de nombreux bras. Les tuyaux métalliques doivent être assemblés pour constituer une armature solide. Plusieurs personnes

[279]Inspirée à la cérémonie du *ada*, le Gran mariage de la Grand Comore, le *manzaraka*, jusqu'aux années 2000, n'était pas pratiqué à Mayotte. Depuis la départementalisation, il est devenu incontournable. Pendant cette cérémonie, les familles font étalage de leur richesse et de leur pouvoir d'achat. La cérémonie met particulièrement à l'honneur la mère du marié. Ce sont les femmes de la famille du marié qui prennent place sous le *bandra-bandra*. Elles y consomment un copieux repas préparé par les femmes de la famille de la mariée, avant l'arrivée officielle et très formalisée de la mariée. Pour cette arrivée cérémoniale, la mariée - la tête couverte d'un tissu coloré qui cache son visage -, est accompagnée par les jeunes filles de sa propre famille, c'est-à-dire ses sœurs et ses cousines. La mère du jeune époux aura alors le privilège de la dévoiler en premier pour la montrer aux femmes de sa propre famille, en contrepartie d'une copieuse offrande de billets de banque. La belle-mère avance en dansant vers la mariée, en partant du côté opposé du podium sur lequel cette dernière est installée. Elle tient des billets du bout des doigts en gardant les bras en l'air. Elle traverse de part en part l'espace du *bandra-bandra*. Les femmes invitées auront ainsi tout le temps d'estimer la valeur de la somme d'argent qu'elle tient dans ses mains. Une fois arrivée face à la mariée, la mère du marié continue de danser en tournant plusieurs fois sur elle-même. À un moment donné, elle passe sa tête sous le tissu qui couvre la tête de la mariée, pour montrer son privilège de la voir en premier, avant de l'enlever pour dévoiler son visage à toutes les invitées. Puis un à un, elle met les billets dans la bouche et sous le corsage de la mariée, qui doit constamment montrer une certaine passivité d'expression et un certain détachement. La mariée donne au fur et à mesure les billets à ses accompagnatrices qui les déposent dans des sacs à main. Dans chaque village, il y a désormais des montants recommandés pour cette offrande. Pour le prestige de leurs familles, les femmes ont tout intérêt à les respecter. Nourou m'a expliqué qu'elle a marié son fils à Chembenyuomba, où la somme d'argent offerte se situait entre 5000 et 7000 euros. Cette même année (2019) dans le village voisin de Mtsangamouji, cette somme s'élevait à 15000 euros. Cette différence contribue à une réputation et un prestige différents d'un village à l'autre.
Après l'offrande de la belle-mère, c'est au tour de toutes les femmes invitées de se mettre en ligne et de faire la même chose. Chacune doit donner au moins 50 euros, sinon elle s'expose à de fortes critiques. Les femmes plus proches de la belle-mère sont par convention plus généreuses. Pour exposer à toute l'assemblée le montant de leur offrande, elles accrochent les billets sur des coussins brodés qu'elles tiennent à bout de bras. À chaque mariage, les familles cherchent à faire mieux que les précédentes, entrainant une surenchère continuelle de ces offrandes monétaires.

[280]Quand les groupes sont invités à participer à des manifestations publiques organisées par les différentes administrations locales, ils reçoivent une compensation de quelques centaines d'euros, variable selon les cas.

doivent les tenir en même temps, pour permettre leur assemblage. Si lors des mariages les hommes de la famille concernée participent à l'organisation générale des cérémonies et par conséquent au montage du *bandra-bandra*, pour les rencontres de *debaa*, les femmes se retrouvent souvent seules à réaliser ce travail[281]. Les filles font alors de leur mieux pour se faire aider par les garçons qui trainent sur la place ou qui jouent au ballon. De cette façon, elles les délogent de leur terrain de jeu, tout en profitant, en plaisantant, de se familiariser davantage avec eux.



Figure 8 - 6 : Garçons et filles en train de construire le bandra-bandra. ©

Comme toutes les autres activités collectives, l'efficacité de l'organisation du travail n'est pas le but premier, qui est plutôt l'amusement. Le temps ne compte pas, ce qui est important est de se réjouir ensemble, tout en se rendant utile.

Une fois les tuyaux emboîtés, les femmes accrochent de grosses ficelles pour former une sorte de grille sur laquelle les tissus sont étalées. Ils sont ensuite noués aux tubes extérieurs qui dessinent le contour du *bandra-bandra*. Les ustensiles du quotidien sont utilisés à la place des outils adéquats. Ainsi, un mortier mis à l'envers ou une souche peuvent remplacer un escabeau. Une branche peut faire office de rallonge. L'ingéniosité permet de finaliser le travail, et de s'amuser notamment par des détournements fonctionnels improvisés avec des objets que l'on a sous la main.

[281]Il existe désormais des prestataires qui fournissent des chapiteaux modernes à la place de ces structures traditionnelles. Mais les Mahorais.es font appel à leurs services uniquement pour les mariages.



Figure 8 - 7 : Nourou distribue des bonbons aux filles pendant une pause. La jeune femme au centre de l'image est installée sur un mortier mis à l'envers. Au fond à droite, des enfants regarde par la fenêtre ce qui se passe à l'intérieur d'une école coranique. ©

Pour recouvrir le *bandra-bandra*, les femmes utilisent leurs draps personnels et des tissus brodés par leur soin. Sous le *bandra-bandra,* le sol doit être entièrement recouvert de nattes, car les musiciennes s'assoient par terre. Les femmes en ont beaucoup chez elles. Toutes les activités du foyer, comme la préparation des repas, la couture, le tissage, le tressage sont réalisées à même le sol sur ces nattes[282]. Ainsi faisant, les femmes sortent de chez elles des accessoires hautement symboliques, qui font partie de leur espace domestique et intime pour les montrer au grand jour dans l'espace public, considéré comme un lieu principalement masculin. Chaque femme fera ensuite attention à récupérer les siens. Parfois des discussions animent les démontages concernant la propriété de nattes similaires, mais les femmes arrivent toujours à trouver une entente.

[282]Pour se reposer ou regarder la télévision, les femmes s'allongent ou s'assoient sur ces mêmes nattes, même dans les maisons modernes équipées de fauteuils et de canapés. L'ameublement des maisons est désormais à l'occidental, mais peu utilisé. Des chaises sont toujours proposées aux hôtes, mais les femmes s'en servent très peu. Avoir de jolis meubles est davantage un signe de richesse qu'une nécessité ou un confort de vie.



Figure 8 - 8 : Préparation du *bandra* : à gauche Oumi amène les draps de la maison pour recouvrir le *bandra-bandra*. À droite Nourou est filmée avec une diffusion en direct sur le réseau social Facebook, pendant qu'elle étale les nattes sur le sol. ©

Sur les quatre contours intérieurs du *bandra-bandra*, sont installées quatre rangées de chaises ou de bancs, une pour chaque groupe participant. Pendant les moments de pause de la rencontre, ou entre deux *debaa*, les *imames* et les danseuses pourront ainsi s'assoir pour se reposer. Là encore, il s'agit d'accessoires que les femmes possèdent à titre personnel et font partie de l'ameublement de leurs maisons, ou appartiennent à leur association, achetés grâce aux cotisations. Le cas échéant, elles peuvent également faire appel à des prestataires.



Figure 8 - 9 : Préparation du bandra. À droite, Oumi filme en directe la préparation su Facebook. ©

Toutes les rencontres sont également sonorisées. Certains jeunes du village s'équipent de matériel de sonorisation pour gagner quelques centaines d'euros en proposant leur service pendant les nombreuses manifestations tout au long de l'année. Dès que le matériel de sonorisation est installé, des chants de *debaa* résonnent à plein volume. Les déplacements d'un

lieu à l'autre se font alors plus dansants. Ainsi, tout le village déborde de chants, de musiques, de danse, de cris, de rires.

Le travail d'aménagement du lieu est constamment entrecoupé de pauses, pendant lesquelles on parle de la vie, on joue avec le téléphone, on appelle les copines qui ne sont pas là pour leur raconter ce qui se passe. La construction du *bandra-bandra* est même diffusée en direct sur les réseaux sociaux. Toutes les étapes sont documentées dans le détail, pour alimenter la nostalgie et l'envie de celles qui sont loin, en métropole ou à la Réunion.

Lors des préparatifs de la rencontre à laquelle j'ai assisté, les filles blaguent avec un vieil oncle, qui surveille avec amusement l'avancement des travaux et l'animation joyeuse des filles. Il s'agit du mari de la sœur de Mamanourou. Ces filles entretiennent avec lui ce que Mauss appelle une relation à plaisanterie, c'est-à-dire une forme de relation ponctuée par des taquineries voire des insultes entre petits-enfants et grands-parents (Marcel Mauss 1926; Radcliffe-Brown 1949, 140). Ce type de relations caractérise, à Mayotte, les rapports entre générations alternées (Blanchy 1990, 78)[283].

Des danses improvisées entrecoupent également l'exécution des tâches. Les femmes semblent donner plus d'importance à la qualité des échanges pendant le temps qu'elles passent ensemble qu'à la quantité de travail réalisé. Tout est fait pour produire du plaisir, de la convivialité. Même les réprimandes sont tournées en dérision ou commentées avec des moqueries. Les corps sont proches, les contacts sont fréquents, les touchers sont sans gêne. Les manifestations d'affection sont décontractées.



Figure 8 - 10 : Jeux de plaisanterie avec le vieil oncle. ©

[283]De nos jours à Mayotte, ces relations à plaisanterie, entretenues et alimentées par l'entourage sous forme d'insultes, sont d'ailleurs remises en question. En effet, les jeunes filles se plaignent de cette proximité ambiguë et qui a souvent un caractère incestueux et tout particulièrement celles avec les vieux oncles, comme m'explique une de mes jeunes informatrices. Ce qui la dérange, c'est le sentiment d'impuissance à échapper à ce type de relations afin de pouvoir établir une distance relationnelle qu'elle considère plus convenable.

Le plaisir tactile, la délicatesse de ces contacts concernent non seulement les personnes mais aussi les objets, les tissus. Les manières de nouer les *saluva* ou les *kishali* – foulard porté sur la tête -, et de tendre les draps du *bandra-bandra* sont autant imprégnées de sensualité et de finesse.



Figure 8 - 11 : Jeux tactiles avec les voilages et d'embrassades sensuelles. ©

Bien que ces activités soient institutionnalisées et encadrées, les femmes profitent de ces moments pour s'aménager des espaces de liberté, à travers une corporalité qui exprime le plaisir, l'euphorie, la volupté. En même temps, les relations quotidiennes entre ces mêmes personnes peuvent parfois être conflictuelles, comme me l'expliquent Oumi et Nemati par rapport à leurs sœurs, ou même au sein du *debaa*, lorsqu'il s'agit de s'imposer en tant qu'*imame* de la chorégraphie ou chanteuse soliste. Quand je questionne les femmes à propos de la solidarité à long terme qui peut naître de ces moments d'entraide et de tendresse, elles me répondent négativement, comme si ce rapport était difficile à construire au-delà du temps consacré à la pratique du *debaa*, et que les tensions, qui peuvent être masquées par ces comportements sororaux et affectueux, ne sont jamais vraiment résolues. Cependant, Touanti m'explique que les chamailleries ne durent jamais longtemps : « Les filles discutent, discutent mais à la fin elles arrivent toujours à se mettre d'accord, sinon on ne ferait rien ici ».

La préparation du repas

Pendant que les jeunes s'amusent tout en construisant le *bandra-bandra*, les autres femmes achèvent la préparation du repas au cœur des cuisines aménagées dans les cours communes. Organiser ces manifestations est une activité qui ravit et fait honneur à toute la population du village : la communauté villageoise montre ainsi la capacité d'accueil et de partage des femmes. Le banquet offert aux groupes de *debaa* invités n'a rien à envier à un banquet nuptial. Le menu est à quelques détails près le même que celui préparé pour les cérémonies de mariage. Les femmes considèrent que bien manger et en quantité est nécessaire pour avoir suffisamment d'énergie pour réaliser une bonne prestation pendant la rencontre. Le repas doit être plus

abondant que nécessaire, afin que les femmes puissent ensuite se partager le reste. Aussi bien les hôtes que les invitées, qui auront dédié toute la journée à l'évènement, peuvent ainsi ramener à la maison de la nourriture pour leur mari, leurs enfants et toutes les personnes de leur famille pour lesquelles elles ont l'habitude de cuisiner.

D'ailleurs, les femmes sont toujours inquiètes de ne pas offrir assez de nourriture à leurs invitées pour les satisfaire. Cette estimation approximative peut parfois créer des tensions, car l'honneur de toute l'association est alors en jeu. Lors de ces préparatifs, deux femmes parlent justement des repas offerts les fois précédentes qui, semble-t-il, étaient à peine suffisants. Elles ne s'en plaignent pas explicitement, mais elles le laissent sous-entendre. Les critiques potentiellement blessantes ne sont jamais explicites. Ainsi, un tel échange montre bien que la sauvegarde de la solidarité du groupe est toujours la priorité. Les deux femmes discutent tout en râpant de manière coordonnée les noix de coco. Elles sont assises face à face sur des chaises conçues expressément pour cette tâche[284]. Elles se donnent le rythme mutuellement :

> Fatima : « L'année dernière, il y avait assez à manger, sans gaspillage. Tout le monde était content, il y avait assez à manger, on n'a pas jeté de la nourriture »
> Jasmina : « Quand ? »
> Fatima : « L'année dernière, on n'a rien jeté »
> Jasmina : « Avant-hier aussi, on n'a pas jeté la nourriture, Dieu merci !! »
>
> [Jasmina et Fatima s'expriment en kibushi. Nourou m'a aidé à traduire ces échanges verbaux. Elle m'explique alors qu'en réalité, elles veulent dire que la nourriture était à peine suffisante. Se contenter de faire une quantité de nourriture limitée signifie prendre le risque que les invitées ne mangent pas à leur faim. « Dieu merci » dans ce cas doit être compris de cette manière : « Merci à Dieu de nous avoir évité la honte de ne pas avoir été capables de rassasier suffisamment nos invitées ». Il faut, en effet faire toujours plus de nourriture que pas assez, pour ne pas se retrouver dans cet humiliant embarras]
>
> Fatima : « Mais cette année on va faire en sorte qu'il en reste pour celles qui font la cuisine »
> Jasmina : « On va servir nos invitées pour qu'elles mangent à leur faim, et qu'il en reste pour nous aussi »

[284]Ce sont des tabourets en bois à forme de X élargie, dont une partie est beaucoup plus longue. Au bout de cette partie il y a un cercle aplati en métal encastré dans le bois. Cette piastre métallique est dentelée, ce qui permet de râper le coco. L'autre côté sert de siège.




Figure 8 - 12 : Fatima et Jasmina discutent de la quantité de nourriture pendant qu'elles râpent les noix de coco. ©

L'ambivalence de cet échange va étonnement de pair avec la qualité de leurs actions, qui sont à la fois rapides et détendues, toniques et souples, directes et rondes. Je me permets de faire un rapprochement entre la dynamique de leur action de râper et les propos de leur dialogue. Leurs mains habiles sont à la fois énergiques, pour râper la chair de coco de haut en bas, et à la fois relâchées, pour laisser tourner la coque à l'intérieur de la paume. En effet, pour ne pas râper toujours au même endroit, la noix doit constamment tourner. Ainsi, les femmes saisissent la moitié d'une noix de coco uniquement avec le creux de la main, sans faire beaucoup de pression. Si on la tient trop fortement ce mouvement circulaire ne peut pas se faire. Il faut donc, après avoir râpé, relâcher la tension de la paume sans faire tomber la noix. Pour garder les mains détendues, le mouvement est impulsé par l'omoplate. Les extrémités des doigts ne doivent pas être en tension, non plus. Les doigts sont d'ailleurs un peu écartés pour accompagner le mouvement rotatoire de la coque et aussi pour éviter de se blesser, car les pointes métalliques de la râpe sont très coupantes, alors que la cadence de leur action est incroyablement soutenue. Ainsi, le mouvement de râper le coco demande à la fois de la force et de la délicatesse, de l'énergie et de la douceur, de la détermination et de la souplesse, tout comme leurs échanges verbaux qui doivent à la fois faire comprendre leur propos et éventuellement leurs critiques sans blesser personne.

Le même type d'ambivalence, qui caractérise à la fois leurs actions et leurs dialogues, se retrouve dans les discussions un peu plus tendues, quand les femmes s'accusent, toujours indirectement, de ne pas être suffisamment collaboratives.

Lors de la préparation des gâteaux par exemple, les filles de Nourou étaient contrariées du fait que personne n'avait rien préparé chez soi dans les jours précédents et que tout restait à faire. Les pâtisseries, étant des aliments qui peuvent se conserver plus longtemps, sont généralement préparées en avance, pour que dans les jours qui précèdent la rencontre, les femmes puissent se consacrer à la cuisson des aliments périssables, comme le riz, la viande en sauce, les légumes. D'autant plus qu'il faut plusieurs fours pour faire cuire la grosse quantité de biscuits et tartes nécessaires à satisfaire tout le monde. Il est donc plus pratique de préparer ces pâtisseries chez

soi quelques jours à l'avance. Nourou intervient dans la discussion : « C'est ce que j'ai dit. Celles qui ont déjà les ingrédients chez elles peuvent en faire sans attendre et celles qui n'en ont pas peuvent venir les récupérer ici, mais personne n'est venu ». Mamanourou, jouant de son autorité, ordonne aux filles : « Vous allez chercher les fours chez votre tante, vous lui dîtes que c'est moi qui vous envoie et que ça vienne tout de suite ! ». Fatima, sa plus jeune fille, âgée d'une vingtaine d'années, est très énervée contre les femmes qui n'ont pas préparé les gâteaux. Elle intervient de cette manière : « Écoute, laisse-les. Tu sais pourquoi je ne dis rien ? Parce que hier, on s'est dit de venir aujourd'hui avec des fours et des moules et elles sont venues juste avec leur *saluva* et avec leur *patron* [sexe féminin] ! ». Une femme lui répond : « Alors il faut qu'elles sortent leur *patron* pour faire les gâteaux » et tout le monde rit. Mamanourou attrape la jupe d'une fille pour la soulever et vérifier si elle a bien amené son « patron » avec elle. Fatima sans faire comprendre de qui elle parle exactement, surenchérit : « Elle est la première à qui j'ai dit d'amener ça, car elle habite juste à côté, mais elle est venue sans rien ». Une des femmes qui se sent visée par la critique répond : « Bon, comme on est là, on va faire les gâteaux ici » et elle se met aussitôt à chanter et à se dandiner avec le haut du corps comme bercée par la mélodie de son chant.

Ainsi, dans les échanges verbaux, les femmes font toujours attention à ne vexer personne, tout en exprimant leur pensée. Même si leur manière est énergique, elles parlent toujours de façon évasive, ou ironique ou avec des sous-entendus et des taquineries. Seule Mamanourou se permet d'être plus directe, mais ce comportement ne vise finalement que les jeunes filles. Suite à cet échange animé, les jeunes et les fillettes apportent aussitôt leur contribution en chantant, et le travail à accomplir devient rapidement un divertissement.

Avant de pétrir la pâte des pâtisseries dans des grandes bassines en plastique, les fillettes préparent la matière grasse dans laquelle elles rajoutent ensuite la farine. Pour malaxer les ingrédients, même si elles ont à disposition des batteurs électriques, elles plongent leur main dans ce liquide gluant composé d'œufs, d'huile, de lait concentré et de beurre. Elles pétrissent avec langueur le beurre en le faisant fondre entre les doigts. Puis, une fois la pâte pétrie et étalée, elles s'amusent à lui donner différentes formes en utilisant les bouchons des bouteilles, ou des petits pots ou encore des moules de dînette. À côté de celles qui s'afférent consciencieusement, quelques-unes restent à paresser en regardant les autres travailler, sans que cela dérange véritablement les plus appliquées.



Figure 8 - 13 : Jeunes filles et fillettes préparent des gâteaux. En bas à droite, des jeunes filles les regardent travailler. ©

En même temps que les plus jeunes s'occupent des gâteaux, les femmes plus adultes préparent la viande, le poisson, les tripes, les légumes, les *ambrevades*, une sorte de haricot local. La cuisson est assurée dans des grosses marmites posées sur des feux allumés dans la cour de la maison de Mamanourou. Les jeunes filles, pendant la semaine précédente, sont allées chercher des fagots de bois et des noix de coco sèches à la campagne pour alimenter le feu. Les ustensiles de cuisine appartiennent aux femmes. Chacune met en partage les siens. Les corvées ne sont pas distribuées. Parmi toutes les choses à faire, chacune se charge d'une tâche en fonction de ses envies et de son expertise.

Pour éplucher les légumes, pour couper la viande ou le poisson, les femmes s'assoient à même le sol. Certaines trouvent plus pratique d'être un peu surélevées. Elles utilisent alors des cailloux, des parpaings, des bouts de bois en guise de siège. Plusieurs d'entre-elles exécutant une même tâche se placent côte à côte. Si elles ne sont pas en train de bavarder ou de se taquiner, elles sont en train de chanter. Effectuer la même occupation ensemble, particulièrement en chantant, donne de l'entrain, stimule la motivation et augmente l'efficacité. Les râpeuses de coco, par

exemple, se rassemblent en se disposant souvent en cercle, ou bien deux à deux en face à face. Si au début chacune a son propre rythme, après un certain temps, les mouvements s'accordent.

L'ambiance est affairée et bruyante mais fondamentalement gaie. Quand elles discutent, souvent elles parlent toutes ensemble, sans nécessairement s'entendre mutuellement. Elles parlent à la fois aux personnes assises à leur côté et à celles qui sont plus loin, ou qui traversent l'espace en déplaçant des aliments ou des ustensiles. Elles suivent à la fois les discours qu'elles mènent et aussi ceux des autres. Les discussions s'entremêlent. Elles ne regardent pas toujours la personne à laquelle elles s'adressent. C'est le volume qui permet d'atteindre la personne placée plus loin et non le regard. Ce que l'on entend n'a pas systématiquement du sens, car les sujets s'imbriquent, s'entrecoupent, et il est relativement difficile de suivre une seule ligne de narration. Il semblerait que l'important soit de participer à la discussion. La parole circule, remplit l'espace sonore, sans qu'elle soit chargée d'importants messages à faire passer[285].

Voici un dialogue entre des femmes qui râpent le coco et d'autres qui surveillent la cuisson de la viande et des légumes :

Jasmina, (qui est en train de râper le coco) : « Ehi, n'oubliez pas qu'il y a le bred petzai à faire cuire »
Fatuma, (qui dégraine les ambrevades) : « Oui »
Fatima, (qui râpe du coco également) : « Il est là le petzai, il est là »
Jasmina : « Oui, le petzai »
Fatima, (qui surveille la cuisson) : « Eh...vous, tout ça a été cuit à l'eau et rien n'a été cuit avec le coco ? »
Jasmina : « Il y a le coco là et le poisson »
Nouria (qui fait frire les gâteaux) : « Et ça, il faut le cuire avec du coco ? »
Fatuma : « Mama Arsène (Nourou) a dit de le faire cuire avec de l'eau »
Jasmina : « Oumi !!! de l'eau »
Fatuma : « Mama Nacka !! l'huile !!»
MamaNacka, (qui entre temps est venue aider Fatuma à dégrainer les ambrevades): « L'huile ? Je ne sais pas regarde dans la maison »
Fatuma : « Demande à Fatima »
Jasmina : « Il y en a tellement assez de coco qu'on peut faire tout ce qu'on veut »
Nouria : « Mama Nacka...tu en a pris combien ? »
MamaNacka : « J'en ai pris trois »
Fatima : « Tout va bien. Toiyaria va bien (en me regardant puis elle rigole – Toiyaria est le nom de leur association)
Jasmina : « Toiyaria est V.I.P. »
Fatima : « S'il en reste je vais en prendre (du coco) »
Mamanourou, (qui était plus loin mais qui a entendu) : « Prendre quoi ? »
Jasmina : « Du coco »
Mamanourou : « Bien sûr que non ! » (elle veut garder ce qui reste pour elle)

[285] Lorsque j'ai traduit les enregistrements audiovisuels avec les femmes elles-mêmes, elles ont été surprises de voir combien de temps elles perdent avec ces discussions. Elles parlent sans vraiment répondre à quelqu'un en particulier et créent une cacophonie assourdissante, bien que les situations soient souvent drôles et farceuses.

Fatuma : « Ça suffit l'eau dans les ambrevades ? »
MamaNacka : « Pourquoi ? »
Nouria : « Donne-moi un peu »
Jasmina : « Regarde, il y a du petzai là »
Fatuma : « Prends ça »
MamaNacka : « Belle-sœur, prends juste les têtes des poissons »
Nouria : « Ah ? Juste les têtes ? »
Jasmina : « Ça suffit l'eau dans les ambrevades ? »
Nouria : « Grande sœur ! viens voir »
MamaNacka : « Va vérifier si c'est bon l'eau dans les ambrevades »
Fatima : « Regarde s'il y a assez d'eau »
Jasmina : « Ah ! on est en train de râper le coco » (en s'adressant à moi)

Fatima : « Aujourd'hui il y a le debaa de Toiyaria. Que tout se passe bien, inchallah »
Jasmina : « Malgré la fumée nous sommes toujours là actives »
Fatima : « On se dépêche, on se dépêche »
Fatuma : « J'ai le nez qui coule »
Nouria : « Marahaba! » (merci)
Jasmina : « Je râpe le coco, on grignote, on fait la cuisine... »
Fatima : « On travaille »
[...]
Jasmina : « Je suis fatiguée de râper »
Fatima : « Ce que je fais, c'est bien filmé ! (elle se couvre, car la caméra est positionnée en bas et elle a peur qu'on filme le dessous de son pagne, elle en rit)
Jasmina : « Oui, elle t'a bien eu là ! (elle rit aussi), il ne faut pas montrer sa foufoune »
Nouria : « Il ne faut pas faire comprendre qu'on vous filme ! »
Fatima : « Elle n'a pas précisé exactement qu'elle est en train de filmer ».
Fatuma : « Où est le curcuma ? »
Fatima : « Attention à la corde ! »
Jasmina : « On râpe le coco, là, et quelle ambiance ! »
Fatima : « Que ça nous porte de la chance à tel point que notre fundi (Mamanourou) se marie »
Jasmina : « Oui »
Fatuma « Ce récipient fuit »
Fatima : « C'est comme si elle puise avec une passoire »
Jasmina : « Ça nous portera de la chance que notre fundi se marie avec un homme bon »
Fatuma : « Ehi, vous êtes malade ? »
Nouria : « Grande sœur passe-moi l'assiette »

Pendant que les femmes travaillent, Mamanourou joue le rôle de superviseure. Elle œuvre uniquement avec les filles les plus jeunes, pour leur apprendre la bonne manière de faire. Sinon, principalement, elle observe ce qu'il se passe, en restant assise et en donnant des ordres. Parfois elle s'approche des femmes pour observer de plus près leurs opérations, en allant d'un groupe à

l'autre. Elle suit du regard les activités de l'équipe. Sa présence suffit à garantir l'efficacité de la troupe, à soutenir la motivation, la cohésion et à modérer les défaillances.



Figure 8 - 14 : À gauche Mamanourou montre aux fillettes comment préparer les bred (sorte d'épinard sauvage), à droite, elle supervise le travail de la cuisson en donnant des ordres. ©

Le travail continue jusqu'à l'aube. Parfois les femmes ne dorment pas de la nuit, ce qui ne les empêche pas de garder la bonne humeur et leur capacité de répartie. Deux vieilles dames s'occupent de préparer des tripes :

Mariama, (qui lave les tripes) : « Là, on va juste les cuire un peu et on continuera demain » (en parlant des tripes)
Anziza, qui aide Mariama : « Ça c'est long à cuire »
Mariama : « C'est vraiment long »
Anziza : « C'est dur à cuire »
Mariama : « On dort ici alors »
Mamanourou : « On dort là, aujourd'hui !» (crie Mamanourou, qui les a entendues)
Mariama : « Si on a froid, laisse-nous aller chercher nos couvertures » (en faisant allusion à leurs maris et tout le monde rigole)
Mamanourou : « C'est vrai que maintenant il fait très très froid ! » (toujours en faisant allusion aux maris absents)
Adidja, (en s'adressant à Mamanourou) : « Toi, tu as « cuisiné » juste pour toi, on ne va pas rester « mourir de faim » ici ! » (toujours en sous-entendant la « nourriture » que leurs maris peut leur apporter)
Mariama : « Nous on va chercher « nos couvertures », toi tu vas rester toute seule ici »



Figure 8 - 15 : Dans la cour de Mamanourou, les femmes continuent à faire la cuisine pendant la nuit. ©

Avant de se coucher, les filles ont encore l'énergie d'improviser un défilé de mode pour se répartir les *body* qu'elles devront porter avec les *saluva*. Tout le monde veut une taille S pour paraître mince, alors que Nourou n'a pu acheter que des tailles L et XL, car les tailles plus petites étaient épuisées[286]. Les essayages prennent ainsi une tournure drôle et loufoque.



Figure 8 - 16 : À l'intérieur de la maison, les jeunes filles improvisent un défilé pour l'attribution des *body*. ©

[286]Quand un produit est épuisé, il faut parfois attendre des mois avant de le retrouver à nouveau sur le marché, car les bateaux de containers mettent quarante jours en moyenne pour atteindre Mayotte depuis la métropole, et les formalités de douanes sont ensuite très longues.



Figure 8 - 17 : Dès l'aube, les femmes terminent de cuisiner le repas pour les invités. ©

L'aménagement des maisons

Le lendemain, pendant que certaines femmes terminent de préparer le repas, les jeunes filles s'occupent d'aménager les maisons pour accueillir les invitées. Les Mahoraises n'aiment pas se montrer en train de manger, donc les femmes choisissent toujours des endroits discrets et protégés des regards, pour consommer le repas. Comme pour les répétitions, ce sont souvent des maisons vides, encore en construction, qui font office de réception, ou bien les invitées sont accueillies par groupe dans les salons ou sous les vérandas au domicile de certaines organisatrices. Dans ces lieux, les femmes devront aussi se changer et s'apprêter pour la rencontre. La discrétion est donc tout à fait nécessaire pour préserver leur intimité. Le choix des maisons dépend d'une part de la surface disponible pour accueillir jusqu'à une centaine de femmes, et d'autre part, de la propension des propriétaires à prêter leur demeure pour cet usage. Parallèlement, cette hospitalité offre aux hôtes l'occasion de montrer leur aisance et leur richesse. Ainsi, une grande maison en construction pleine de sacs de ciment et de parpaings est parfois plus impressionnante et prestigieuse qu'un petit salon équipé de matériel hi-tech.

Pour transporter les victuailles et la nourriture, les jeunes filles utilisent le système du portage sur la tête. Elles torsadent un foulard *kishali* très serré qu'elles placent sur le haut de leur crâne comme support des récipients. De nombreux allers-retours sont nécessaires pour tout apporter. Les filles font ainsi le va-et-vient d'un endroit à l'autre. L'ambiance est encore plus excitée et festive que la veille. Les jeunes se font remarquer en parlant fort, en riant, en criant pour vérifier au passage si un.e ami.e est chez lui.elle, ou pour saluer quelqu'un. Cependant, le pas n'est jamais pressé. Elles prennent le temps d'admirer les paysages, de bavarder avec les personnes qu'elles rencontrent sur leur chemin, d'apprécier l'évolution des nouvelles constructions ou les éventuelles modifications des anciennes.

À chaque fois qu'elles arrivent à destination, elles se reposent, discutent, rient, profitent pour boire et manger quelque chose avant de repartir. Lors d'une de ces pauses restauratrices, Oumi

se justifie ainsi : « Les mamans nous roulent dans la farine. Elles mangent tout le temps pendant qu'elles cuisinent, alors que nous, depuis ce matin, on ne fait que courir à droite et à gauche ».



Figure 8 - 18 : À gauche, des jeunes filles apportent la nourriture dans l'une des maisons dans laquelle un des groupes sera accueilli pour le repas. À droite, les mêmes filles se restaurent avec de repartir. ©

Parfois, elles profitent même de faire une pause réjouissante avec de la musique moderne et d'improviser une piste de danse. Que ce soit donc dans la préparation du repas ou dans l'aménagement des maisons pour accueillir les invitées, durant la construction du *bandra-bandra* ou en faisant les courses, tout est prétexte pour passer un bon moment entre camarades et s'amuser ensemble.

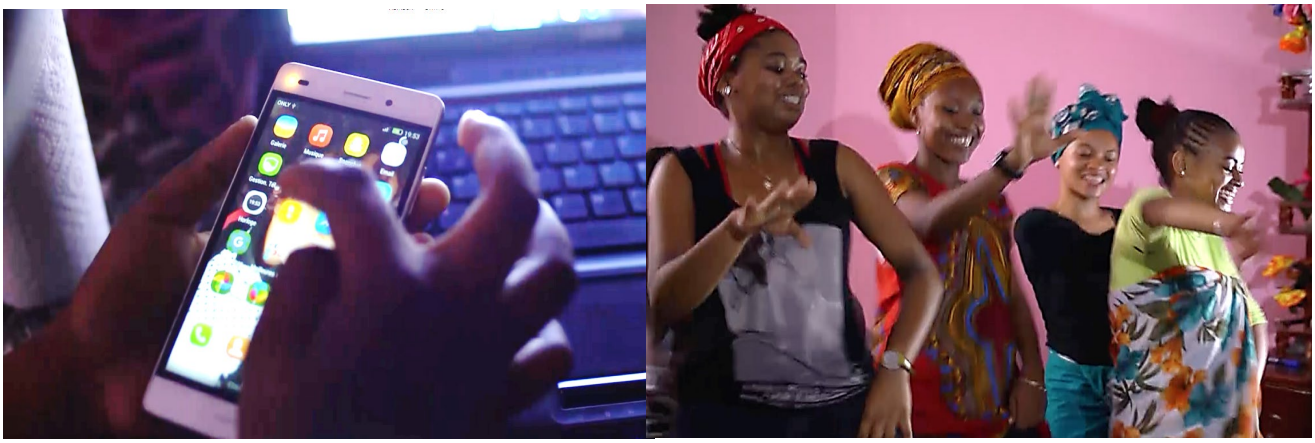


Figure 8 - 19 : Pendant l'aménagement des maisons, les jeunes filles improvisent une discothèque. ©

Le burlesque des discussions provoque des rires à répétition mais permet aussi parfois des règlements de compte sans pour autant ne jamais offenser personne. Le tact des échanges vise toujours à sauvegarder le collectif. En même temps, ces comportements libres et parfois même effrontés, tout particulièrement ceux des jeunes filles, permettent de prendre de l'assurance, de dépasser la timidité et de se mettre en avant.

8.4.2 PRESENCE FÉMININE ET CIRCULATION D'OBJETS

Pendant la semaine et presque toute la journée, les ruelles des villages mahoraises restent silencieuses et désertes. Les adultes sont au travail, les enfants en classe. Les villages s'animent aux horaires d'entrée et de sortie des écolier.e.s de l'école, ainsi que très tôt le matin à l'occasion du départ des habitants vers leurs lieux de travail puis le soir à leur retour, et encore pour les deux dernières prières quotidiennes à la mosquée, qui normalement rassemblent le plus de fidèles. Le reste de la journée, seuls les personnes âgées et les enfants en bas âge, non encore scolarisés demeurent au village. Les aînées aiment s'allonger sous les vérandas, quand elles ne sont pas occupées à effectuer les tâches ménagères dans les cours intérieures. Sur les places, à l'abri du soleil, les hommes retraités se regroupent pour bavarder. Le temps qui passe est scandé par les appels à la prière du muezzin.

Dans l'espace public, les femmes sont généralement discrètes. Pour elles les lieux extérieurs à la maison ne sont pas des endroits de retrouvaille, mais uniquement des aires de passage. Elles portent toujours un châle sur la tête, souvent délaissé à la maison. Cependant, le châle est considéré comme un accessoire de beauté. Les filles aiment le nouer de différentes manières. Les nœuds, comme ceux du *saluva*, ne sont jamais très solides, par conséquent elles les refont constamment en profitant alors de changer de forme ou de tissu.

À l'occasion des préparatifs pour une rencontre de *debaa,* en revanche*,* les villages s'animent tout au long de la journée. La présence féminine dans les rues du village, et tout particulièrement la semaine qui précède l'événement, transforme et vivifie l'ambiance sonore et visuelle de ces bourgs normalement calmes et ensommeillés. Ainsi dans les ruelles, c'est un va-et-vient incessant de femmes et de jeunes filles qui se déplacent d'une maison à l'autre en transportant marmites, couverts, nattes, aliments cuisinés ou à cuire. Les femmes deviennent les véritables maîtresses de la rue : elles se promènent en parlant fort, en riant, en s'appelant mutuellement à voix haute. Elles marchent avec assurance, avec un port fier et insouciant. Leur présence est bruyante, affairée et joyeuse, mais sans empressement. Comme toute activité partagée entre femmes, ces préparatifs sont source de plaisir et de réjouissance.

L'exécution de n'importe quelle tâche est toujours faite avec joie et bonne humeur. Les femmes se taquinent continuellement, et se moquent gentiment les unes des autres[287].

[287]Le processus de départementalisation et la transformation de la vie à Mayotte a probablement facilité la présence féminine dans l'espace public. Aujourd'hui, beaucoup de femmes travaillent dans les bureaux de différentes sociétés implantées sur l'île, dans l'administration, dans les hôpitaux, dans les écoles. Les autres sont inscrites comme demandeuses d'emploi. Si autrefois les fillettes ne fréquentaient que l'école coranique, aujourd'hui tous les enfants sont scolarisés de la même manière. Les filles comme les garçons doivent se rendre à l'école à pied ou en bus, en fonction de leur âge et de leur niveau d'étude. Très peu d'activités extrascolaires sont organisées dans les villages. Occasionnellement, certaines associations proposent des activités sportives, mais en général, ces activités sont destinées aux adolescents et principalement aux garçons, plutôt qu'aux enfants.

Cette manière d'occuper l'espace n'est pas uniquement une question de présence physique. Les voix des femmes circulent et se transforment de paroles en chants et vice-versa. De la même manière, leurs objets personnels et domestiques circulent d'une maison à une autre. Ainsi, les femmes tissent constamment des liens d'un lieu à l'autre en traversant les places et les ruelles, comme une sorte de maillage symbolique qui englobe tout le village. Cette trame imaginaire va même au-delà de l'espace-village. Par la recherche des fagots et des noix de coco, la présence joyeuse et bruyante des femmes s'empare de la campagne environnante. Par les courses et l'achat des tissus, leurs va-et-vient s'étendent jusqu'à la capitale. Ceci ne concerne pas uniquement le groupe hôte, mais aussi les associations invitées, dont les répétitions et les préparatifs mettent en œuvre des mouvements tout aussi incessants. Ainsi, pendant la préparation de la rencontre, les femmes traversent les espaces extérieurs. Au moment de la rencontre elles en prennent finalement possession, en construisant le *bandra-bandra* sur la place publique. Certes leur présence est collective et non individuelle. Toutefois, leurs déplacements sont manifestes et elles se font entendre. Par leur manière de faire, toutes les personnes qu'elles rencontrent sur leur chemin sont mises au courant de leur démarche et de leur projet.



Figure 8 - 20 : Jeunes filles déplacements des victuailles d'une maison à l'autre. ©

Tout prétexte est bon pour circuler et se montrer, le déplacement d'objets d'un lieu à l'autre, ou l'aide à apporter à quelques-unes pour effectuer une tâche. Là encore, l'efficacité ne semble pas être le but principal. Les filles font le chemin plusieurs fois en transportant à chaque fois uniquement une partie du matériel nécessaire, ou bien juste pour accompagner une personne dans la réalisation de la mission dont elle a été chargée.



Figure 8 - 21 : Emplacement des maisons des membres de l'Association Toiyaria. Chemin des filles dans une maison à l'autre pour déplacer de la vaisselle, des aliments, des ustensiles.

Légende :
En vert la maison de la fundi
En bleu les maisons qui ont accueilli les groupes (en bleu foncé, la maison de Faidati)
En orange la maison de Nourou
En jaune les maisons des cousines de la fundi côté paternel
En violet la maison de Saandati (petite-fille de la première épouse du mari de la fundi)

Voici un échange, lors d'un déplacement de Nourou avec Oumi [sa fille] et Diane [fille de Faidati] chez Faidati, sa sœur, pour aller chercher des draps. Il est presque midi, le *bandra-bandra* n'est pas encore terminé, les invités vont bientôt arriver :

Oumi, une fois dans la maison de Faidati, s'assoit sur un tabouret pour se reposer. Elle dit, sans s'adresser à personne en particulier : « Il faut trois ou quatre assiettes pour le manzaraka » [celles utilisées d'habitude pour le manzaraka].

Andjelati, installée dans le couloir de la maison qui fait fonction de lavoir, car il y a un point d'eau potable, et qui en train de laver des casseroles à même le sol dans une grande bassine en plastique, répond : « On en a juste trois ».

Oumi : « Il faut la partager dans des assiettes » [elle sous-entend la nourriture].

Nourou, debout au milieu du couloir, les mains posées sur les hanches, regarde tout autour et dit : « Oui dans des assiettes, car la bassine doit retourner là-bas ».

Faidati sort de sa chambre enveloppée dans une serviette, comme si elle venait de terminer sa douche : « Diane ! »

Nourou, sans s'adresser à quelqu'un en particulier : « Vous en avez des seaux ? »

Andjelati : « On a juste ça », en montrant avec un geste de la tête la bassine qu'elle utilise pour faire la vaisselle.

Nourou : « C'est tout ?? »

Andjelati : « Il y a l'autre, mais Madame Leon [appellation amicale de Faidati] a mis je ne sais pas quoi… on ne peut pas l'utiliser »

Oumi : « On ne peut pas enlever ? »

Andjelati, en parlant de Faidati : « Elle veut venir ici, mais à cause de la caméra elle ne vient pas qui ? », nous sommes en train de filmer la scène et Faidati ne veut pas être filmée uniquement avec une serviette sur le corps.

Oumi : « Faiza ! » [sœur d'Oumi qui n'est pas là]

Andjelati : « Faiza toujours exagère »

Diane : « ah ! Faiza... »

Nourou, sans attendre que quelqu'un réponde à ses injonctions concernant les assiettes et les bassines, entre dans la chambre de Faidati et s'allonge sur le lit en se laissant aller mollement : « Je vais squatter ici »

Andjelati : « Faiza est restée là-bas »

Oumi : « S ! » [« S » veut dire « sauvage » et il est considéré par les jeunes comme une insulte en jargon moderne] tout le monde rigole.

Diane : « Depuis qu'elle a entendu l'histoire de Kabir... »

Andjelati : « Depuis elle a peur »

Diane, en regardant à travers la porte le salon où les invitées prendront le repas : « Ça, ça reste là ? », en regardant une grosse table, qui prend beaucoup de place dans le salon.

Faidati en sortant juste la tête de la porte de la chambre : « Tu rangeras après », dit-elle à Diane.

Andjelati : « Prends les assiettes et prépare-les », dit-elle à Oumi.

Nourou crie depuis la chambre : « Écoutez, laissez Andjelati et Madame Léon s'occuper d'ici »

Oumi, toujours assise en train de se reposer : « Et les autres ? Elles vont où ? »

Nourou : « Les autres vont au bandra-bandra, car là-bas il n'y a personne »

Andjelati : « Moi, je finis ça et après je vous rejoins au bandra-bandra »

Oumi : « Ok, on fait comme ça, nous allons et on va commencer en vous attendant »

Faidati, en retournant dans la chambre : « Je viendrai après avec elle »

Nourou : « Donnez-moi les draps pour recouvrir le bandra », étant toujours allongée.

Faidati : « Les draps de bandra sont chez Mama »

Nourou : « Ils ne sont pas suffisants, il faut que tu nous donnes tes draps à toi »

Faidati : « J'ai proposé les draps blancs, mais elles m'ont dit non. Elles ont vu l'autre fois avec les fleurs bleues, parce qu'elles les ont trouvés jolis » [Faidati parle de moi et de Laure. J'avais juste fait la remarque que je trouvais jolis les draps qu'elles avaient utilisés lors d'une rencontre précédente. Comme on voulait filmer celle-ci j'aurais aimé qu'elles utilisent les mêmes draps].

Oumi : « Si c'était du blanc au sol ça pourrait aller »

Nourou : « Je prends juste ceux qui sont là » en faisant référence à un tas de draps qui sont sur le lit.

Faidati : « Je dois enlever tous mes rideaux [pour le bandra] ? », dit-elle en riant.

Nourou : « Non », puis en se levant, avec beaucoup de fatigue : « On y va... »

Faidati : « Je dois remettre tout en place »

Nourou, en sortant de la chambre : « On y va, car vous devez aller chez moi chercher les chaises »

Oumi : « Les chaises pour les imames, parce que celles-ci sont déjà "S" [sauvage] »

Andjelati : « On a reçu ? »

Faidati : « Quoi ? »

Andjelati : « Les chaises ? »

Faidati : « Quelles chaises ? »

Diane : « Les chaises pour le bandra »

Oumi : « Ah...ce sont les chaises pour les imames ? »

Andjelati : « Je pensais que c'étaient des chaises pour faire assoir les gens »

Oumi : « Maman ! »

Nourou, qui entretemps rentre dans le salon pour inspecter les lieux : « Quoi ? »

Oumi : « Il faut y aller tout de suite chercher les chaises ? »

Nourou : « Non, on va d'abord terminer le bandra »

Faidati, en criant depuis la chambre : « Moi je ne veux pas entrer là-bas… », en ayant peur que la caméra la suive)

Oumi : « Ah, oui Andjelati ! quand on ira chercher les chaises chez ma mère, si ce n'est pas trop tard, on prendra aussi des assiettes »

Oumi : « On peut prendre des assiettes, chez nous là-bas ? » en s'adressant à Nourou.

Nourou : « Quelles assiettes ? »

Oumi : « Pour servir les invitées, celles-ci ne sont pas suffisantes »

Nourou : « Mais où sont passées toutes les assiettes qui étaient là ? »

Faidati, sur le pas de la porte de la chambre en faisant attention que personne ne la filme : « Moi aussi je suis étonnée, car celles-ci je les ai amenées de chez maman »

Nourou : « Parce que chez moi, je n'ai pas beaucoup d'assiettes »

Andjelati : « Toutes celles-là viennent de chez ma mère »

Faidati : « Sauf mes nouveaux services que je viens d'amener »

Nourou : « Non, on prendra les grandes... »

Faidati : « Ah ! les grandes pour le manzaraka ? »

Nourou : « Oui »

Andjelati : « C'est juste pour partager les gâteaux »

Nourou : « Oui, de ça il y en a »

Andjelati : « Parce que si ça dépendait de moi, on utiliserait les plats du manzaraka

même pour le repas au lieu des grandes bassines »

Oumi : « C'est ce qu'on aurait dû faire, mais Mamadiani [Faidati] a dit qu'il y aura trop d'assiettes à laver après... »

Andjelati : « Apparemment on va se fatiguer à faire trop de vaisselle », elle continue à laver les casseroles.

Nourou : « Ah… ok c'est bon »

Andjelati : « Oui parce que, après, quand on devra faire la vaisselle, il n'y aura que nous »

Nourou, en observant les plats et les couverts déjà préparés dans le salon : « Il n'y a que ça comme couverts ? »

Faidati : « Il y en a encore, ça devrait suffire »

Nourou : « Ça va suffire ? »

Faidati : « Oui ! ça va suffire les couverts »

Nourou : « Où sont les récipients pour le repas ? »

Andjelati : « Quelle bassine ? celle-ci ou celle-là ?

Nourou : « Les trois bassines »

Faidati : « Vous aller remplir trois bassines ? »

Oumi : « Une bassine pour le riz au coco, une pour le riz normal et une pour la sauce »

Nourou : « Et le lait [caillé] est déjà arrivé ? »

Faidati : « Je vais le chercher »

Nourou : « Tu le mettras dans le seau ? »

Oumi : « Je pensais que le seau servait pour l'eau mais bon vous pouvez l'utiliser pour le lait »

Faidati : « Dans ceux-là on va mettre les gâteaux »

Andjelati : « Et ça ne suffira toujours pas ? »

Nourou : « Et ces draps ? »

Faidati : « Mais... »

Andjelati : « Pour les assiettes, je prendrai les grandes »

Faidati : « Non on va utiliser ceux qu'on a là-bas et si ce n'est pas assez, on aura besoin de ceux-ci »

Oumi : « L'autre fois, le *bandra* était trop grand, c'est pour ça qu'on avait pris les draps de Mamadiani [Faidati] »

Nourou : « On les prend alors et on verra là-bas si on en a besoin »

Faidati, qui entretemps est sortie de la chambre, toujours en serviette et se rapproche d'Andjelati : « Tu ne veux pas laver ces assiettes ? »

Andjelati : « Ah, non ! »

Oumi : « Allez Hamlyati on va au bandra ! », Hamlyati, depuis le début, s'était allongée par terre pour somnoler un peu.

Nourou : « Allo ! on y va ! »

Faidati : « Je voulais dire ... »

Oumi, en se levant et en donnant un coup d'œil à l'intérieur du salon : « Ça là... ça reste là ? » en montrant le canapé.

Diane : « Oui »

Oumi : « Mais je ne lui avais pas dit ça ? »

Diane : « Quoi ? »

Nourou : « Vous ne parlez pas des bidons de peinture ? »

Faidati : « Non ! elles parlent du canapé »

Diane : « Elle demande s'il faut sortir le canapé du salon »

Faidati : « Cette table basse on va la mettre de ce côté »

Nourou : « Vous pouvez la laisser sous cette table-là »

Oumi : « Ah sous la grande table, comme ça, ça nous fait gagner de l'espace »

Nourou : « Diana, mets là-bas ce drap sale »

Andjelati : « Mamadiani ! [Faidati] »

Faidati : « De toute façon cette table va aller au bandra »

Oumi : « Non, ou bien... »

Diane : « Aujourd'hui nous n'avons pas besoin de table pour la sono ? »

Nourou : « Oui, on en a besoin mais la table on la mettra sous le pré-haut et pas sous le bandra »

Diane : « Oui »

Oumi : « Comme ça il y aura assez d'espace »

Faidati : « Ah bon, vous avez déplacé des choses ? »

Nourou : « Oui, on a déplacé »

Faidati : « Dans ce cas, amenez la table basse dans la chambre »

Diane : « Ça ? »

Faidati : « Amène-la dans la chambre car la table on va l'amener au bandra »

Diane : « Ah, la table va au bandra ? »

Nourou : « Oui, mais ça, ça ne gênera personne on peut même la laisser là où il y a les eco-bags »

Faidati : « Diani, enlève ce beurre car ici ce n'est pas sa place »

Nourou : « Et on fait quoi avec ces draps, là ? »

Faidati : « Attends, c'est à moi »

Nourou : « Ah ! »

Oumi en rigolant près de Hamlyati qui regarde une cannette de soda : « Tu lis les étiquettes des boissons comme si tu ne les avais jamais vues »

Hamlyati : « Ah je n'ai jamais vu cette marque de boisson Rita »

Nourou : « Ehi Diani ! elle est passée où Diana ? »

Diane : « Je suis là »

Nourou : « Viens ramasser ces choses-là »

Diane : « Ce qui est dans ce coin ?

Oumi : « Qu'est-ce qu'il y a dans ce coin ? »

Nourou : « Vous n'avez pas mis de l'eau dans le réfrigérateur ? »

Diane : « Il n'y a plus de place »

Nourou : « Vous en avez mis dans le congélateur ? »

Diane : « Non ! »

Nourou : « Allez, on y va »

8.5 LES IMPREVUS DE DERNIÈRE MINUTE

Pour joindre les lieux des manifestations, les femmes des groupes invités se déplacent en car. Ainsi, les samedis et dimanches matin, des gros autobus sillonnent les routes de l'île de long en large pour acheminer les pratiquantes à leur destination. Puis, en fin d'après-midi, ces mêmes bus retracent le chemin en sens inverse pour les ramener à leurs maisons. Toutes les fins de semaine pendant les vacances d'été, c'est le même scénario. Le matin et le soir, les routes de Mayotte sont balayées par les innombrables cars qui traversent l'île pour conduire les pratiquantes ou les invité.e.s à leurs lieux de rassemblement[288]. Lors des traversées des villages, les passagères font entendre leur voix en chantant encore plus fort et en frappant leurs tambours avec plus d'énergie[289]. Ces percées sonores ne passent pas inaperçues et attirent l'attention de la population sur la tenue d'événements quelque part sur l'île. Les bus utilisés pour ces escapades sont ceux qui servent pour le transport scolaire. Les jours de congé, ils sont loués pour transporter les groupes d'un village à l'autre.

Pour rendre possible ces rencontres entre associations, si le groupe hôte à un énorme travail à faire concernant l'accueil des invitées, ces dernières ont aussi de nombreuses tâches à accomplir. Les pratiquantes des équipes conviées à une manifestation doivent composer autant de nouveaux *debaa* que le groupe qui les invite, et confectionner des nouveaux *saluva*. Elles doivent se cotiser pour garantir le transport jusqu'au village de la rencontre, acheter les tissus et éventuellement des tambours. Elles doivent également confectionner des rosettes de jasmin et de bonbons pour féliciter les pratiquantes des autres groupes et aussi prévoir quelques billets de banque à offrir aux plus méritantes. Dans la logique de l'entraide qui caractérise la pratique du *debaa*, il est nécessaire que toutes les participantes s'investissent dans ces préparatifs. Mais cette participation ne définit pas à priori la distribution des tâches. Au contraire, elle présuppose que tout le monde fasse un peu de tout, ce qui complique davantage l'organisation. Comme je l'ai déjà évoqué, prendre part à une rencontre constitue une dette que le groupe invité devra honorer par la suite. Par conséquent, accepter une invitation veut dire s'engager à organiser un rassemblement dans son propre village, avec toutes les conséquences en termes économique et d'organisation.

Il faut aussi avoir à l'esprit que, pour mener à bien leurs activités, ces femmes doivent également faire face aux nombreux obstacles dont souffrent souvent les pays en voie de développement : la difficulté d'approvisionnement de la nourriture, des marchandises industrielles, des tissus et de tous les produits qui dépendent des importations par voie maritime[290], la disponibilité de cars et de chauffeurs pour les déplacements, le mauvais état des

[288] C'est la même chose concernant les cars qui transportent les groupes invités pour animer les mariages.

[289] Tout déplacement collectif de femmes en bus est toujours très bruyant. Les femmes chantent tout au long du trajet et augmentent le volume de leur voix lorsqu'elles traversent des villages.

[290] À Mayotte, mis à part une petite industrie qui fabrique du yaourt avec du lait en poudre et quelques entreprises familiales de produits de beauté, de confitures et de conserves, il n'existe pas un tissu industriel de transformation capable de satisfaire la demande interne. La plupart des produits manufacturés sont importés, principalement de métropole. Au-delà des prix très élevés des produits et de leur pénurie qui peut

routes et des véhicules qui tombent souvent en panne, les embouteillages impressionnants à cause de réseaux routiers insuffisants et qui sont, année après année, de plus en plus saturés, la rareté des stations d'essence qui cause souvent des queues interminables, les conditions météorologiques d'une île située aux tropiques.

Pendant que le groupe hôte termine les préparatifs, les invitées s'apprêtent à partir pour rejoindre le lieu de la rencontre. Le départ pour une rencontre est toujours laborieux, les imprévus sont régulièrement de mise. À titre d'exemple, je vais décrire le déplacement du groupe Madania pour se rendre à une rencontre, dans un village du nord.

Le matin du jour convenu, les femmes se lèvent très tôt. Je suis Saloua, présidente de l'association. Le réveil est fixé à 4 h. Avant de partir, elle cuisine le petit déjeuner pour toute la famille, à base de bananes frites et tisane au gingembre. Puis elle rassemble le nécessaire pour sa mise en beauté, en choisissant d'abord des *saluva* dans une armoire qui en contient des centaines. Elle en prend plusieurs. Les femmes de son groupe se sont mises d'accord sur le *saluva* à porter pendant le voyage mettant de côté un tout neuf pour la rencontre. Elle prend également des *saluva* de rechange en cas d'imprévus. Ces pièces supplémentaires peuvent également dépanner les filles qui ont oublié le leur à la maison. Les femmes donnent beaucoup d'importance au fait d'être toutes habillées à l'identique. Ainsi, chaque groupe peut facilement se distinguer des autres grâce à sa tenue. Dans un petit tiroir de la commode de sa chambre, Saloua sort des boîtes à bijoux. Elle en choisit certains qu'elle met dans un sachet en plastique en le refermant avec un nœud. Puis elle met les *saluva* et le sachet plein de joyaux dans un panier en osier. Tout comme la tenue, le port de bijoux est important. La beauté et la valeur des parures distinguent les femmes entre elles. Les bijoux soulignent le statut social des femmes, leur richesse, leur pouvoir d'achat. Je reviendrai sur ces questions dans le chapitre suivant. Dans la salle de bain, Saloua prend du maquillage et du parfum. Entretemps, son mari est parti de la maison, sans nous prévenir. Nous sommes donc sans véhicule et nous devons faire de l'auto-stop pour rejoindre le lieu du départ du bus, prévu à Bouéni, alors que Saloua habite à quelques kilomètres à l'extérieur du village[291].

À cinq heures du matin, il fait encore noir. Le samedi les routes sont désertes, personne ne circule. Heureusement la première voiture qui passe s'arrête. Le conducteur est un cousin de Saloua. Le trajet devient une parenthèse agréable dans le programme de la journée. Les deux cousins blaguent sur le fait que le mari de Saloua ait profité du week-end pour lui piquer la

parfois durer des mois, d'autres problèmes peuvent peser sur les approvisionnements. Le seul port, dont la gestion est privée, détient le monopole des échanges commerciaux. Les grèves du personnel et des sociétés locales des services qui y sont rattachés, sont fréquentes. Par conséquent, le carence de certains produits alimentaires est habituelle.

[291]Les Mahorais.es ont l'habitude du faire de l'auto-stop. Les matins de la semaine, sur le bord des routes, on voit beaucoup de gens qui attendent que quelqu'un les dépose au travail. Il s'agit d'une sorte de covoiturage informel car, sur l'île, les transports en communs n'existent pas. Seul le transport scolaire est assuré par un service public. Il existe un réseau de taxis qui assure les liaisons entre les villages, mais avant tout entre les villages et la capitale. Toutefois, la course est très cher, jusqu'à six euros pour un trajet d'une heure. Le dimanche, le prix double. Néanmoins, sur l'île tout le monde se connaît. Prendre quelqu'un « en stop » est très usuel, permet aux gens de bavarder un peu, de prendre des nouvelles des familles respectives, de faire circuler les informations concernant les mariages, les fêtes, les évènements.

voiture[292]. Nous arrivons à Bouéni vers 6h, avec près d'une heure de retard, alors que le trajet entre la maison de Saloua et le centre de Bouéni ne dure normalement qu'une dizaine de minutes. Mais il n'y a personnes sur la place et les cars loués pour l'évènement ne sont pas encore là. Saloua est consternée : « On a beau faire des efforts, c'est toujours comme ça, on ne peut jamais faire confiance ». Elle se plaint de l'inconvénient en faisant des commentaires désappointés. Elle est contrariée de l'imprévu mais aussi des retards systématiques de ses camarades. Elle saisit alors son téléphone pour prendre des nouvelles aussi bien des bus que des femmes qui ne sont pas au rendez-vous.

Sur la place de Bouéni, il y a un marché artisanal en train de s'installer. Une demi-heure après, petit à petit les femmes affluent de tous les côtés. Les cars finissent par arriver vers 7h. Mais ils sont trop petits, il n'y a pas assez de sièges pour tout le monde. Saloua appelle à nouveau le responsable en lui demandant de remplacer les bus. Entre temps, les femmes profitent de regarder les objets exposés sur les étals du marché. Deux d'entre-elles essayent des chapeaux de paille, produits artisanaux de la ville de Sada, et commencent à faire les pitres. Tout le monde rit. En attendant de résoudre le problème des cars, les femmes décident de monter chez Taambati, qui habite juste à côté de la place. Un *fundi* de la Madrassa est aussi présent. Une prière est vite organisée. C'est l'occasion de se rassurer et de s'encourager mutuellement. Vers 9h un grand car arrive, finalement tout le monde peut prendre place. Pendant le trajet, Saloua négocie le prix du bus avec le loueur par téléphone, car ce véhicule, étant beaucoup plus grand, coûte beaucoup plus cher que celui qui avait été réservé. Mise à part pour Saloua, le voyage est agréable et joyeux : il y en a qui discutent, qui dansent au milieu du couloir du car, qui tressent, qui se font tresser, qui mangent, qui jouent avec le téléphone, qui appellent, qui rigolent, qui dorment... Mais surtout les femmes chantent. Je remarque qu'elles entonnent des airs d'anciens *debaa :* « Moi je préfère comme on chantait le *debaa* avant. Le Conseil général nous a obligé à changer le rythme, mais moi c'est les anciens que je préfère », me confie Fatima. Saloua, Bibi, Taambati confirment. Saloua m'a expliqué d'ailleurs qu'il lui est impossible de chanter du *debaa* avec le nouveau rythme « C'est trop rapide pour moi, je n'arrive pas à bien moduler la voix ». Désormais, elle ne chante que les *shadi*, entre les *debaa*.

Soudainement une des femmes entame un chant de *mulidi*, une autre se met à imiter les danses des hommes en les exagérant et en faisant rire aux éclats toutes les autres.

À chaque fois que le car traverse un village, les femmes augmentent le volume sonore de leurs voix et frappent leurs *matari* avec beaucoup plus de vigueur. Les gens au bord de la route arrêtent leurs occupations pour regarder le car passer. La seule qui soit encore occupée à résoudre des problèmes est Saloua. Après avoir négocié le prix avec succès, elle prévient le groupe hôte de leur retard, puis elle passe dans le bus pour collecter les cotisations en retard, en notant sur un cahier le nom de celles qui payent les sommes dues et de celles qui n'ont toujours pas d'argent...pour lesquelles d'autres devront avancer le montant nécessaire.

[292]En effet, Saloua travaille à la direction de l'équipement et la voiture lui appartient. Elle l'utilise habituellement pour aller au travail.



Figure 8 - 22 : Ambiance joyeuse des femmes qui chantent durant un voyage pour rejoindre une rencontre de debaa. ©

8.6 ARRIVÉE ET ACCUEIL DES GROUPES

Se regrouper sur la place du village avec la même tenue, en vue d'un départ, montre que l'association a reçu une invitation pour participer à une manifestation dans un autre village. À l'arrivée dans le village des hôtes, la tenue permet d'individualiser toutes les personnes faisant partie du même groupe. Une fois parvenues à destination, les femmes font encore plus de bruit. Tout le village est être informé de leur arrivée. En descendant du car, elles continuent à chanter en se mettant à danser. Les femmes du groupe organisateur sont là pour les accueillir. Elles ont été prévenues par téléphone de leur arrivée. Elles se joignent aux chants et aux danses en guise de bienvenues. Des phrases chaleureuses d'hospitalité sont adressées aux invitées : « Bienvenues, ça c'est la maison, ma maison est votre maison, soyez bénies, que Dieu vous bénisse Salamalekum » (Nourou). Les femmes envahissent joyeusement la route. Des embrassades, des rigolades se mêlent aux chants. Les protagonistes augmentent le volume sonore de leurs échanges pour raconter le voyage, remercier de l'invitation, demander des nouvelles. Elles saturent l'espace sonore de voix, de cris, d'exclamations. Puis, traversant les ruelles en cortège, en chantant et en dansant, elles se dirigent vers le lieu apprêté pour la rencontre, dans une atmosphère excitée et bruyante.



Figure 8 - 23 : Accueil des groupes et cortège dans le village pour une rencontre de debaa. ©

Les jeunes hommes du village, attirés par les chants, la musique et les bruits, s'approchent en formant des haies et regardent les filles passer. Des sourires, des commentaires d'appréciation accompagnent le défilé. Face à des regards plus directs et insistants, les filles, par pudeur, baissent les yeux. Elles s'appuient sur le chant et le jeu des tambours pour dépasser l'embarras de se sentir examinées de la tête aux pieds. Chanter et jouer du *tari* semblent leur donner à la fois du courage pour dépasser la timidité et à la fois de la fierté d'être admirées. Aujourd'hui, beaucoup de jeunes de villages différents se connaissent à travers l'école. Ils.elles se rencontrent au lycée. Il n'y en a que cinq en Grande Terre, et un en Petite Terre. Les jeunes peuvent facilement tisser des liens d'amitié. Autrefois par contre, le *debaa* était la seule occasion pour les filles de sortir de leur village et d'approcher des jeunes de leur âge. Beaucoup de femmes racontent des histoires d'amours éclos dans ces circonstances, même des mariages qui se sont arrangés. Amina témoigne :

> « Il y a eu des hommes qui ont voulu me connaître parce qu'ils m'avaient vu faire du *debaa*. Il y en a un qui a beaucoup insisté. Mais ça ne m'intéressait pas, on est juste devenu des copains. Mais à l'époque de ma mère, le public était des hommes, les filles étaient toutes contentes de se faire belles en espérant se fiancer. Mais maintenant, il y a les téléphones, internet, Facebook, tu ne dois plus passer par le *debaa* pour contacter une fille qui te plait ».

Aujourd'hui le public se fait rare, mais les femmes espèrent toujours attirer beaucoup de spectateurs.

Petit à petit, la place s'anime. Des villageois viennent voir et saluer les femmes des groupes invités. Le cortège continue son chemin jusqu'au lieu préfixé. Le groupe accueilli entre sous le *bandra-bandra*. La visite de l'espace se fait en chantant et en dansant, puis les invitées sont conviées à choisir leur place. Nourou m'explique que ce choix est très important : « Les femmes veulent se placer là où elles pensent qu'elles seront mieux vues. Elles imaginent là où le public se mettra plus facilement pour assister à la rencontre ». Chaque lieu est différent. Par exemple, Nourou ne choisirait pas de se placer face au soleil car le public ne se mettra pas en plein soleil pour regarder la rencontre. Il choisira plutôt un endroit abrité.

Chaque groupe a ses propres opinions et ses stratégies. Le groupe de Madania par exemple a écarté d'emblée le côté que Nourou aurait choisi en premier, avec ces commentaires : « On ne va pas se mettre là, car on sera face à un mur », alors que selon Nourou, le public aurait justement choisi de se mettre à côté du mur, car l'endroit est moins ensoleillé.

> Rabiati : « Là-bas, tous celles qui tapent les tari vont être obligées de regarder le mur »
> Bibi : « Mais là-bas, il y a une meilleure vue. On prend là-bas ? »
> Rabiati : « Comme je le vois, comme nous allons être filmées, je pense que là-bas, il y aura une meilleure vue »
> Bibi : « Il y a une belle vue, la décoration est magnifique donc on sera encore sublimée par tout ça »

Il n'y a pas de tactiques généralisées pour choisir la place, pour préférer un côté plutôt qu'un autre. Il s'agit plutôt de contrôler et de maîtriser son image, de pouvoir décider de la manière de s'exposer au regard des autres. Ce n'est jamais vraiment une question de visibilité ou d'ensoleillement. Laisser les invitées choisir leur place est une attitude bienveillante de la part du groupe d'accueil. C'est faire preuve de considération envers les invitées en tenant compte de leurs souhaits, afin qu'elles se sentent à l'aise et mises en valeur. Ainsi, choisir sa place est un acte important. Il signifie être maître de sa propre mise en représentation, en faisant tout son possible pour que l'évènement se passe au mieux. Arriver en premier donne cet avantage par rapport aux autres groupes qui devront se contenter des places restantes. Je reviendrai sur ces aspects dans le chapitre suivant.

Amener les invitées à visiter le *bandra-bandra* est également un geste de fierté des organisatrices pour montrer la qualité de leur accueil. Elles savent très bien que si les participantes ne trouvent pas le lieu convenable, pas assez joli ou suffisamment grand, elles seront critiquées. S'exposer aux critiques fait partie du jeu et du défi qui sous-tend ces échanges. Il faut être à la hauteur des invitations précédentes et démontrer toute l'attention que l'on porte à ses invitées.



Figure 8 - 24 : Nourou accueille les femmes du groupe de Bouéni sous le *bandra-bandra* et leur propose de choisir leur place ©

Une fois que le groupe a choisi où se placer pour la représentation, la *fundi* du groupe hôte ou son porte-parole adresse un mot de bienvenu de manière officielle. Elle remercie les équipes de l'honorer de leur présence, puis elle les invite à rejoindre la maison pour se restaurer et se préparer à la rencontre. Pour faire entendre sa voix au-delà du *bandra-bandra*, elle utilise le microphone. Les jeunes filles m'ont souvent fait remarquer l'importance que tout le village soit au courant de ce qu'il se passe. L'utilisation des microphones va dans ce sens. Dès la mise en place de la sonorisation, il est fréquent que les femmes se relayent pour parler ou chanter au micro. Il faut marquer l'évènement de manière sonore pour que tout le monde sache quels sont les groupes invités et de quels villages ils sont issus. Cela permet à chacun.e de rencontrer des parent.e.s plus ou moins éloigné.e.s ou simplement des connaissances qui habitent ailleurs sur l'île, de venir les saluer et de prendre de leurs nouvelles.

Les groupes arrivent les uns après les autres. Pour tous, ce sera le même protocole d'accueil. Vers treize heures en général, malgré tous les aléas, les problèmes de dernière minute, les mésaventures, les obstacles, les incidents, tout le monde est arrivé.

Après avoir choisi sa place, chaque groupe recommence à danser et à chanter de manière informelle. Pour rejoindre la maison où le repas sera servi, les femmes se déplacent à nouveau en cortège.

Pendant qu'elles se restaurent, le technicien, qui gère la sonorisation, continue à maintenir l'ambiance festive. Il passe en boucle des *debaa* enregistrés jusqu'au moment où la rencontre commence. Ce sont des personnes non professionnelles qui, pour arrondir leur salaire, mettent à disposition leurs appareils, en monnayant une centaine d'euros. Souvent ce matériel est de mauvaise qualité. Les microphones fonctionnent par intermittence. Le moindre problème devient alors compliqué à résoudre. Ces installations d'amateurs engendrent des effets Larsen (bouclage du signal sonore dans le système d'amplification) qui produisent des sons parasites désagréables (voire dangereux pour l'audition et pour le matériel) qui étouffent les voix plutôt qu'ils ne les

mettent en valeur. Tous ces dysfonctionnements ne sont pas considérés comme ayant vraiment de l'importance, tant que les microphones permettent de faire entendre les voix et donc la présence des femmes, le plus loin possible.

Pour le repas, chaque groupe est rassemblé dans une maison. Les femmes ont préalablement disposé des nattes colorées sur le sol, sur lesquelles elles ont placé les assiettes, les couverts, et des grandes bassines remplies de nourriture. Du *pilao* (riz avec viande en sauce avec des épices et du curcuma), du poisson, du poulet, de la viande en sauce, des *achari* (légumes en sauce acidulée), du riz, du riz au coco, des tripes, du lait caillé, des gâteaux, du bouillon, des *bred* (sorte d'épinard locaux), de la salade composée (à base de tomates, maïs, carottes râpées). Encore faut-il que la saveur des plats soit du goût des invitées. Ces dernières ont également à leur disposition des rouleaux de sachets en plastique pour se partager ce qui reste de nourriture. Les femmes hôtes essayent de penser à tout. Elles savent que la moindre défaillance sera critiquée.



Figure 8 - 25 : Moments du repas de la Madrassati Nourania de Tsimkoura. ©

Le déjeuner est consommé par groupes d'âge. Les jeunes filles profitent de rester entre elles pour bavarder. Tout le monde s'assoit par terre sur les nattes, jambes croisées ou bien repliées sur un côté. Les convives sont très proches les unes des autres, ce qui fait que pendant le repas elles ne peuvent pas se déplacer à moins de s'enjamber mutuellement. Une fois de plus, pour partager la nourriture, il faut collaborer. Les plats passent alors d'une main à l'autre, chacune se sert en plusieurs fois. Le riz, en revanche, est contenu dans de grosses bassines. Ce sont alors les assiettes de chacune qui voyagent d'une main à l'autre. La personne la plus proche de la bassine se charge de les remplir. Ce ballet de plats et d'assiettes continue tout au long du repas. Idem pour les boissons et pour l'eau. Les femmes mangent en grande quantité. Elles disent avoir besoin de beaucoup d'énergie pour réaliser une excellente prestation. La bonne humeur est toujours de mise et comme pour toutes les tâches et les activités qu'elles partagent, tout est prétexte pour rire.

Il m'est arrivé de voir des femmes dévorer les gâteaux avant même d'avoir commencé à déguster les plats salés. Il est aussi très courant, que l'on entende tout au long du repas des

commentaires déplaisants et moqueurs. Tout est prétexte à critique : l'eau à boire trop froide ou pas assez ; la nourriture insuffisante ou pas appétissante ; les plats trop chauds ou trop froids ; trop ou pas assez salés ; les maisons où elles sont accueillies sont trop petites, il fait trop chaud, le *bandra-bandra* est trop petit, ou trop grand, il y a trop de soleil, trop de vent, trop de pluie. Le système de sonorisation est mauvais, le volume est trop élevé, ou pas assez... Les femmes hôtes le savent bien, mais elles s'en accommodent, certaines d'avoir fait de leur mieux. De toute manière, elles adopteront une attitude similaire quand elles seront invitées à leur tour.

Quand le repas se termine, les femmes se préparent et se font belles. Elles changent de *saluva*, se coiffent et se parent de bijoux. Les mamans en prêtent aussi à leurs filles. Lors des préparatifs que j'ai détaillés dans ce chapitre, j'ai assisté à une discussion entre une mère et sa fille qui lui demandait de faire un échange de bagues. La mère ne lui répond pas, elle a même un air un peu agacé. La fille s'est mariée avec un polygame plus vieux qu'elle. Elle n'a pas fait son *manzaraka* (Cf. note 98 page 101). Par conséquent, elle n'a pas eu en cadeau les bijoux que les femmes reçoivent lors de cette cérémonie. La mère n'a jamais apprécié le mariage de sa fille avec cet homme déjà marié. Cette dernière a dû d'ailleurs fuir à la Réunion avec lui et mettre sa mère devant le fait accompli. Cette situation a fortement chagriné cette dernière, qui continue à entretenir des relations conflictuelles avec sa fille. De son côté, la fille essaye par tous les moyens d'obtenir quelques gestes affectueux de la part de sa mère, comme lui demander de lui prêter ses bijoux. Finalement la mère lui jette un petit sachet en plastique plein de ses parures pour qu'elle puisse en choisir. La fille est soulagée. Ensuite, toutes les femmes s'ornementent avec des cocardes de jasmin qu'elles accrochent sur le *kishali* (foulard) et sur la tenue.

À l'occasion d'un *debaa*, les mères aiment également maquiller leurs fillettes. Cela fait partie d'une initiation à la séduction, à l'enjolivement de soi, au plaisir. Les femmes mariées dessinent leurs sourcils au crayon noir, après les avoir épilés avec une lame de rasoir. Elles ornent les yeux de traits fins pour les agrandir. Les jeunes filles aussi se maquillent mais n'ont pas le droit de s'épiler les sourcils et de dessiner des traits à leur place, ce serait mal vu. L'épilation est un geste de soin à l'égard des maris, donc à connotation sexuelle. Il serait inconvenant pour une jeune fille censée être vierge d'afficher de telles intentions[293].

Les femmes de certains groupes ont également l'habitude de dessiner réciproquement sur leur front des motifs ornementaux avec du bois de santal mélangé à de l'eau, après l'avoir réduit en poudre à l'aide d'un mortier en corail[294]. Ces motifs sont une version artistique du *msindzano*, le masque de beauté des femmes mahoraises, qu'elles portent quotidiennement pour se protéger du soleil. Dans la vie courante, les femmes étalent cette pâte sur la totalité de leur visage. Ce masque a des propriétés décongestionnantes, raffermissantes et réfléchissantes. Elle protège la peau du soleil, la rend lisse et veloutée, et ajoute une touche de raffinement à la mise en beauté

[293]Toutefois, à Mayotte les mœurs changent rapidement. Aujourd'hui, de nombreuses jeunes filles m'ont confié qu'elles ne respectent plus ces interdits : elles se maquillent et en s'épilent en cachette les parties intimes.

[294]Suite à la départementalisation et à l'application de la loi française concernant la protection du littoral et des coraux, la fabrication de ces mortiers est désormais interdite.

des femmes. Ces dernières m'ont souvent dit que porter un masque la journée est un signe d'attention envers le mari, qui pourra apprécier le soir la douceur du visage[295]. Elles reconnaissent d'ailleurs au *msindzano* des vertus aphrodisiaques. Ces dessins décoratifs peuvent également être réalisés avec de l'argile blanche, le *tal-malandi*, ou du poivre jeune, le *tatam-hazu*, en remplacement du santal. Les masques de beauté sont exécutés en tenant la poudre humidifiée dans la main et en traçant les traits avec la tige d'une feuille, un cure-dent ou un petit morceau de bois. Les gestes sont toujours délicats. Se tresser, se dessiner des masques, s'entraider pour s'habiller, accrocher un collier autour du cou sont autant de gestes de contact que les femmes s'échangent entre elles. S'aider, s'appuyer, se balancer, se maquiller, se coiffer sont autant d'actions qui nécessitent du contact physique, que les femmes semblent particulièrement apprécier.



Figure 8 - 26 : Maquillage et mise en beauté des fillettes pour la rencontre de debaa.
©

Les femmes se décorent également les mains et les bras avec du henné. Entre-temps, elles parlent des enjeux de la rencontre, en se remémorant les succès des fois précédentes pour se motiver et faire monter l'adrénaline. Quand elles sont prêtes, elles sont resplendissantes. En quittant à la hâte la maison de leurs hôtes, elles laissent derrière elles un paysage ressemblant à un champ de bataille : les maîtresses de maison prendront le temps de tout ranger en fin de journée en faisant le bilan de l'évènement et en commençant à songer à d'autres rencontres, à d'autres projets.

[295]Cependant, Saloua dit que porter des masques dans n'importe quelle situation et en dehors de chez soi est une mode récente : « Avant les femmes se mettaient du santal sur le visage uniquement pour faire la cuisine, pour protéger la peau. Maintenant, elles le font tout le temps. C'est une habitude moderne ».

CONCLUSION

Dans ce chapitre j'ai décrit les tâches que les femmes doivent accomplir pour préparer une rencontre de *debaa*. Toutes ces activités sont exécutées en coopération et complicité et dans la bonne humeur. Les échanges sont imprégnés d'une grande sensualité corporelle, aussi bien à travers le toucher des matières, de la nourriture, des ustensiles, des tissus, qu'entre les corps des femmes elles-mêmes. Elles mélangent et malaxent les aliments avec les doigts avec autant d'énergie que de volupté. Les outils de cuisine, tels que les fourchettes et les cuillères ne sont utilisés qu'accessoirement. Souvent ces ustensiles sont même détournés de leur fonction première. Par exemple, on peut très bien découper un poisson avec une cuillère à la place du couteau. Dans ce cas, comme il m'a été enseigné, il faut accueillir mollement dans le creux de la main le corps du poisson pour le pénétrer avec un outil qui n'est pas coupant, afin de pouvoir l'ouvrir et lui ôter les entrailles. De même pour préparer les brochettes de viande : pour être enfilés sur un petit bâton de bois, les cubes de chair doivent être entourés par la main sans résistance. La dimension sensuelle semble fondamentale dans les actions de tenir, couper, mélanger les aliments et les matières, de même que dans les relations interpersonnelles. Les filles s'enlacent, se touchent, se collent, s'épaulent, se soutiennent, s'appuient les unes sur les autres. Cette proximité, ce soutien mutuel constant, physique et psychologique, teinté de douceur et de sensualité, caractérise toutes leurs relations.

Les divergences et les tensions qui surviennent couramment dans un contexte de travail épuisant comme celui de la préparation d'une rencontre de *debaa* sont toujours détournées avec pudeur et bienveillance. Les discours ne sont jamais directs, parfois ils sont même ambivalents et toujours empreints de drôleries. Les comportements, en général, ne sont pas agressifs même s'ils peuvent être vifs et brusques. Les railleries ne sont jamais directement dirigées vers la personne qui en est la cible. Même le franc-parler de Fatima, relaté plus haut, n'est possible que dans l'intimité de la maison. À l'extérieur, dans la cour, tout est davantage tourné en dérision et les références sont encore plus évasives. Dans l'espace public enfin, il n'y a de place que pour les taquineries et les plaisanteries.

Les tâches sont partagées, personne ne fait son travail individuellement ni isolément. Tout est distribué entre plusieurs personnes, même lorsque cela n'est pas nécessaire. Le but de l'action est secondaire par rapport à l'expérience relationnelle que le partage permet d'expérimenter. À travers cette manière de faire collective, personne n'est jamais la seule auteure d'une tâche. De ce fait, la responsabilité des actions est partagée. Que le résultat soit mauvais ou excellent, il sera imputé au groupe.

L'action des femmes mêle différentes qualités, de jeu, de sensualité, de coopération et de partage. Les femmes n'agissent pas uniquement dans l'espace domestique. Elles s'expriment aussi dans l'espace public en faisant émerger une relation particulière au territoire qui, dans ce contexte, suit des règles résidentielles fondées sur le principe de la matrilocalité. Certes,

l'attachement à son territoire est un sentiment répandu (Godelier 2019). Mais ici, les lieux sont investis et transformés au féminin : le *bandra-bandra* convertit la place du village en scène de spectacle, les cours deviennent des cuisines en plein d'air, les maisons sont métamorphosées en lieux de convivialité et commensalité, les ruelles sont constamment empruntées pour transporter ustensiles, nourriture, vaisselle, draps, fours, marmites d'un endroit à l'autre. Cette transformation résonne avec la notion d'hétérotopie élaborée par Foucault :

> « […] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (Foucault 2004)[296].

Toutefois, il ne s'agit pas ici de transformer uniquement des lieux mais aussi de les mettre en lien, à travers des réseaux rendus visibles par la présence des femmes et leur investissement corporel joyeux et bruyant. Cette présence féminine hors du commun se distingue du comportement féminin ordinairement attendu dans l'espace public. Elle exprime une capacité d'agir latente. Comme le dit Butler, des corps, qui se rassemblent, expriment une entité politique qui va au-delà des discours ou des revendications qui peuvent y être associées, par le fait même de se rassembler. À propos de l'envahissement de l'espace public de la part d'entités reconnaissables et identifiables, Butler écrit, à juste titre : « Les assemblées silencieuses signifient un excès de tout ce qui est dit ou écrit à leur sujet. » (J. P. Butler 2016, 15).

La distribution des activités entre plusieurs personnes qui doivent constamment collaborer, va de pair avec la mise à disposition d'ustensiles, d'accessoires, de vaisselles, de linges personnels qui sont déplacés d'un lieu à l'autre, d'une demeure à l'autre et des maisons à l'espace public. Ces éléments, qui font partie de la sphère privée et intime, sont utilisés pour prendre possession de cet espace, pour créer un chez-soi collectif à l'extérieur, composé de morceaux de chez-soi individuel. Tout l'engagement féminin montre et affirme cette capacité d'agir des femmes. Cette aptitude prend la forme non seulement d'occupation de lieux mais aussi de mise en réseau de lieux. Cette translation se réalise notamment à partir de l'espace familial intime et domestique vers l'espace commun des places publiques, sur lesquelles les événements les plus importants de la vie sociale des mahorais.es, comme les mariages, sont régulièrement mis en scène.

Cette organisation spatiale au féminin semble suivre une logique différente, voire même opposée, à celle décrite par Anna Dessertine dans sa thèse « Présences imminentes ». Sa recherche s'articule, entre autres, autour des notions d'espace[297] et de mobilité des individus d'un

[296] Cette notion d'hétérotopie se distingue de celle d'utopie qui sont, au contraire, des « emplacements sans lieu réel. […] ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels (Foucault 2004) ».

[297] L'auteure distingue d'ailleurs la notion d'espace de celle de lieu en faisant sienne les définitions de M. De Certeau qui considère le lieu « en fonction de « l'ordre selon lequel les éléments sont distribués dans des

village malinké en Guinée dont la règle de résidence est patrilocale. Elle fait état d'une organisation spatiale fondée sur la stabilité du centre, matérialisé et visible, qui est maintenue par une attirance concentrique constante. Cette attraction permet : « […] à tous les hommes de partir dans la limite d'un retour plus ou moins imminent. Plus encore, d'autres résidents, y compris les femmes et les jeunes filles, connaissent eux aussi des mobilités, mais toujours fondées sur des allers et retours au village. » (Dessertine 2016, 74).

Dans le cas qui nous occupe en revanche, la maison de la *fundi*, qui constitue effectivement le lieu à partir duquel les déplacements s'organisent, n'a pas une fonction d'attirance, au contraire. Comme pour la transmission des savoirs qui lui sont associés (Cf. Chapitre 2), la pratique du *debaa* semble rechercher, et en même temps permettre, une expansion de la présence et de l'influence féminine vers l'extérieur. Ce n'est d'ailleurs pas la maison qui constitue le point d'encrage mais plutôt la *fundi* elle-même. La maison en tant que telle n'a qu'une utilité fonctionnelle. Il est vrai que dans le cadre des préparatifs en vue d'une rencontre de *debaa,* la *fundi* reste aux alentours de sa maison. Elle laisse aux femmes le soin de faire des allers et retours et tout particulièrement aux jeunes filles, qui sont les plus mobiles. Cette circulation pourrait donner l'image d'une maison centralisatrice alors qu'en fait, il s'agit plutôt de l'occupation d'un espace par la personne centralisatrice. Cette distinction apparaît quand la *fundi* change de lieu : si elle se déplace, le centre se déplace avec elle. Ainsi ce sont les relations qui structurent le groupe à travers un maillage symbolique comparable à une toile d'araignée, dont les fils sont extensibles, autant qu'il est nécessaire. Et l'usage abondant des réseaux sociaux, dont les liaisons sont dématérialisées, offre aujourd'hui la possibilité d'une diffusion planétaire de la voix et de l'image du *debaa* englobant dans ce maillage les femmes lointaines appartenant à la communauté. Pendant la préparation de la rencontre et encore plus pendant la représentation, en effet, comme on le verra dans le chapitre suivant, les femmes sont constamment connectées avec des amies ou des parentes en métropole ou ailleurs, pour partager en direct toutes les phases de l'évènement.

Cet ancrage relationnel dans la personne même de la *fundi* - qui, je le rappelle, se confond souvent avec la grand-mère (Cf. Chapitre 3) et donc avec la doyenne de la lignée féminine - n'est pas matérialisé par un lieu concret. Certes la maison de la *fundi* peut représenter un havre réconfortant et rassurant où l'on peut retrouver un cadre affectif, des souvenirs agréables et vivifiants, mais elle ne représente pas un lieu d'exercice du pouvoir. Ce qui est central, c'est la relation des femmes du groupe à la *fundi*, dont l'autorité est vécue comme naturelle et légitime, pour reprendre le concept d'autorité d'Arendt cité par Dessertine (2016, 114). Cette autorité, d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, est nuancée tant par la complicité qui s'établit entre les générations que par la valorisation d'endosser des rôles de premier plan de manière volontaire dans l'organisation des manifestations comme dans la création artistique[298].

rapports de coexistence » et l'espace comme « un croisement de mobilité » qui est « au lieu ce que devient le mot quand il est parlé (Certeau 1990, 173) dans Dessertine (2016, 74).

[298]Ce rapport à l'autorité chez les femmes est très différent de celui qui existe entre les hommes et les femmes. Les hommes et les garçons sont absents des maisons pendant pratiquement toute la journée. Au-delà du temps de travail, d'école et de prière à la mosquée, je me suis toujours demandée où ils pouvaient bien passer

La primauté de la relation fait que l'espace se structure à travers la présence de corps, de voix, qui, en réalisant des actions concrètes, relient des lieux, les animent, les transforment. Les objets deviennent des prétextes à tisser ces liens : plus il y en a, plus le maillage relationnel devient dense. Ce sont les va-et-vient incessants qui rendent visible la relation des femmes à leur territoire[299]. La maison à partir de laquelle ce maillage se tisse, n'est que le lieu où la *fundi* habite. Sans ce lien, le bâti en tant que tel n'aurait pas toute cette importance. Nourou et Zalia me faisaient d'ailleurs remarquer que construire une maison pour une fille dans la cour de la maison maternelle ou sur un terrain à l'extrémité du village, bâtir un simple deux pièces ou entreprendre une construction plus grande, ne fait pas une grande différence[300].

Ainsi, en mettant en exergue la prédominance des relations sur la matérialité des lieux et des objets, cette présence féminine collective questionne l'architecture de l'espace en rendant labile sa subdivision nette et présumée en espaces privé et public (Cf. Butler 2016 : 91). De cette manière ces lieux et ces objets deviennent le support même de l'agir des femmes. Butler, en citant un passage d'Arendt relatif à la notion de rassemblement politique, écrit :

> « La polis proprement dite n'est pas la cité-État considérée dans son emplacement physique : c'est l'organisation des gens telle qu'elle nait du fait qu'ils agissent et parlent ensemble, et son véritable espace se trouve entre les gens vivant ensemble dans ce dessein, en quelque lieu qu'ils soient » (Arendt 1961, 219). Ce « véritable » espace se trouve « entre les gens », ce qui signifie que, de même que toute action se produit dans un lieu précis, elle établit un espace qui appartient en propre à cette alliance. Pour Arendt, l'alliance n'est pas liée à son emplacement. En fait, elle porte en elle son propre emplacement, et celui-ci est hautement transposable. (Butler 2016, 93)

leur temps car, à Mayotte, il y a très peu de bars et rares sont les équipements sportifs. Sur les places, on trouve parfois des garçons qui jouent au football ou des vieillards qui discutent, mais leur nombre est toujours limité par rapport au nombre total d'hommes mahorais. S'ils ne découchent pas chez une amante ou chez les femmes de leur famille, le soir ils rentrent pour dîner. L'espace de la maison alors se transforme. Les femmes quittent les salons, lieux de bavardage, de tressage, où elles regardent la télévision, reçoivent les amies, la plupart du temps allongées sur des nattes plutôt que sur les canapés. Elles se déplacent alors sous les vérandas, aussi bien externes qu'internes, après avoir servi le repas, de manière souvent machinale, sans empathie ou démonstration d'affection. Par la seule présence masculine, les femmes modifient leur comportement. Les conduites sont plus calmes, les visages impassibles, le volume des voix plus bas. Les femmes se conforment à ce mode de présence par devoir.

[299]Mathilde Soubry, dans son mémoire de Master 2 de sociologie « Rapports de parenté et échanges économiques dans la société mahoraise en contexte de migration », montre la capacité des femmes à reconstruire ces réseaux relationnels dans le milieu associatif dans des contextes de diaspora. Cependant, le manque de relations de parenté structurantes rend ces réseaux fragiles et précaires à cause de conflits interpersonnels récurrents (Soubry 2013).

[300]Cette relation des femmes au foncier, qui est autant affective qu'économique, est d'ailleurs en train de se modifier suite au processus de départementalisation (Askandari 2006; Fortin 2013; Hassani-El-Barwane 2010) . De nombreuses femmes m'ont dit ne posséder aucun document prouvant leurs droits de propriété et tout particulièrement ceux concernant les terrains cultivables à la campagne. Parallèlement, celles qui possèdent des terrains inscrits au cadastre mais qui ont peu de ressources sont contraintes d'acquitter des impôts fonciers parfois démesurés par rapport à leurs possibilités.

Il me semble que cet espace « entre les gens » est particulièrement mis en exergue dans l'organisation des rencontres, où la traversée incessante des lieux physiques du villages (courts, places, ruelles), n'est qu'un prétexte pour donner à voir ces relations. Par conséquent, les femmes, à travers cette redéfinition de l'espace, expriment leur conception de la matrilocalité comme étant fondamentalement un réseau de relations à la fois hiérarchique – fondé sur l'âge et la génération - et égalitaire – fondé sur les compétences artistiques et la qualité d'engagement. Ce réseau s'entretient à travers une constante coopération, imprégnée de corporalité, d'affectivité, de joie et de bienveillance. Il nécessite un « espace de l'apparaître » (Arendt 1988, 219). Ce besoin d'un espace d'apparaître est ressenti également par les groupes invités, qui, traversant les villages, font le plus de bruit possible pour signaler leur passage. Cette visibilité doit être toutefois maîtrisée. Les groupes invités donnent énormément d'importance au choix de leur place lors de la performance, dans le but, d'une part, de contrôler leur image et d'autre part, d'exprimer leur auto-détermination. Ils se font ainsi concurrence pour arriver en premier afin d'avoir toutes les alternatives.

Le fait que les groupes invités imposent également leur besoin d'un espace de l'apparaître, dans un village et donc un lieu qui n'est pas le leur, fait émerger leur propre réseau de relations entre femmes. Ainsi, une rencontre de *debaa* donne à voir et à entendre une superposition de réseaux féminins dans un même espace, même si d'une manière pas parfaite et pas égale. Ainsi, les différents réseaux des femmes invitées se somment à celui des femmes du village.

L'ensemble des activités liées à la pratique du *debaa*, de son organisation à sa réalisation, permettent aux femmes de renforcer leurs liens et de les inscrire dans la continuité d'une relation particulière au territoire. Cette relation est rendue visible de manière progressive par la présence de plus en plus active des femmes et par leurs déambulations bruyantes et gaies de plus en plus nombreuses jusqu'à devenir incessantes. Cette dynamique va en crescendo au fur et à mesure de l'imminence de la rencontre, au cours de laquelle le village sera complètement saturé d'un point de vue visuel et sonore par les chants, les danses, les tenus colorées, les reflets éclatants des bijoux, les fleurs parfumées, les bonbons et les billets de banque, comme nous allons le voir dans le chapitre qui suit.

Les rencontres en tant que telles ne représentent finalement que le moment crucial de toute une mobilisation féminine qui s'étend dans un temps beaucoup plus long. Les évènements d'ailleurs s'enchaînent pendant les périodes de vacances ou de congé, même si, suite à la départementalisation de l'île, les femmes sont de plus en plus prises par les activités professionnelles qui limitent considérablement le temps qu'elles peuvent consacrer à ces activités récréatives. Malgré ces contraintes, les manifestations sont liées, puisqu'une invitation est une dette qui doit être honorée par le retour de l'invitation. Par conséquent, toute manifestation engendre la manifestation suivante, comme m'explique Alima de Sada : « Participer à un *debaa* c'est comme faire une dette. Si un groupe vient pour la première fois, nous on ira chez eux, ou alors nous avons déjà été invitées et on les invite pour payer notre dette, ce n'est pas obligé que ce soit dans l'année, ça dépend des disponibilités, mais on ira ».

Dans le chapitre qui suit je vais décrire dans le détail ce moment crucial qu'est la performance du *debaa* en tant que telle.

CHAPITRE 9

La rencontre entre groupes de *debaa*

Les rencontres entre groupes représentent le cadre idéal pour chanter et danser le *debaa*. Il s'agit de grands rassemblements festifs qui, de nos jours, ont lieu le week-end. Ils fédèrent entre 200 et 400 femmes de tous âges, car chaque association est composée d'une cinquantaine, voire une centaine de membres. Lors de ces rencontres, le *debaa* devient l'occasion suprême pour les femmes de mettre en scène leur expertise artistique, leur savoir-faire, leur attitude d'accueil mais aussi leur capacité à mobiliser des réseaux de relations. Les rencontres de *debaa* donnent l'opportunité à toutes les associations de se mesurer entre elles dans l'espoir de se faire remarquer et être appréciées, afin de gagner en renommée, obtenir des invitations, et bénéficier des mêmes opportunités offertes aux groupes favoris, c'est-à-dire participer aux manifestations officielles, aux tournées, aux voyages.

Une rencontre de *debaa* est la conséquence d'événements identiques antérieurs. Chaque groupe doit à son tour inviter les groupes organisateurs des rencontres auxquelles il a participé. Nous avons vu que ce type de manifestation génère d'importants préparatifs artistiques et logistiques, dès la composition des chants, la création des chorégraphies, les répétitions, les courses, la préparation du repas, le montage du *bandra-bandra*, l'accueil des groupes, jusqu'à se poursuivre après la représentation : le départ des groupes, le démontage, le bilan de la manifestation et puis les rencontres à venir. Elle s'étale dans le temps et mobilise beaucoup plus de femmes que le nombre de pratiquantes qui assure la prestation artistique. De sa préparation jusqu'à sa représentation, elle mobilise des réseaux sociaux familiaux et communautaires, et nécessite un investissement considérable en termes de temps, de travail et d'argent de la part des participantes. Elle est médiatisée par une utilisation manifeste, vivace et retentissante de l'espace public. Le village tout entier est impliqué dans cette dynamique et ses habitants participent en tant qu'aidants.es ou témoins et spectateurs potentiels de la performance. Ce processus se poursuit dans les rencontres futures que l'évènement lui-même génère. De ce fait, la présentation des chants et des danses n'est finalement que le moment culminant d'un long processus composé de différentes étapes interconnectées, une sorte d'évènement environnemental - pour paraphraser la notion de Schechner de « théâtre environnemental » (Schechner 2008, 121), un théâtre qui présuppose la participation du public et une réalisation en plein air.

Les femmes des associations invitées sont tout autant mobilisées que les organisatrices pour créer de nouveaux chants et de nouvelles chorégraphies en vue de l'évènement. Les va-et-vient pour l'achat des nouvelles tenues, leur confection, l'organisation du déplacement, occupent les participantes de l'ensemble des groupes. Les associations invitées font aussi de leur mieux pour faire savoir qu'elles sont conviées à une rencontre. Les départs et les arrivées des villages

respectifs sont notamment très sonores pour que tout le monde puisse être averti. Sur le chemin du retour, par téléphone, les femmes informent les proches de leur arrivée imminente. Elles sont ainsi généralement accueillies par beaucoup de gens, qui leur demande comment s'est déroulée la manifestation, curieux d'en connaître les détails. Dans les jours qui suivent, les friandises, aliments et boissons sucrées, qui auront été ramenés, aideront les pratiquantes à garder vivants les souvenirs de l'expérience vécue. Les groupes invités devront alors commencer à réfléchir sur la manière de rendre l'invitation.

Dans le chapitre précédent, j'ai détaillé les phases de préparation de cette manifestation chez le groupe d'accueil. Dans le présent chapitre, après avoir resitué l'évènement dans le contexte spatial et temporel de sa réalisation, je vais décrire le moment central et culminant, c'est-à-dire la présentation à tour de rôle des chants et des danses par les femmes des associations participantes. Je vais ensuite détailler les aspects performatifs et compétitifs de la confrontation entre les groupes, en soulignant leurs enjeux et en mettant en exergue les possibles dérapages ainsi que leurs conséquences. Nous verrons que la performance du *debaa* est un événement complexe, qui se caractérise par des éléments relevant tant du spectacle, du jeu, que du rituel.

Du point de vue du spectacle, les femmes parlent constamment des spectateurs. Or, dans la réalité, fort peu de gens assistent à ces rencontres. D'ailleurs le dispositif est organisé de telle sorte que les éventuels spectateurs n'ont pas de place pour assister confortablement à la manifestation. Les femmes semblent plutôt adresser leurs représentations à elles-mêmes. Cependant, toutes les pratiquantes sont censées participer en chantant et en dansant, ce qui les empêche d'observer la prestation des autres groupes.

Le second point concerne les rivalités entre associations, un aspect qui émerge régulièrement dans les discours des femmes. L'analyse détaillée de l'évènement montrera qu'il existe effectivement une rivalité entre groupes, ainsi que des dynamiques de compétition à l'intérieur même des groupes. Ce qui est en jeu est la perception d'avoir gagné en visibilité et d'avoir été plus appréciées que les autres. Ce succès apporte du prestige. Toutefois, ce sentiment n'est que subjectif. L'immatérialité du gain rend son évaluation ardue, d'autant plus qu'il n'y a pas de juge pour désigner qui en sont les gagnantes. Ce sont les femmes elles-mêmes, en fonction de ce qu'elles perçoivent d'un éventuel comportement du public, qui jugeront si elles ont été les meilleures ou non. De plus, ces dynamiques antagonistes ne s'expriment qu'à travers une rivalité jouée, c'est-à-dire simulée, et la performance n'établit pas véritablement une hiérarchie entre des groupes en fonction de leur prestation.

Nous verrons qu'ils existent d'autres éléments ambigus et paradoxaux qui ne trouvent d'explication ni dans le paradigme du spectacle, ni dans celui de jeu. La prestation spectaculaire est en effet subordonnée à un dépassement de soi des pratiquantes de type dévotionnel, et la compétition entre groupes est subordonnée à la création d'un unisson collectif général. Ceci fait qu'il s'agit d'une compétition tout à fait différente que celles que l'on retrouve dans le domaine sportif, où les joueurs ne sont solidaires qu'au sein de l'équipe en poursuivant le but de toujours surpasser les autres.

Ainsi, en tirant les conclusions de toutes les observations élaborées jusqu'à présent, je m'attacherai à proposer une modélisation de cette performance étonnante qu'est la rencontre de *debaa*. Cette modélisation tiendra compte de la multiplicité et de la complexité de ces différents aspects spectaculaires, compétitifs et rituels, en soulignant le fait qu'un moment de la performance est davantage centré sur le spectacle, un autre davantage sur le jeu, et enfin un moment d'ordre plus dévotionnel, lié à un engagement corporel intense dans la ferveur. Ainsi, après donc avoir ré-contextualisé la performance dans son cadre environnemental, le déroulement chronologique de ces trois moments constituent la trame de ce chapitre.

9.1 UN ÉVÈNEMENT UNIQUE EN SON GENRE

Une rencontre de *debaa* est donc un événement spectaculaire qui fait suite à un long processus de création et d'organisation. Dès la descente du bus, les hôtes accueillent un à un les groupes invités, de manière ostentatoirement chaleureuse en dansant et en chantant. Après les salutations amicales et affectueuses, en suivant les règles de politesse que la situation impose et en improvisant un cortège, les invitées sont accompagnées visiter le *bandra-bandra* pour que chaque groupe puisse choisir la place à laquelle il préfère se placer pour réaliser la performance. Zalia, du groupe de Bambo Ouest, insiste sur l'importance de choisir sa place. Cette préoccupation est liée au désir d'être les plus visibles pour être remarquées et appréciées :

> « C'est important de choisir la place sous le *bandra*, parce que nous on tient compte du regard du spectateur. On veut avoir des places où on pourra nous voir. On va imaginer là où sont les spectateurs, là où ils vont se mettre et nous on essaie de se mettre en face. C'est comme ça que l'on choisit les places. Il faut arriver en premier pour pouvoir faire ce choix. Mais si tu es la dernière équipe à arriver, tu n'as pas le choix, tu vas prendre ce qui reste ».

Comme nous avons déjà vu dans le chapitre précédent, les femmes peuvent avoir des intuitions différentes concernant le lieu où les spectateurs iront se placer. D'ailleurs le groupe de Nourou, en étant hôte, a dû se contenter de la place que les autres groupes n'avaient pas choisie. Malgré cela, elles se sont finalement retrouvées à l'emplacement qu'elles préféraient, en le considérant comme le meilleur. Nourou m'a expliqué que les femmes de son groupe veulent toujours cette place-là, parce que les gens, arrivant sur la place du côté opposé, peuvent les voir en premier. Les autres associations ont choisi leur emplacement en fonction d'autres critères. Pour Madania, le choix s'est fait par rapport à la direction du soleil, pour ne pas être aveuglées par la lumière pendant la représentation, alors que les femmes de Salamia ont choisi de ne pas se mettre à côté d'un mur, car cela aurait empêché, selon leur point de vue, les spectateurs de s'installer. Chaque

équipe a donc montré que le choix de la place peut se fonder sur des indices et des convictions très différents. L'important est finalement de pouvoir exprimer son avis et participer aux décisions.

9.1.1 UN ACCUEIL RETENTISSANT

Cette réception solennelle et spectaculaire des groupes de *debaa* est unique dans son genre, car aucun autre rituel mahorais ne prévoit un tel accueil des participants. Dans le *mawlida shenge,* les femmes arrivent généralement en voiture par petits groupes, et non toutes ensemble en car, comme pour le *debaa*[301]. Les personnes qui se connaissent se saluent de manière amicale, respectueuse et attentionnée, en utilisant les formules de politesse habituelles. Les associations de *mulidi* sont accueillis sur les lieux de la manifestation par les chefs religieux du groupe organisateur sans formalités particulières. Bien qu'il y ait toujours des salutations chaleureuses entre les différents chefs, exprimant la joie de se voir pour passer ensemble un agréable moment de communion spirituelle, l'accueil n'est pas formalisé comme pour les *debaa*. Les échanges suivent les règles des salutations ordinaires.

En revanche, lors de ces rituels, il y a toujours le partage d'un grand banquet communautaire, comme l'explique Alima : « Quand on reçoit les autres groupes on leur donne à manger et après on se change et on va danser. C'est comme ça. […] ». Tous les participants.es du village hôte se cotisent pour acheter la nourriture. Ce sont les femmes ensuite qui préparent le repas. Les hommes du *daira* et du *mulidi* le consomment sur place, aux alentours du *bandra-bandra* qui est toujours monté à côté d'une mosquée. Dans le *mawlida shenge*, après le rituel nocturne qui dure toute la nuit et qui s'arrête lors de la première prière du matin, les hommes se restaurent sur place alors que les femmes venant d'ailleurs, et uniquement elles, sont invitées à consommer le repas dans des maisons aménagées pour l'occasion par les hôtes, comme pour les rencontres de *debaa*[302]*.* Ces déplacements d'un lieu à l'autre se font pour autant de manière discrète, aucun ne prend la forme ostentatoire qui caractérise les rencontres entre groupes de *debaa*.

À Mayotte, il y a dans tous les villages des agoras où les habitants organisent les manifestations publiques, religieuses ou privées, comme les *manzaraka*, les *meetings* politiques, les commémorations. Dans chaque village, il y a une place principale, mais chaque quartier possède également des espaces ouverts *shilindro* où les villageois.es organisent leurs réunions ou leurs

[301]Les pratiquantes plus âgées se font accompagner par des proches qui les attendent ou bien qui viendront les rechercher une fois le rituel terminé.

[302]Les pratiquants du *mulidi* et du *mawlida shenge* utilisent également les *bandra-bandra.* Les associations de *debaa* collaborent souvent à la préparation de ces manifestations et aident à la logistique en mettant à disposition leur matériel, aussi bien les chapiteaux, que les ustensiles de cuisine, la vaisselle et les marmites.

évènements plus localisés. Les places publiques, de manière générale, sont prioritairement des lieux de socialisation masculins. Les adolescents s'y retrouvent depuis leur plus jeune âge[303].

Alors que les pratiquantes du *debaa* sont libres de choisir d'installer leur *bandra-bandra* où elles préfèrent, les rituels masculins du *mulidi* et du *daira* sont toujours organisés à côté des mosquées[304]. Les *mawlida shenge* peuvent avoir lieu aussi bien sur les places attenantes aux mosquées que sur des sites particuliers : les *ziara*, considérés comme des lieux sacrés (Cf. note 88 page 91). Il s'agit, dans ce cas, de rituels de possession (Bouffart 2010). Souvent, les pratiquantes du *debaa* installent le *bandra-bandra* sur une place attenant à une mosquée, mais le choix du lieu est plus une question de visibilité que de relation à un lieu de culte. À Sada, par exemple, les femmes préfèrent les places plus spacieuses où se déroulent habituellement les *manzaraka.* À Bouéni, les pratiquantes organisent de préférence leurs manifestations à l'intérieur du stade, qui est entouré uniquement d'un grillage et qui est situé au centre du village. Il s'agit d'un lieu de forte affluence et de passage, au croisement des axes principaux qui desservent les différents quartiers. Tout le monde qui se déplace d'un quartier à l'autre est obligé de passer par là. Les femmes occupent ainsi un lieu masculin par excellence, en obligeant les garçons et les jeunes hommes à trouver d'autres terrains de jeu.

Lors des rencontres de *debaa*, les femmes manifestent une intention de se donner à voir et à entendre qui est beaucoup plus évidente et spectaculaire que pour tout autre rituel mahorais. Vu le nombre de pratiquantes que ces manifestations mobilisent, l'espace sonore est vite saturé de voix, de chants, de sons. Pour les femmes, être le plus visible possible est très important. La discrétion concerne certes la préparation, la mise en beauté et la restauration. Ces préparatifs ont toujours lieu dans des espaces domestiques protégés des regards extérieurs. Mais la partie publique de l'événement est toujours réalisée de manière ostensible. Les cortèges traversent les ruelles les plus habitées et les plus passantes. Les représentations ont lieu sur les places les plus fréquentées et sont toujours fortement sonorisées. Dans les rituels masculins, la clameur est assurément inévitable, étant donné le nombre d'adeptes conviés, mais les femmes surenchérissent volontairement leurs actions et leur manière d'être d'énergie et d'ostentation. La présence masculine reste confinée dans l'espace public, alors que les femmes sont aussi accueillies

[303]Autrefois, les jeunes étaient même responsables de l'entretien de ces lieux, ce qui permettait à Damir d'écrire que : « À la sortie de l'adolescence, le groupe a tissé un réseau de connivences entre ses membres et soudé par la camaraderie et le dévouement réciproque » (Damir 2000). Si cela se vérifie encore actuellement dans les villages comoriens, à Mayotte en revanche, ce sont plutôt les services d'entretien des espaces publics des mairies qui s'en occupent.

[304]Quand les rituels du *mulidi* regroupent les adeptes de plusieurs villages, les *bandra-bandra* sont installés à côté de la mosquée du vendredi. Ceux organisés suite à une initiative familiale ont plutôt lieu sur une place à côté de la mosquée fréquentée par le défunt commémoré. Ben Ali Damir évoque l'existence aux Comores des *zawiyas* des espaces ouverts mais entourés de murs, parfois dotés d'une porte monumentale et d'un espace fermé dédié à la prière, où se ressemblent les adeptes des confréries soufies (Damir 2000). À Mayotte, l'espace extérieur des mosquées est toujours ouvert et il n'est pas entouré de murs. En revanche, le grand *daira* de Mayotte a lieu à Kani Bé à côté de la mosquée du *fundi* considéré comme le fondateur de la confrérie. Dans les autres villages, il est aussi organisé dans les mosquées du vendredi. La partie du rituel composé de prière est réalisée à l'intérieur de la mosquée, alors que la partie dansée s'effectue à l'extérieur.

dans les espaces familiaux. Par conséquent, les rituels masculins sont plus localisés et circonscrits alors que les manifestations féminines tendent à se diluer à travers le village, mettant en relation espaces privés et espaces publics.

Les rituels masculins n'ont pas non plus d'aspects compétitifs. Les groupes de *mulidi* rassemblent tous les dévots de la confrérie Rifâ'iyya d'un même village et sont rattachés à une mosquée. Les rituels organisés en l'honneur d'un défunt, ou pour célébrer une naissance, ou pour toute autre raison privée, ou encore pour commémorer l'anniversaire de la naissance du Prophète[305], ne concerne souvent qu'un seul groupe. Quand plusieurs associations participent à un même évènement, elles se relayent à chanter et à danser l'une après l'autre, selon l'ordre établi par les cheikhs qui supervisent la manifestation. Pendant qu'un groupe performe, les pratiquants des autres villages écoutent ou se reposent allongés sur les nattes, sous le *bandra-bandra*. En revanche, le *daira,* rituel des confréries Shadhiliyya et la Qâdiriyya qui consiste à répéter les 99 noms d'Allah (D'Herouville 2015) (Cf. note 62 page 75) et le *mawlida shenge* peuvent rassembler tous les pratiquants de l'île sans distinction[306]. Aucun signe ne distingue les fidèles par rapport à leur provenance. Les hommes s'habillent généralement de *boubous* blancs. Seuls les cheikhs se différencient avec d'élégants manteaux colorés et brodés. Dans le *mulidi,* il se peut, par contre, que les hommes portent éventuellement des écharpes de couleurs différentes pour se distinguer d'un village à l'autre. Bien que certains groupes soient reconnus comme plus performants, il n'existe pas véritablement de concurrence entre eux[307]. Dans le *mawlida*, les femmes d'un même village peuvent parfois se mettre d'accord pour s'habiller pareillement pendant la phase diurne du rituel. De nos jours, elles se changent et se maquillent après le repas dans les maisons de leurs hôtes. Mais cette coutume est récente, aux dires des pratiquantes, et doit être considérée comme une influence du *debaa*, plutôt que l'inverse[308]. En somme, dans tous les rituels mahorais, c'est plutôt l'unité des fidèles qui est soulignée, alors que les femmes des groupes de *debaa* font tout pour se distinguer.

[305]*Le mulidi ou maulidi, malide, malde*, rappelons-le, est la fête commémorative de la naissance de Mahomet célébrée pendant tout le mois de *maulidi*, correspondant au troisième mois du calendrier musulman. C'est aussi l'anniversaire de tous les enfants nés pendant ce mois. C'est d'ailleurs le seul anniversaire traditionnellement fêté, pour les enfants (Ahmed Chamanga 1992).

[306]Cependant, Rafion Maolida, chanteur très reconnu du *mawlida,* donc j'ai parlé dans le chapitre 1*,* lors d'une entrevue en 2020, m'expliquait que désormais uniquement les grands rassemblements annuels mobilisent l'ensemble des pratiquants.es alors que pendant l'année, les gens ne participent qu'aux manifestations organisées localement. Pour le *mawlida,* il y a en effet deux référents, un pour le nord de l'île et l'autre pour le sud, qui supervisent les manifestations plus localisées.

[307]Cet aspect est aujourd'hui plus nuancé. Les hommes aimeraient également avoir la même visibilité et la même renommée que les femmes. Des groupes organisent des captations audiovisuelles pour ensuite les diffuser sur les télévisions locales. Il m'est arrivé également d'assister à des concours entre groupes de *mulidi* et de *mawlida*, même si ces évènements demeurent marginaux.

[308]Dans son dictionnaire mahorais-français, Sophie Blanchy n'évoque pas cette partie diurne. Elle explique que le matin, la cérémonie était plutôt suivie par des offrandes ou des prières (Blanchy 1996).

9.1.2 ÊTRE BELLES AVANT TOUT

Pour se différencier, les pratiquantes du *debaa* misent particulièrement sur leur beauté. Pour participer à un *debaa* il faut, en effet, une tenue impeccable et une apparence esthétique des plus exigeantes et recherchées. Dans la pratique du *debaa*, la joliesse prend une place particulière. Après le repas, les femmes consacrent beaucoup de temps et de soin à changer de tenue, se maquiller, se parer de bijoux, s'embellir de dessins décoratifs sur les bras et sur le visage, s'accrocher des rosettes des fleurs de jasmin sur le *kishali*, le foulard qui couvre la tête, ou sur les *body*, ou sur les *saluva*, selon ce qu'elles ont décidé collégialement. Ainsi, quand elles quittent la maison de leurs hôtes, elles sont magnifiquement habillées, maquillées, parfumées et enjolivées de parures précieuses. Pour donner le mieux d'elles-mêmes dans la performance, elles sont apprêtées comme des artistes sur leur trente-un qui entrent en scène pour se donner en spectacle et se faire admirer. Elles disent d'ailleurs qu'elles doivent être aussi belles que des mariées, en montrant l'importance de cultiver l'apparence physique. Cette manière de se rendre visible sous ses plus beaux atours obéit, d'une part, à l'exigence de faire honneur à son groupe et, d'autre part, à l'envie d'être la plus belle parmi ses camarades.

Se parader caractérise tous les déplacements des femmes. Pour rejoindre à nouveau le *bandra-bandra,* les femmes déambulent en petits groupes, contrairement à l'accueil officiel et formel en cortège, réservé à l'arrivée au village. Une fois accueillies, saluées et accompagnées dans les maisons pour se restaurer et se mettre en beauté, les femmes : « [Elles] sont chez elles », comme le dit Nourou[309]. Il se peut qu'elles improvisent à nouveau un défilé en chantant et en dansant pour rejoindre le lieu de la rencontre, mais c'est plus rare. Ce qui ne les empêche pas de se faire systématiquement remarquer. Même lorsque le déplacement est plus informel, en se suivant en ordre épars, elles déambulent de manière inhabituelle, en faisant attention à leurs mouvements, à leur façon de se tenir, de marcher. Elles avancent avec un port cérémoniel, s'arrêtant souvent

[309] J'ai vécu cette manière de familiariser et mettre à l'aise les invitées dans l'espace à plusieurs reprises. Le premier jour de mon arrivée à Mayotte, les filles du groupe Nourania sont venues m'attendre à la barge. Quand nous sommes arrivées au village, elles m'ont conduite dans une maison. J'ai demandé à voir Hadhorati, la sœur ainée du marié, qui m'avait conviée. Elles m'ont dit de m'assoir parce qu'elle n'était pas là, et qu'elle allait arriver. Je me suis alors assise sur un canapé et j'ai attendu. Le temps passait... autour de moi un va-et-vient incessant de filles occupées aux préparatifs. Rabiati, la fille adoptive de Fatima, sœur de Hadhorati, m'a appris à confectionner des rosettes de fleurs de jasmin, et j'ai fait cela pendant le reste de la matinée. Puis d'autres filles et jeunes femmes sont venues s'assoir à côté de nous avec des coussins et des sachets en plastiques pleins de joailleries que j'ai aidé à accrocher sur les coussins (il s'agissait d'offrandes pour la mariée). En discutant avec les femmes, j'ai rapidement sympathisé avec certaines en expliquant les raisons de ma visite. De temps en temps, je demandais des nouvelles de Hadhorati. Elles me répondaient que je ne devais pas m'inquiéter, qu'elle allait arriver. Mais en réalité, elle n'est jamais arrivée. Quand finalement après plusieurs heures nous sommes parties rejoindre le lieu du *manzaraka*, en passant devant la maison voisine de celle où j'étais, j'ai finalement croisé Hadhorati qui, en effet, était là depuis le matin. Elle m'a juste dit : « C'est moi que tu as eu au téléphone ». En définitive, j'ai eu le temps de rencontrer toutes ses parentes avant de faire sa connaissance. Le fait que ce soit elle qui m'avait invitée n'avait pas d'importance. J'étais un hôte de sa famille. Et une fois que j'étais accueillie, j'en faisais, en quelque sorte, partie.

sur le chemin faire des *selfies* en se pavanant, comme si elles étaient toujours en représentation. Ceci fait qu'elles ne passent jamais inaperçues. Même si elles ne chantent ni ne jouent les tambours, elles se font entendre en parlant à voix haute, en criant, en riant. Cette vitalité presque palpable se propage dans l'espace environnant et enveloppe aussi bien les choses inanimées que les personnes. L'enthousiasme des femmes rend l'ambiance bouillonnante et radieuse. Comme dans les jours de fête, tout semble plus beau, plus lumineux, même les ruelles, les maisons, la végétation. L'air se remplit de cette énergie qui se mélange aux odeurs de la nourriture et aux parfums des toilettes et des fleurs.

Lorsque les femmes rejoignent le *bandra-bandra* en début d'après-midi pour la représentation, les jeunes hommes sont parfois plus nombreux à admirer les jeunes filles défiler, qu'à leur arrivée du matin. De nombreuses femmes m'ont raconté qu'autrefois les rencontres de *debaa* représentaient de réelles occasions pour faire de nouvelles connaissances et recevoir des demandes en mariage, même si aucune ne m'a avoué en avoir fait directement l'expérience. Zalia souligne l'importance du regard des hommes qui, autrefois, favorisait le mariage des filles. Cependant, pour elle, le but du *debaa* n'est pas de plaire aux hommes. Néanmoins, la manière de se mettre en scène des femmes montre bien un modèle de féminité considéré comme idéal en tant qu'épouse :

> « Et avant c'était encore plus important, le regard des hommes. Parce qu'il y avait des jeunes filles qui avait du mal à avoir des hommes pour se marier. Au *debaa* elles avaient leurs chances de se faire voir [remarquer]. Embellies, jolies, elles pouvaient trouver des hommes qui les choisissaient. C'est grâce au *debaa*. […] On ne fait pas du *debaa* forcément pour plaire aux hommes mais, ça peut venir comme ça. Pour moi l'objectif ce n'est pas ça » (Zalia).

Même si aucune femme ne m'a dit avoir trouvé un mari grâce au *debaa*, beaucoup parlent avec fierté de l'admiration dont elles ont pu faire l'objet et de l'argent gagné grâce à la beauté de leurs prestations. Le *fundi* d'un des groupes de Chirongui raconte :

> « […] souvent les hommes venaient pour choisir les femmes, mais à moi ce n'est jamais arrivé. L'argent oui, les hommes me donnaient beaucoup d'argent. Quand je faisais danser mes copines [en tant qu'*imame*], là j'ai gagné beaucoup d'argent. […] Les hommes les femmes entraient comme ça et ils me payaient beaucoup. 100 francs[310], 200 francs, jusqu'à 500 francs parfois, et moi je partageais les sous avec les *fundi*, parce que c'était grâce à elle [si elle avait gagné cet argent]. Mais je ne m'intéressais pas aux gens autour, je ne regardais que mes copines ».

Le don de billets de banque pour féliciter les meilleures interprètes, les meilleures *imames* ou chanteuses solistes, est devenu moins fréquent qu'autrefois. Ces offrandes sont aujourd'hui remplacées par les sucreries et des rosettes de fleurs. L'une comme l'autre sont enfilées sur des

[310]Franc français

épingles à nourrice et constituent des petites cocardes sucrées ou parfumées qui sont accrochées sur le *body* ou le *saluva* à hauteur de la poitrine par la personne qui manifeste sa satisfaction et son admiration. Même si les rencontres peuvent toujours constituer des opportunités pour les jeunes filles de faire des rencontres, elles ont désormais perdu en partie cette fonction, car les filles et les garçons ont de nombreuses autres occasions de se côtoyer, à l'école, ou lors de manifestations culturelles et sportives et même à travers les réseaux sociaux. J'ai également interrogé des hommes à ce sujet. Ils parlent volontiers du charme des femmes qui font du *debaa* et certains avouent même en être tombés amoureux, comme le raconte Abdallah, un danseur hip hop d'une trentaine d'années :

> « La première fois que j'ai entendu sa voix, c'était à la radio, je me rappelle, je rentrais chez moi après le travail, j'étais fatigué, énervé pour une histoire d'argent. D'un seul coup mon cœur s'est figé. J'ai dû arrêter la voiture au bord de la route et je me suis laissé aller sur le siège, les yeux fermés. […] Mais de qui était cette voix ? Il fallait que je sache ! Je connaissais le présentateur de l'émission radio. Il s'appelle Bush, ici à Mayotte tout le monde se connait. Je me suis dit que je l'aurai appelé pour demander le nom de cette femme. Une fois rentré, j'avais oublié tous mes tracas. Je n'ai pas dormi, je te jure ! IMPOSSIBLE ! Ça me prenait la tête, je devais absolument savoir qui était cette femme ! »

Comme m'explique Fauzia, l'ostentation de la beauté demeure aussi un acte d'égard et de séduction vis-à-vis de son propre mari, comme si les femmes prenaient les autres hommes à témoin : « Se faire belle c'est avant tout pour les hommes, pour plaire à son mari, pour séduire, pour être un peu coquette, plaire tout simplement ». Pour elle, c'est avant tout un plaisir personnel, même si elle avoue qu'elle agit aussi de manière à se faire remarquer par les femmes, dont le jugement reste crucial. De là, l'importance d'être non seulement bien habillée et bien apprêtée mais aussi toujours à la mode :

> « [...] Les femmes peuvent apprécier tel ou tel bijou, ou une tenue par exemple. Mais ce n'est pas pour séduire, on se fait belle pour soi, avant tout. C'est une occasion pour se faire belle pour soi. C'est pour nous qu'on le fait avant tout et pas forcément pour les autres. Quand on se fait belle, ce n'est pas non plus pour montrer aux autres femmes qu'on est plus belle qu'elles. Ça reste un plaisir personnel, après si elles apprécient tant mieux, mais ce n'est pas le but principal. Après, c'est vrai qu'il faut beaucoup suivre la tendance, parce que certaines personnes peuvent dire que telle ou telle personne n'était pas belle lors du *debaa*, mais ce n'est pas pour autant qu'on va se fixer là-dessus, et on va se dire qu'on doit être belles pour les autres, c'est avant tout un plaisir personnel. Tout le monde peut dire ça, entre filles on peut le dire : telle n'avait pas le dernier saluva...on peut le dire, mais c'est passager, on ne se fixe pas dessus ».

Le choix du *saluva*, comme je l'ai déjà souligné, se fait dans le plus grand secret, pour éviter d'être copiées par d'autres groupes et pour augmenter l'effet de surprise lors d'une représentation. Toutes les femmes d'un groupe sont habillées à l'identique pour afficher une même appartenance. Zalia m'explique l'important de bien choisir le *saluva* :

« Si on fait juste la présentation de *debaa* pour une manifestation, la tenue n'est pas très importante, mais si on fait une rencontre entre groupes, la tenue est très importante parce qu'il ne faut pas qu'il y ait un groupe avec une tenue qui peut te « casser » [un groupe avec une tenue beaucoup plus belle qui peut détruire ton image et par conséquent ta réputation]. Il y a des tenues qui sont plus chères que d'autres, et donc le groupe qui a la tenue moins chère est déjà « cassé ». Il faut faire attention à la tenue mais pas pour plaire aux hommes. C'est par rapport aux autres tenues. Il faut qu'elle soit de la même valeur. Qu'on soit à la même hauteur. Ce n'est pas bon d'avoir une tenue plus basse [avec moins de valeur] que celle des autres groupes. C'est pour ne pas avoir honte, parce que si on a une tenue qui n'est pas de la même valeur, on se sent rabaissé. Il faut l'éviter ».

Il existe plusieurs types et plusieurs qualités de *saluva*. Chaque circonstance présuppose l'utilisation d'un modèle spécifique. Plus l'événement est prestigieux plus la qualité du tissu est importante et le prix élevé[311]. Fauzia de Bouéni souligne aussi l'influence du regard des autres filles pour construire l'image de soi, éviter les critiques et susciter l'envie et l'admiration :

« Le regard des autres filles est important, ça joue beaucoup parce qu'on ne veut pas être critiqué, on veut être au même niveau que les autres, avoir le dernier *saluva* qui est sorti, s'habiller de manière tendance, justement pour paraître. Être belle pour soi, mais aussi paraître pour les autres, toutes celles qui sont là, qui participent au *debaa*, tout ce monde que j'appelle « les autres », qui participent à la construction de l'image de soi. C'est plus montrer aux autres groupes que nous aussi on est belle, on essaie d'impressionner, on veut être présentable chacune pour son groupe mais aussi pour les groupes des autres villages ».

Les femmes entretiennent avec leur tenue traditionnelle une relation tactile à la fois sensuelle et badine. Les nœuds ne sont jamais très serrés, ce qui fait que les femmes remettent en place les *saluva* et les renouent continuellement. Il en de même pour les foulards *kishali,* confectionnés avec le même tissu*.* Attachés de nombreuses façons, ils ne tiennent jamais très longtemps en

[311]Pendant toutes les activités liées au *debaa*, les femmes s'habillent en *saluva*. Même lors des répétitions, il est très rare que les femmes soient vêtues en jeans ou en robe. Ou alors, elles l'enfilent par-dessus un vêtement à l'occasion. Pour se rendre au travail et à l'école, en revanche, elles sont de plus en plus fréquemment habillées à l'occidentale, en pantalon ou en jupe. Si elles arrivent aux répétitions directement du travail, elles ont toujours un *saluva* dans leur sac ou dans leur voiture. Alors que sur les anciennes vidéos, on voit les jeunes femmes et les filles habillées en robe y compris à la maison, tandis que seules les personnes âgées sont en *saluva*. De nos jours, toutes les femmes s'habillent en *saluva* à la maison. Le *saluva* est aussi la tenue de rigueur du vendredi, même au travail, comme le montrent les présentatrices du journal télévisé. Les femmes s'habillent alors avec des *saluva* très coûteux, comme ceux qu'elles portent lors des *manzaraka* (Cf. note 98 page 101) avec chaussures et sac assortis. L'engouement pour le *saluva* en tant qu'emblème mahorais de la féminité est mis à l'honneur dans toutes les cérémonies officielles, investitures politiques, accueil des personnalités. Cet intérêt renouvelé pour ces coutumes locaux a donné naissance à des concours de beauté, dont le plus convoité est celui organisé par la télévision locale Mayotte la Première, « Miss saluva », avant celui du tressage des cheveux « Cheveux, chéris ».
*https://www.youtube.com/watch?v=*I5No5cMTUh8*&ab_channel=Mayottela1%C3%A8re*
https://www.youtube.com/watch?v=0pDU-g4ZpC8&ab_channel=Mayottela1%C3%A8re

place. Comme pour le *saluva*, les manières de le nouer deviennent des modes. Ce foulard ne cache pas le visage. Au contraire, le *kishali* participe à mettre en valeur la beauté féminine[312].

Le port du *kishali* pour danser le *debaa* est cependant assez récent. Si les femmes considèrent aujourd'hui le *kishali* indispensable car il a fonction de voile, cela n'a pas toujours été le cas. La manière d'habiller le haut du corps a également changé au fil du temps. Ainsi le fait de porter une tenue identique est probablement due à une mode récente, liée aux exigences d'harmonie et d'unité pour passer à la télévision[313]. Aucun document audiovisuel antérieur à ces captations ne montre cette uniformité. La longueur du *saluva* évolue également en fonction des parties du corps que les chefs religieux locaux considèrent comme tolérables et décentes à montrer ou non - décolleté, cou, bras, bas de jambes, chevilles –. Touanti m'a raconté que la mode des manches longues des *body* a été lancée lors du concours de 2008. Les organisateurs ont estimé qu'il était plus décent pour des femmes musulmanes de se couvrir entièrement les bras, plutôt que de les garder en partie découverts. L'adaptation de la tenue est donc constante, afin qu'elle soit toujours en conformité avec l'interprétation masculine la plus actuelle de la doctrine coranique, mais aussi avec l'opportunisme de quelques hommes politiques qui n'hésitent pas à instrumentaliser certains symboles pour leur ambitions électoralistes[314]. Les femmes ne s'opposent pas à ces manipulations, même si elles font toujours leur possible pour tourner ces contraintes à leur avantage. Plus les manches des *body* sont longues, plus les dentelles du décolleté sont sexy.

Dans la manière des femmes de se mettre en scène pour susciter de l'admiration, ce qui impressionne est notamment la préciosité de leurs parures. Les femmes portent en effet avec élégance et fierté de magnifiques bijoux d'or : des colliers, des boucles d'oreilles, des diadèmes, des peignes décoratifs pour cheveux, des bagues avec des chaines en filigrane, des broches, des

[312]Les femmes les plus âgées et celles qui ont déjà effectué un voyage à la Mecque portent d'ailleurs un bonnet sous le châle pour éviter de montrer leurs cheveux si le foulard *kishali* tombe ou s'il a besoin d'être renoué. Le voyage à la Mecque *hajj* est l'un des cinq piliers de l'Islam. En tant que dévotes, sa réalisation est très prestigieuse pour les Mahorais.es et tout particulièrement pour les femmes, malgré le coût élevé de ces voyages – plusieurs milliers d'euros car ils durent au minimum un mois -. Il est d'ailleurs rare que les femmes partent en couple avec leurs maris. Le voyage à la Mecque est un choix personnel. Les femmes qui reviennent de ce voyage acquièrent beaucoup de respect au sein de la communauté. Leur pratique religieuse en sort modifiée et enrichie. Elles sont considérées comme plus savantes, plus honorables. Les femmes deviennent aussi souvent plus pratiquantes et affichent leur nouveau statut en portant l'*hidjab,* qui ne laisse paraître que le rond du visage, et parfois même une sorte de *djilbad,* long vêtement assorti d'une capuche.

[313]Avant les années 1990, comme on peut le voir dans certains films de l'INA, les femmes dansaient du *debaa* avec la tête découverte. Les cheveux, soignés à l'huile de coco *matra ya nadzi*, étaient tressés avec en des grosses nattes dites *matawa*, entrelacées avec des fleurs de jasmin. La tenue a également évolué. Sur les différentes vidéos des années 1990, que l'on retrouve sur le site YouTube, on peut voir à la fois des foulards liés à la façon *hidjab* laissant, néanmoins, entrevoir le cou. Parfois, ils sont juste posés sur la tête et fixés aux cheveux par les épingles décorées avec du jasmin.
https://www.youtube.com/watch?v=8x5BKVSODXE&ab_channel=mabawamataba.

[314]Par ailleurs, le port de *saluva,* réalisé avec dans des tissus onéreux en provenance des pays arabes et de Dubaï*,* associé à des manières particulières de porter le *kishali,* est de plus en plus utilisé comme symbole de Mayotte. Il distinguerait les habitudes vestimentaires des femmes mahoraises des autres femmes comoriennes, mais il sert aussi à revendiquer une spécificité culturelle locale, par rapport à la culture uniformisante et dominante de la métropole.

bracelets. C'est avant tout le bonheur des jeunes filles de se pavaner avec les bijoux de leurs mères, car les mères prêtent leurs joyaux à leurs filles célibataires pour qu'elles soient mises en beauté de la même manière. À l'occasion d'un *debaa*, les fillettes ont tout à fait le droit de s'apprêter et d'imaginer, selon les paroles de Zalia, « comment elles seront à l'âge d'être maman ». Elle insiste sur ces aspects :

> « Au *debaa* on a la possibilité de porter des bijoux comme les mamans. De se faire jolies comme les mamans. Comme des mariées. […] Les mamans peuvent porter les bijoux tous les jours. On les regarde, on a quand même envie de les mettre. Mais on n'ose pas. Ce sont les seuls jours où l'on peut porter les bijoux comme les mamans, se faire jolies comme les mamans. Moi-même je ne pensais pas aux hommes, à me faire jolie pour les hommes, mais juste à porter les bijoux comme ma maman. Je voulais voir comme je serai un jour quand je serai maman et que je porterai mes bijoux. Ç'a toujours été comme ça, même avant, même quand j'étais petite, même quand tu es bébé. Quand on va au *debaa*, on se met des bijoux. Le *debaa* c'est les bijoux. Même si tu as 5 ans 6 ans, quand tu vas au *debaa*, on te met des bijoux. Les bijoux portés par une jeune fille sont plus importants que les bijoux portés pas les mamans. Les mamans s'en foutent, elles en ont déjà, elles en portent tous les jours. C'est du grand plaisir ».

Ces bijoux, dont parle Zalia, sont ceux reçus en cadeau de mariage de la part de l'époux et des femmes les plus proches de ce dernier : sa mère et ses sœurs. Pour pouvoir prétendre recevoir ces cadeaux, la mariée doit préserver sa virginité jusqu'au mariage. La défloration représente encore aujourd'hui un rite d'initiation féminin hautement valorisé. C'est l'acte qui transforme la jeune fille en adulte. Comme le décrit Lambek, le mariage d'une vierge engendre des échanges importants qui vont au-delà des relations entre époux et qui constituent le ciment même du tissu social. Pour cet auteur, l'acte de défloration est la clé de voûte de ces échanges qui entraînent des obligations formelles importantes. Pour le marié et sa famille, la possibilité d'honorer ces obligations envers les membres de leur propre groupe dépende du don de la famille de la mariée (Lambek 1983).

L'ostentation des bijoux, reçus en contrepartie de la virginité, témoigne de l'attachement des femmes à ces valeurs coutumières. En parant les filles de bijoux, les mères se portent ainsi garantes de leur moralité et de leur bonne éducation. Par ricochet, elles montrent qu'elles sont de bonnes mères et aussi les tenantes de la tradition, en assurant la pérennité de ces échanges.

Aujourd'hui, les femmes aiment également porter des bijoux modernes, que l'on peut reconnaître, par rapport aux bijoux traditionnels, par leurs formes et par la qualité de l'or, plus clair, voire blanc, généralement plus précieux car plus lourds en carats. Les femmes achètent elles-mêmes ces bijoux grâce à leurs économies, en exhibant de cette manière leur richesse personnelle, leur pouvoir d'achat et leur indépendance économique. Sauf que, dans le contexte du *debaa,* porter des bijoux modernes est souvent critiqué comme me l'explique Saloua :

> « J'adore ce collier [elle me le montre] il est tout simple mais je l'aime beaucoup. Il est d'or ! Je l'ai payé cher. Mais les autres m'ont critiquée. Elles pensaient que c'était de

> l'argent parce qu'il est blanc, mais c'est de l'or blanc ! Elles m'ont demandé si je n'avais plus mes bijoux anciens. Bien sûr que je les ai ! Mais moi j'adore celui-ci ».[315]

Vendre les bijoux de mariage, à cause, par exemple, de problèmes économiques suite à un divorce, est une éventualité très honteuse pour une femme. Depuis ce jour, pour faire plaisir à ses camarades et pour ne pas être critiquée, Saloua porte de temps en temps également ses bijoux traditionnels. Montrer ses bijoux, les porter régulièrement, atteste non seulement son statut mais aussi son aisance économique[316]. À l'intérieur d'un groupe, ces parures personnelles permettent aux femmes de se distinguer entre elles. Ces attributs s'ajoutent aux autres atouts qui singularisent les pratiquantes comme la qualité de présence, d'interprétation, d'implication dans le chant et dans la danse et d'engagement dans la pratique.

Pour les femmes mahoraises, la beauté n'est pas uniquement une valeur esthétique mais aussi morale. La manière de se présenter, d'agir, de danser et de chanter des femmes doit se conformer à l'idéologie islamique qui leur dicte les normes de comportement. L'importance de « faire bonne figure », selon Erving Goffman, nécessite en effet l'adoption et le respect de règles de conduite si l'on veut éviter des critiques et des humiliations (Goffman 1974 : 9). Les femmes se doivent d'être toujours à la hauteur et d'avoir une présence physique agréable et admirable. Alima de Sada témoigne :

[315]Dans le *debaa* on retrouve constamment cette tension entre tradition et modernité, ou qu'elle soit liée à la manière de se présenter des femmes, de se comporter en société, ou dans les contenus artistiques des compositions. Si les chorégraphies peuvent parfois absorber des éléments nouveaux, l'évolution des chants est plus difficile. Saloua par exemple s'est longuement battue dans son groupe pour faire passer l'idée qu'il fallait composer des chants en *shimaore* pour transmettre des messages importants à la jeunesse, comme la sauvegarde du patrimoine. Ses tentatives sont pour l'instant restées infructueuses. Il y a néanmoins quelques exemples qui vont dans le sens contraire et qui montrent justement la possibilité d'utiliser le *debaa* pour exprimer des idées, porter des revendications en créant des chants avec le style *debaa* dans les langues locales sur des thématiques particulières.
Lors d'une rencontre de *debaa* à c durant l'été 2014*,* un groupe a chanté l'hymne national français en *shimaore* avec un style *debaa*. Dans d'autres occasions, des associations ont composé des chants style *debaa* en *kibushi* et en *shimaore* sur le thème de la violence conjugale dont les femmes sont victimes (Journée du 8 mars en 2015) et pour la prévention du diabète (décembre 2016). À propos de ce dilemme entre tradition et modernité que les femmes mahoraises vivent au quotidien, Nafissata Bint Moutou Dhoir (déléguée du ministère de la femme) lors d'un reportage télévisé, laisse entendre qu'il ne s'agit pas de faire un choix mais plutôt de rechercher une dialectique constructive : « L'émancipation de la femme passe d'abord par l'autonomie. Ça veut dire que la femme doit avoir un travail pour avoir des revenus et donc une indépendance financière. À Mayotte, les femmes ont conquis les droits modernes comme les femmes européennes, mais elles savent que c'est dans le secret de leurs traditions qu'elles puisent leur force, leur identité, leur poids économique aussi, en multipliant leur micro-entreprises, elles savent qu'elles tissent aujourd'hui la trame du tissu économique de demain ».

[316]Un fructueux marché de bijouterie asiatique s'est développé pour satisfaire les exigences de plus en plus intransigeantes des femmes mahoraises. Ces bijoux sont beaucoup moins chers que ceux produits par les petits artisans mahorais, car ils sont composés d'un nombre moindre de carats ou bien sont uniquement plaqués d'or. Certaines boutiques parisiennes du X^{e} arrondissement, faisant partie du circuit des grossistes, vendent désormais directement leur marchandise aux femmes mahoraises qui viennent dans la capitale pour faire leurs achats.

« L'importance de la beauté, c'est parce que quand on va quelque part on se fait belle. Les mamans et les mamies nous ont dit que le jour du *debaa* était le jour où les filles sortaient. C'était le jour où elles se faisaient belles et les garçons venaient les regarder un peu. C'était le jour où les hommes choisissaient leurs femmes. Des jours de fiançailles. Nous, on a suivi et donc on se fait belle et on achète un uniforme pour être toutes à peu près pareil. On se fait belles pour être belles. Il y a la coquetterie qui est là et on l'applique à fond ».

Touanti insiste aussi sur l'importance de la belle présence et de l'utilisation des fleurs pour se parfumer :

« Le jasmin c'est la fleur de Mayotte. Depuis que je suis petite, je me rappelle mes grands- mères, ma mère, elles allaient au mariage, elles mettaient les jasmins. Elles se tressaient les cheveux et elles mettaient les fleurs dedans. Un jour j'ai demandé à ma grand-mère pourquoi elle mettait beaucoup de jasmin comme ça. Elle m'a dit que comme première chose le jasmin, ça sent bon. Puis le jasmin, ça fait joli. Si tu mets les jasmins tu vas être belle. Si tu vas à un mariage tu mets du jasmin parce qu'il n'y a pas de parfum, il n'y a pas des *marachi.* Tu peux mettre le jasmin pour être belle et sentir bon. Pour le mariage, c'est obligé, on met le jasmin. Quand je me suis mariée, j'étais petite, ma grand-mère m'a tressée et mis du jasmin dans les cheveux et elle m'a aussi dessiné les joues avec du *msindzano*. Maintenant c'est toujours comme ça. Tu es *muzuri,* tu es belle, depuis ta naissance tu es belle *(muzuri).* Tu as des beaux yeux, tu as des beaux cheveux, tu as tout ce qu'il faut, là tu es *muzuri. Astawi* c'est quelqu'une qui est bien maquillée, bien habillée, qui a mis des jolies chaussures, du vernis aux ongles. Elle a tout ce qu'il faut, on dit *« astawi ! ».* Mais *muzuri :* « elle est belle ! », mais elle n'a rien fait. Elle n'est pas maquillée, elle n'a rien fait, depuis la naissance elle est belle. Mais une Mahoraise qui va quelque part, elle va mettre le *guena*, le maquillage. Elle va bien se maquiller. Tu vas mettre du rouge à lèvres, tu vas mettre du *msindzano*, tu vas mettre tout ce qu'il faut, les bijoux et après tu vas sortir de chez toi pour aller à un *manzaraka*, pour aller à Mamoudzou, pour aller se promener. On veut toujours être belle, c'est très important, pour une Mahoraise, d'être belle ».

La beauté ne se résume donc pas à une qualité naturelle. Il y a un travail à faire sur soi pour s'embellir qui montre le soin que l'on prend quand on va à la rencontre de l'autre, dans des situations d'interaction sociale et publique. Pour Taambati, praticienne du *debaa* de la Madrassati Madania de Bouéni, il est important d'être belle parce que : « C'est une manière de se respecter ». Elle explique que : « Le respect envers les autres commence par le respect envers soi-même, il faut être belle pour être aimée par Dieu, par son mari, par les autres aussi ». La modestie, la retenue, qui sont tout autant appréciées, ne sont pas incompatibles avec la belle présence, l'attention portée à sa propre apparence et au plaisir de l'exhiber. Cette manière de vouloir se montrer à son avantage est donc liée à la notion de respect de soi, des autres et d'évitement de toute critique, et engendre une exigence de réciprocité. Comme l'écrit Goffman :

« Les règles de conduites empiètent sur l'individu de deux façons générales : directement en tant qu'obligations, contraints morales à se conduire d'une telle façon ;

> indirectement en tant qu'*attentes* de ce que les autres sont moralement tenus de faire à son égard […]. Les obligations de l'un sont souvent les attentes de l'autre. » (Goffman 1974, 45).

Les belles manières exprimées par les femmes mahoraises dans le *debaa*, à travers l'embellissement de la personne par le maquillage, les fleurs de jasmin, les masques de beauté, les dessins ornementaux au henné, les bijoux, visent à montrer l'*ustaârabu* de ces femmes. Être bien habillées et soignées, avoir un maintien élégant et raffiné, témoignent en somme du niveau d'éducation et de moralité de la personne.

9.1.3 LE BANDRA-BANDRA : ÉPICENTRE DE LA PERFORMANCE

Le *bandra-bandra*, qui est le lieu par excellence où se donnent à voir les relations entre femmes des familles alliées lors du banquet du *manzaraka* (Cf. Chapitre 1, note 98 page 101), constitue l'épicentre de la manifestation de *debaa*. Sa construction transforme la place sur laquelle il est installé, en lui donnant une connotation entièrement féminine. Tout le village participe à la mise en scène et tout converge vers ce lieu qui, par sa structure concrète et imposante, établit une démarcation spatiale entre la vie de tous les jours et le temps d'expression collectif, artistique, dévotionnel, social des femmes.

Après la prestation des différents groupes conviés, c'est à partir de ce lieu que tout le monde repart en emportant avec soi, au-delà des limites géographiques du village, les souvenirs aussi bien émotionnels que matériels de la manifestation : les bonbons, les billets de banque, les rosettes de fleurs, la nourriture, les cannettes, les numéros de téléphone des nouveaux contacts, y compris les contraintes des engagements futurs.

Les dimensions du *bandra-bandra* peuvent varier. La taille dépend du nombre de femmes attendues. Avant leur prestation, les danseuses prennent place sur les chaises qui sont disposées aux bords internes de l'espace couvert. Par groupe, elles s'alignent sur chaque côté du *bandra-bandra,* selon le choix fait lors de la première visite du lieu, avant d'aller se restaurer et se mettre en beauté. La grandeur du *bandra-bandra* est calculée pour que, quand tout le monde est en place, les quatre lignes de danseuses puissent former un carré plus ou moins fermé. Tandis que les *bandra-bandra* sont également utilisés pour accueillir les pratiquant.e.s lors d'autres rituels, comme le *mawlida shenge* et le *mulidi*, la disposition des femmes en carré fermé n'est réalisée que dans le *debaa*[317]. Les tambourinaires de tous les groupes confondus s'installent au centre.

[317]J'ai montré dans le chapitre 1 la configuration du *bandra-bandra* dans le rituel du *mawlida shenge.* Dans ce cadre, il est séparé en deux parties de tailles différentes par des draps. Les musiciens prennent place dans la partie la plus petite, en asseyant sur des bancs ou des chaises, alors que dans la partie plus ample les femmes sont assises au sol sur des nattes. Elles sont généralement, mais non systématiquement, orientées vers la direction des musiciens. Selon Lambek, la disposition du *bandra-bandra* respecte également la direction vers la Mecque, le côté masculin étant orienté vers le nord (Lambek 1987). Pendant les chants, les pratiquantes se lèvent à leur gré, une à une, pour danser debout. Quand elles sont fatiguées, elles s'allongent au sol pour

Elles s'assoient par terre sur les nattes, chacune face à la ligne de ses camarades. L'idée est de ne pas laisser d'espace libre, qui éloignerait les groupes les uns des autres. Au contraire, la proximité leur permet de mieux s'entendre mutuellement, ce qui est utile pour stimuler la participation collective. Par conséquent, quand tout le monde est installé, il n'y a presque plus d'espace vide entre les pratiquantes.

Néanmoins, la manière d'investir l'espace du *bandra-bandra* est tout à fait particulière. Si la proximité des corps permet de faire ressortir une apparente communauté, tout le reste est conçu pour que les groupes ne se mélangent et ni ne se confondent entre eux : la disposition des danseuses, l'orientation des musiciennes, la diversité des tenues. Bien que les tambourinaires des différentes associations soient assises côte à côte, elles se tournent le dos, car toutes celles appartenant à la même association sont dirigées vers ses propres camarades danseuses. Alors qu'elles forment un seul grand ensemble de percussionnistes, les imprimés et la couleur des *saluva* et de leur *body* permettent toujours de distinguer les musiciennes des différentes équipes.

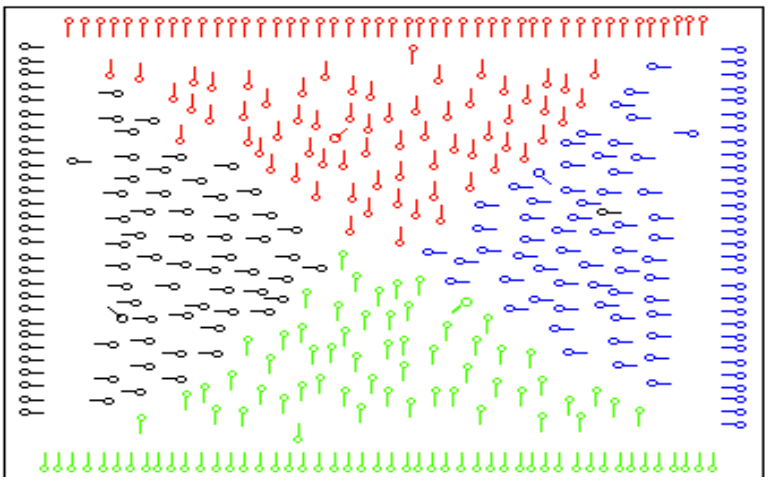


Schéma 9 - 1 : Disposition des groupes sous le bandra-bandra. Chaque couleur représente un groupe, chaque épingle représente une praticienne. Sur les bords internes sont indiquées les lignes des danseuses. Légèrement devant elles : l'imame. Assises face à la ligne et à l'*imame*, ce sont les musiciennes. Parmi elles, une épingle orientée différemment indique une éventuelle position de la chanteuse soliste.

somnoler. Dans le *mawlida*, c'est une masse homogène et multicolore de femmes qui est donnée à voir. Elles sont unies dans la communion des chants, mais elles se singularisent par leur tenue et par leur danse. Il n'y a pas de spectateurs pour ce rituel. Tous.es celles et ceux qui sont présents.es sont censés.es participer. Le contour de ces deux espaces attenants est également recouvert de draps. Pour laisser passer l'air certains sont soulevés, ce qui permet d'entrevoir, depuis l'extérieur, ce qui se passe au-dessous.

Dans le *mulidi*, en revanche, c'est longitudinalement que l'espace du *bandra-bandra* est divisé en deux parties : l'une est occupée par les deux lignes de danseurs, l'autre où s'asseyent les musiciens. Les danseurs sont disposés en double rangée : devant les pratiquants plus jeunes, à genoux, derrière la ligne des danseurs les plus âgés. Les musiciens sont assis face à ces deux lignes. L'espace qui sépare danseurs et musiciens est généralement ample, environ deux mètres. Cet entre-deux sert aux encadrants du rituel pour avoir la place de déambuler devant les danseurs pour les encourager. Cette disposition espacée, permet ainsi à ceux qui regardent, généralement les femmes, d'apprécier la performance de manière beaucoup plus confortable que dans le cadre du *debaa*. Quand plusieurs groupes de praticiens de *mulidi* participent à un même évènement, ils se relaient un après l'autre, car leurs prestations sont successives. Jamais deux groupes ne performent ensemble.

Quand tout le monde est en place, la *bandra-bandra* n'est plus qu'une explosion de couleurs flamboyantes, tissus voltigeant, bijoux étincelants, éclats de voix féminines. Les femmes sont alors prêtes à donner le meilleur d'elles-mêmes.

L'atmosphère festive et bruyante attire des curieux.es qui s 'approchent pour admirer les prestations des femmes ou tout simplement profiter de l'animation. C'est l'occasion pour les villageois.es de profiter d'un moment festif et réjouissant avec des chants et des danses offerts. Les spectateurs peuvent se balader le long du *bandra-bandra* en s'approchant d'une praticienne en particulier qu'ils.elles désirent admirer de plus près.

Toutefois, comme on peut le voir dans le croquis présenté plus haut, la disposition des pratiquantes laisse finalement très peu d'espace au public pour apprécier la performance. Une fois qu'ils sont toutes installés, les groupes prennent toute la place sous le *bandra-bandra.* Les draps qui recouvrent la structure métallique et les rangées des chaises au bord, qui forment un carré presque fermé, constituent une barrière physique et symbolique, qui paraît difficilement franchissable, à moins de s'immiscer en se frayant un chemin aux quatre coins en touchant ou en bousculant des personnes. Mais pour ce faire, il faut se sentir suffisamment à l'aise avec les pratiquantes pour entrer dans une proximité qui ne peut qu'être l'expression d'une familiarité déjà acquise. Théoriquement, selon les dires des femmes, le public pourrait même participer. Lors d'une interview, Missiki soutenait que n'importe qui peut faire du *debaa* : « Tu peux être Mahoraise, Malgache, Métropolitaine, ça n'a pas d'importance, tout le monde peut faire du *debaa* ». Personnellement, il m'est arrivé plusieurs fois, lorsque j'assistais à des rencontres, d'être invitée à faire partie de la ligne de danseuses. Cependant, uniquement les femmes qui ne sont pas d'origine mahoraise peuvent exceptionnellement participer, faisant ainsi la fierté et le bonheur du groupe qui les accueille. Il est fort improbable qu'une femme mahoraise aille danser avec un groupe qu'elle ne connaît pas ou qui est issu d'un village qui n'est pas le sien.

9.1.4 DERNIERS AMÉNAGEMENTS

Alors que certaines femmes mettent des alertes téléphoniques pour être prêtes vers midi, c'est plutôt vers 14 heures, que tous les groupes sont finalement sous le *bandra-bandra*. Comme pour les répétitions, parfois le démarrage de la rencontre s'éternise. Il arrive que le brouhaha s'arrête soudainement et la *fundi* du groupe d'accueil annonce officiellement au microphone que la rencontre peut commencer. Il se peut aussi qu'un groupe prenne l'initiative de démarrer un chant alors que les autres groupes ne sont pas encore tout à fait en place. Mais dans la plupart des situations, les contours de la performance restent flous, car il n'y a pas vraiment une séparation nette entre les différentes étapes de mise en place et la représentation proprement dite.

Souvent, les femmes âgées profitent de l'attente pour modifier quelques éléments du décor en ajoutant leur touche personnelle. Comme le choix de la place, ces invitées ne perdent pas

d'occasions pour imposer leur avis, ni de modifier l'organisation selon leurs souhaits[318]. Ces agissements sont finalement une manière indirecte et sournoise de critiquer l'accueil et mettre en doute la capacité d'organisation des hôtes. En dépit du fait que ces dernières fassent de leur mieux pour offrir une réception impeccable, elles savent pertinemment que les invitées trouveront toujours quelques choses à redire. Ces comportements, comme nous le verrons plus loin, font partie de dynamiques de compétition entre femmes, qui trouvent dans les rencontres de *debaa* un terrain particulièrement fertile pour s'exprimer.



Figure 9 - 1 : Sur l'image de gauche, Missiki ordonne de déplacer les chaises de la ligne de ses danseuses à sa convenance, lors d'une rencontre de debaa à Majicavo. Sur l'image de droite, ces mêmes danseuses attentent le début de la rencontre. ©

Les femmes profitent aussi de ces moments d'attente pour continuer à composer des rosettes de bonbons ou de fleurs à offrir aux participantes des autres groupes. Ces offrandes, en tant qu'actes d'attention et de considération, constituent les contreparties indispensables aux attitudes critiques. Elles sont des signes manifestes de remerciement, de reconnaissance et de félicitation. Parfois, le manque de temps pour cueillir les fleurs fait que ces dons représentent un réel investissement financier, car l'achat de ces rosettes peut coûter quelques euros chacune. Si l'on multiplie ce prix par le nombre de participantes, on obtient rapidement à une somme d'argent considérable. Comme déjà évoqué, les rosettes de bonbons remplacent désormais celles de fleurs.

Toujours en attendant le début de la compétition, les pratiquantes accordent aussi les tambours laissés préalablement au soleil pour que la peau se tende afin d'obtenir des sons plus

[318]Il m'est souvent arrivé d'assister à ce type d'intervention tout particulièrement lors du *manzaraka*. La mère du marié, qui est mise à l'honneur dans cette cérémonie, arrive en général avant tout le monde pour vérifier la disposition des nattes sous le *bandra-bandra*. Chaque natte est attribuée à une famille selon la liste dressée par les femmes les plus proches du marié, dont l'emplacement a été également communiqué. La mère du marié vérifie alors la bonne attribution des places et invertit souvent l'assignation des nattes à sa convenance. J'ai demandé à Nourou pourquoi elle faisait ça. Elle m'a expliqué qu'il faut respecter un ordre d'importance dans la proximité des familles les unes par rapport aux autres sur les nattes. En même temps, elle tenait à ce que tout le monde puisse la voir au moment où elle commencerait le défilé pour aller dévoiler la mariée avec ses offrandes de billets de banque. Toutefois, en observant avec attention ses agissements, elle n'a fait qu'inverser l'attribution des nattes, sans en modifier ni la proximité par rapport à sa famille, ni le point de vue par rapport à la visibilité du défilé. Personne de la famille hôte ne s'oppose à ces changements, qui sont toujours acceptés avec humilité et bienveillance.

aigus et une meilleure qualité acoustique. Pour les tendre davantage, elles enfilent une cordelette entre la peau et le cadre en bois, à l'aide d'un petit bâton ou d'une cuillère.



Figure 9 - 2 : Sur la photo de gauche, une des musiciennes en train d'enfoncer une cordelette entre le cadre en bois et la peau du tari pour la tendre. Sur la photo de droite, toujours une des musiciennes en train d'enfiler des bonbons dans une épingle à nourrice pour composer une petite cocarde à offrir aux autres pratiquantes. ©

Jusqu'au début des chants, un technicien gère la sonorisation de la manifestation et transmet en boucle des CD de chants de *debaa*. Puis, dès que le premier groupe commence, la voix des femmes prend le relais via le microphone. Le matériel de sonorisation est souvent de mauvaise qualité et il arrive fréquemment qu'il ne fonctionne pas correctement. Les pannes sont fréquentes. Les techniciens improvisés tentent alors tant bien que mal d'intervenir avec plus ou moins de succès. Leur rôle est de garantir l'amplification des voix des femmes mais peu importe comment. Les pratiquantes, d'ailleurs, ne semblent pas être gênées par leur manque de professionnalisme ni par le rendu décevant de leurs appareils bon marché. Oumi m'explique que le plus important est que tous les gens du village puissent les entendre et que la qualité du son, en soi, n'est pas un problème. Curieuse réflexion quand l'on sait que le but recherché est de faire toujours la meilleure impression. Mais effectivement, je n'ai jamais entendu des commentaires contrariés à ce propos, alors que j'ai assisté à des représentations où le son était vraiment mauvais et très pénible à supporter pendant des heures.

L'importance relative accordée à la qualité de la sonorisation et l'attitude indulgente des femmes estompe finalement la valeur de ces aspects, en déviant l'attention sur d'autres éléments considérés comme plus importants, tels que la puissance du son, qui doit pouvoir atteindre les oreilles des villageois.es les plus éloignés.es. De plus, la réticence à exprimer un jugement négatif de manière flagrante, laisse transparaître qu'il y a toujours une préoccupation morale d'éviter de critiquer ouvertement et directement le travail de quelqu'un, même si le résultat n'est pas satisfaisant. Certes, les critiques sont constantes mais elles sont toujours exprimées de manière détournée. Il n'en reste pas moins que les femmes sont conscientes d'être constamment jugées

sur la qualité de ce qu'elles font, et sur ce qu'elles sont capables à d'organiser et à d'offrir. Par conséquent, cette délicatesse formelle, montre aussi une manière de contourner les obstacles, en faisant « contre mauvaise fortune bon cœur » et en assumant avec nonchalance les défaillances et les médisances qui en découlent.

9.2. LA PRÉSENTATION DES DEBAA À TOUR DE RÔLE

Quand enfin la rencontre débute, les groupes chantent, à tour de rôle, les *debaa* préparés. Les femmes ont des opinions différentes concernant l'ordre de passage des participantes. Selon certaines, c'est l'équipe à la gauche du groupe hôte qui doit commencer en premier, suivi un à un des autres selon le sens des aiguilles d'une montre, de telle sorte que l'association qui invite termine toujours le tour et par conséquent, achève la manifestation. Mais il ne s'agit pas d'une règle. Pour Touanti, par exemple, c'est le groupe fin prêt sous le *bandra* qui chante en premier.

Chaque association a la possibilité de chanter quatre ou cinq *debaa* selon l'heure du démarrage de la compétition, car vers dix-sept heures il commence à faire sombre et la manifestation doit terminer avant la nuit pour permettre aux invitées de ne pas trop retarder le retour chez elles. Chaque groupe présente ses *debaa* selon un ordre établi lors des répétitions, sur la base de différents critères, qui peuvent varier selon la formation, comme me l'explique Amina :

> « Il a des stratégies concernant l'ordre de présentation des *debaa* préparés. Il faut par exemple varier les *debaa* en fonction du chant et de la chorégraphie. Pour nous, c'est mieux de commencer par un *debaa* doux pour terminer avec un *debaa* plus dynamique. Les caractéristiques variées d'un *debaa* à l'autre servent aussi à se booster, à se motiver. Il faut en tout cas toujours présenter ceux que l'on considère comme les meilleurs, les plus aboutis et les plus appréciés du groupe ».

L'une après l'autre, les associations chantent les *debaa* longuement travaillés lors des répétitions. Les danseuses du groupe concerné se mettent debout et la soliste commence à chanter. Puis la ligne des danseuses se met à danser en lui répondant en chœur. La danse et le chant évoluent selon la structure que j'ai analysée dans les chapitres 3 et 4, soutenus par l'accompagnement instrumental des *matari* et des *madafu*.

Lors de la rencontre du 14 juillet 2016, contrairement à ce que les femmes m'ont expliqué concernant l'ordre de passage des groupes, c'est la Madrassati de Toiyaria, organisatrice de la manifestation, qui a ouvert la compétition. Rosine, soliste du premier *debaa*, a commencé son chant de manière un peu hésitante. Sa voix tremblait légèrement, laissant deviner son émotion. Elle n'était pas non plus au mieux de son charme. Gardant le regard baissé, elle semblait gênée. Puis, de temps à autre, elle levait les yeux scrutant fugitivement l'espace autour. Elle donnait l'impression de vérifier si quelqu'un la regardait, tout en essayant de prendre de l'assurance en faisant face aux personnes censées l'écouter. Les femmes des autres groupes ont continué à bavarder sans lui prêter attention. De plus, le groupe de Madania n'était pas tout à fait en place, la ligne des danseuses n'était pas entièrement composée. Les femmes de Nourania, quant à elles, n'étaient même pas sous le *bandra*. Des pratiquantes de Toiyaria, en revanche, étaient déjà debout au milieu des musiciennes en train de régler leurs smartphones et leurs tablettes pour pouvoir filmer sans perdre une miette de leur prestation.

Entre le premier *couplet* de la soliste et le *refrain* du chœur, il y a eu une longue pause. Les danseuses hésitaient, attendant que l'une d'entre elles prenne enfin l'initiative de commencer. Puis, quasiment une à une, elles se sont mises à chanter sans trop de conviction, ayant du mal à s'accorder aussi bien vocalement que corporellement. Elles devaient adopter la position de départ, mais la plupart ne semblaient pas suffisamment concentrées. Elles se regardaient, échangeant quelques mots à voix basses, rigolant plus d'embarras que d'amusement. Elles ne semblaient pas être très sûres de ce qu'elles étaient en train de faire. Fatima a finalement quitté la ligne. Elle a saisi un *tari* et s'est mise à côté de Rosine, pour la soutenir. Les danseuses se sont alors resserrées pour combler la place restée vide. Entre temps, d'autres femmes déambulaient devant la ligne, comme si elles n'avaient pas encore décidé quel rôle assumer.

Puis, petit à petit les voix sont devenues plus claires et plus affirmées. Vers la fin du *refrain*, le chœur semblait avoir trouvé l'entente. Au cours du deuxième *couplet*, la soliste avait également gagné en assurance, soutenue par Fatima qui jouait du *tari* avec entrain à son côté, alors que la danse était encore maladroite, comme si les danseuses étaient toujours un peu perdues. La première chorégraphie, qui consistait à un transfert du poids du corps vers la droite, puis vers la gauche, accompagnée d'un geste vif de fermeture de la main droite, poing fermé, suivi d'une réouverture lente, était encore mal coordonnée.

En revanche, Oumi, qui assumait le rôle d'*imame*, était pleinement dans son personnage, depuis le début. Elle avait de l'aisance, savourait ses mouvements avec sensualité, souriait avec un air assuré et radieux. Elle donnait l'impression d'aimer se mouvoir et de prendre du plaisir à le faire. Elle déambulait devant la ligne en prononçant ses commandements avec énergie et entrain, mais sans pour autant se soucier de la conduite incertaine de ses camarades. Elle faisait même rythmiquement le geste à l'opposé – elle ouvrait la main sur le premier temps, puis la refermait lentement -. Par son attitude, Oumi semblait être plus préoccupée de montrer son assurance et son

panache, que de suggérer aux danseuses le bon geste à réaliser afin qu'elles puissent s'accordent mieux. Elle paraissait même dissimuler les incertitudes de ses camarades attirant tous les regards sur elle, comme si ses efforts étaient la solution pour que tout le groupe retrouve confiance et coordination.

Ce n'est que lors du deuxième *refrain* que le groupe a finalement affirmé une bonne entente, chantant avec plaisir et dansant avec virtuosité et de manière plus synchrone et harmonieuse. Pendant ce temps, les pratiquantes de Nourania arrivaient et s'organisaient bruyamment pour prendre place. Les musiciennes de Toiyaria ne se souciaient guère du vacarme qui régnait encore derrière leur dos et s'appliquaient à jouer les tambours avec vigueur joignant leurs voix à celles des danseuses. Tout le groupe était désormais en train de donner le meilleur de soi-même et de s'épanouir dans le chant et dans la danse, malgré l'anarchie qui régnait encore tout autour.

Alors que les pratiquantes de Nourania terminaient de s'installer, les danseuses de Madania et de Salamia dansaient débout. Une fois coordonnées, elles ont aussi commencé à chanter. Les voix de Toiyaria sont alors devenues plus puissantes, tandis que les femmes étaient rassurées par la participation collective de plus en plus affirmée. La danse était également plus incarnée, plus expressive, plus sensuelle. Les sourires illuminaient les visages des danseuses de manière plus spontanée et détendue. Quelques hommes sont apparus sous le *bandra,* sortant leur téléphone portable pour capturer quelques instants. Le *debaa* de Toiyaria touchait à sa fin lorsque les femmes de Nourania étaient finalement ordonnées sur la ligne, prêtes à participer. Les groupes se sont ensuite relayés à tour de rôle pour présenter leur *debaa*. Au fil de la rencontre, les voix sont devenues plus confiantes, les corps plus engagés.

Dès que tous les groupes ont été à leur place, une des pratiquantes de Toiyaria, a commencé à distribuer les cocardes de bonbons aux danseuses des autres groupes, une à une, en les accrochant sur leur poitrine. Une personne de chaque groupe a fait ensuite la même chose. Puis, les rosettes restantes ont été distribuées ponctuellement aux plus méritantes selon les goûts et les envies de celles qui les offraient.

Après le *debaa* de Toiyaria, c'était au tour des autres groupes de présenter leur *debaa*... La rencontre s'est finalement terminée lorsque le soleil était en train de se coucher. Il n'y a pas eu véritablement de fin nette. Les danseuses du groupe de Madania se sont levées, ont défilé devant les danseuses des autres groupes, leur ont serré la main une à une et sont parties, sans attendre la fin de la présentation des *debaa* des autres groupes. La manifestation s'est arrêtée progressivement. Les autres groupes ont quitté la place en suite, l'un après l'autre, cette fois sans saluer.

J'ai ensuite retrouvé les femmes de Toiyaria dans la maison de Mamanourou. Elles étaient épuisées mais heureuses. Affalées mollement sur les canapés, elles ont regardé les enregistrements sur leurs téléphones en commentant les images. La tension disparaissait petit à petit, pour ne laisser place qu'à la fatigue, malgré tout ce qu'il restait à faire : démonter le *bandra-bandra,* replacer les chaises et les nattes à leur place, faire la vaisselle et nettoyer les lieux pour les remettre dans un état correct.

9.2.1 UNE REPRÉSENTATION COLLECTIVE

À différence du *mulidi* où les groupes chantent un à un pendant que les autres formations regardent et écoutent, lorsqu'une association présente son *debaa*, les autres sont censées participer au chant et à la danse. Cependant, ne connaissant ni le chant, ni la chorégraphie, la participation vocale n'est pas évidente et quant à la danse, les *imames* respectives de chaque formation doivent proposer à leurs camarades danseuses des enchaînements chorégraphiques inventés sur le moment. Au début, il est donc impossible, pour les femmes des autres groupes, de faire partie du chœur. Ces dernières ne peuvent qu'écouter. En revanche, les phrases des deux dernières parties du *debaa,* étant généralement plus courtes, peuvent être facilement mémorisées et chantées par tout le monde.

Ainsi, mis à part les pratiquantes du groupe qui présente son *debaa,* toutes les autres intervenantes mettent un certain temps avant de participer avec vigueur et enthousiasme. Généralement, pendant que la soliste d'un groupe chante son premier *couplet a cappella*, les danseuses des autres formations restent assises sur les chaises ou les bancs. Leur engagement corporel est par conséquent minime. Au début, pour que les danseuses puissent suivre avec facilité, les *imames* proposent, chacune à son propre groupe, des gestes assez simples et facilement imitables. Ces motifs évoquent souvent la gestuelle du *mawlida shenge*. Puis, les *imames* suggèrent un enchaînement plus élaboré, ou un extrait d'une chorégraphie d'un autre *debaa* qui s'adapte bien à la mélodie chantée. Elles peuvent également expérimenter des enchaînements chorégraphiques composés à l'instant selon ce que le chant leur inspire, ou encore tester des nouvelles propositions qu'elles ont en chantier et qui sont le résultat d'un travail de création personnel mené préalablement en solitaire. Les rencontres de *debaa* deviennent ainsi des laboratoires chorégraphiques où expérimenter des nouvelles danses pour les *debaa* futurs.

Peu importe ce qu'elles proposent, les *imames* essayent d'abord toutes seules, puis elles montrent à leur camarades le mouvement à réaliser. Elles le répètent plusieurs fois pour leur donner le temps de bien le comprendre et le mémoriser pendant que les danseuses continuent à reproduire la gestuelle précédente. Quand elles estiment que tout le monde a compris leur proposition, elles disent : « uwa » pour exhorter leurs camarades à démarrer l'enchaînement proposé.

En commençant assis, les groupes qui improvisent laissent le rôle de vedette à celui qui présente son *debaa,* qui généralement démarre debout. Mais, encore une fois, il n'y a pas de règles. Toutes les équipes peuvent tout à fait initier leurs chorégraphies debout, même si normalement le commencement d'un *debaa* d'un autre groupe permet aux autres pratiquantes de se reposer pendant quelques instants. De toute manière, ce sont les *imames* qui décident quand les danseuses doivent se lever. Plus une *imame* apprécie le *debaa* qui est chanté, plus tôt

elle invite ses camarades à se mettre debout et danser avec un engagement corporel plus important. Elle montre que le chant l'a touchée et qu'elle en est inspirée. Se lever est considéré comme une manifestation d'appréciation. Un beau chant donne envie donc de se mesurer avec le groupe qui est en train de performer et de se hisser à hauteur de ses compétences chorégraphiques. L'action de se lever ternit quelque peu l'image du groupe qui présente son *debaa*, mais atteste en même temps de la reconnaissance de son expertise et le désir de se mesurer à lui. Élaborer des belles chorégraphies à l'instant représente un défi pour les groupes qui écoutent et qui doivent improviser. Pour être à la hauteur de l'épreuve, le groupe défiant ne doit pas montrer d'hésitations, au contraire. Les danseuses qui improvisent doivent être tout aussi parfaites que les femmes du groupe qui est en train de présenter son *debaa* longuement travaillé en amont.

Ce comportement laisse entendre finalement que dans le *debaa*, c'est le chant qui est le moteur de la danse, mais qu'ensuite la danse permet de nourrir, d'enthousiasmer, d'amplifier, d'interpréter, de soutenir encore plus le chant. C'est la beauté de la mélodie et la suavité de la voix de la soliste qui stimulent les femmes à participer davantage vocalement et corporellement. De toute manière, à un moment donné tous les groupes se lèvent pour participer collectivement au chant et à la danse. Cette synergie a lieu normalement pendant la partie centrale, ou éventuellement pendant la partie finale, car elles sont plus entraînantes. Du fait que les phrases de ces deux dernières parties sont plus courtes, les femmes peuvent se joindre au chant avec plus de facilité et contribuer à l'effervescence générale. Ainsi, au fur et à mesure de l'avancement d'un *debaa*, tout le monde participe avec de plus en plus d'énergie et d'enthousiasme. Vers la fin du *debaa*, toutes les femmes des quatre formations dansent debout. Il devient alors difficile de reconnaître quel est le groupe qui présente son chant et quels sont ceux qui improvisent. Seul le repérage de la chanteuse soliste permet de faire cette distinction. De cette manière, le *debaa,* dans sa progression, offre la possibilité aux groupes de s'harmoniser de plus en plus entre eux. Cet accord dans le chant et dans la danse donne l'impression d'une grande communion de l'ensemble des participantes qui, stimulées par la réflexivité de leur action collective, tendent à se surpasser et finalement à transcender toutes ensemble leur rivalité, de manière symbolique.

Cette contagion d'euphorie n'est pas, pour autant, régulière. Parfois, l'implication des celles qui improvisent est moindre par rapport aux pratiquantes du groupe qui présente un *debaa*. Il arrive aussi que les autres formations mettent en certain temps avant de se mettre à danser. Quelquefois les femmes sont distraites quand ce n'est pas leur tour de chanter, comme si elles n'étaient pas vraiment intéressées et concernées par les prestations des autres. Parfois, les mouvements des équipes qui improvisent restent confinés dans un registre minimaliste, se limitant à incliner légèrement le buste vers la droite et vers la gauche alternativement, dessiner des huit avec la tête d'une part et l'autre en gardant les mains posées sur les genoux, ou encore tapoter les doigts sur la première pulsation de chaque période.

Il arrive aussi que les danseuses des associations qui improvisent restent, tout le temps, assises. Parfois même, les groupes semblent s'ignorer mutuellement. Ces comportements épisodiques

sont vécus comme des attitudes répréhensibles, des manières de faire irrespectueuses. Ces agissements peuvent créer des tensions qui peuvent être résolues ou canalisées de différentes façons, selon les situations, comme nous le verrons un peu plus loin.

Comme les danseuses, quand vient le tour des autres groupes de présenter leur *debaa*, les tambourinaires peuvent en profiter pour se reposer, plutôt que contribuer au soutien des performances des autres groupes. Cependant, elles-aussi, sont censées collaborer dès le début de l'accompagnement instrumental, car les rythmes d'ensemble des *matari* et des *madafu* sont toujours les mêmes et sont communs à tous les *debaa* (Cf. Chapitre 3). Cette coopération n'est pas non plus systématique et tout le monde ne participe pas forcément avec la même intensité et la même ardeur.



Figure 9 - 3 : À gauche de l'image, des femmes de Nidhonymia montrent une attitude désintéressée et même ennuyée, pendant que le groupe en arrière-plan, au fond à droite de l'image, est en train d'exécute son debaa. ©



Figure 9 - 4 : Les femmes de Nidhonymia s'accordent sur un le geste de tapoter les genoux sur le premier temps de chaque période pendant qu'elles dessinent un huit avec la tête, de manière continuelle et liée. ©

Stimuler la participation est une nécessité constante. Elle demande un investissement continuel de la part des femmes les plus motivées et les plus engagées. Quand les danseuses montrent des moments de lassitude, il arrive que à la fin d'un *debaa,* une femme plus âgée se lève et enchaîne une *kaswida* connue et aimée par toutes afin de booster l'engagement de l'ensemble des participantes. L'ambiance alors se réchauffe, les femmes se redynamisent, la danse devient plus entraînante et vigoureuse et toutes les pratiquantes recommencent à chanter avec joie et enthousiasme.

9.2.2 RÉCOMPENSES ET FÉLICITATIONS RÉCIPROQUES

Tout au long de la performance, une personne de chaque association passe en revue les pratiquantes des autres groupes pour offrir à chacune une cocarde de bonbons en l'accrochant sur la poitrine. Celles qui sont les plus appréciées ont droit également à des colliers de bonbons, à des rosettes de fleurs de jasmin et même à des billets de banque. Force est de constater que ce sont surtout les *imames* et les solistes qui en bénéficient. J'ai vu également des mères féliciter leurs propres filles avec des fleurs et de l'argent, et aussi des amies s'échanger mutuellement des rosettes. Pour ma part, j'ai aussi reçu des bracelets d'or et des colliers. Toutefois, si les bonbons peuvent être consommés, l'argent accroché à la poitrine et les bijoux doivent être restitués à la fin de la performance. Ils servent en effet à montrer l'appréciation d'une prestation en particulier et la valeur attribuée à la personne, sans pour autant représenter un véritable cadeau. Par contre, un billet de banque, enfilé sous le *body,* est réellement un don et dans ce cas la personne qui le reçoit peut le garder.

Dans toutes les rencontre de *debaa*, l'ambiance joyeuse, le parfum des fleurs, l'odeur des sucreries et des gâteaux nourrissent d'élans de convivialité et de douceur les relations entre les femmes, de même que les couleurs bariolées des tenues, les reflets scintillants des bijoux, la beauté des fleurs et les cocardes de bonbons enjolivent les lieux. Cependant, force est de constater que dans le *debaa*, les pratiquantes ne donnent pas uniquement à voir une image idéalisée de la femme sensuelle, discrète pourvue de belles manières. Sur les nattes, celles qui ne dansent pas, donnent également à voir la femme décontractée de tous les jours, allongée ou assise par terre, comme si elle était dans l'intimité de sa maison. Les enfants qui dorment sont d'ailleurs recroquevillés entre leurs jambes[319].

[319]Cette manière de se mettre à l'aise allongée par terre est une posture qui fait beaucoup débat à Mayotte. Lors de réunions publiques en effet, comme celles de l'école, cette position décontractée prise par certaines femmes est vue par les enseignants occidentaux comme une manière indécente de se comporter en public.



Figure 9 - 5 : Femme en train de dormir pendant la rencontre de Mtsangadoua. ©

En effet, les femmes assises chantent, jouent les *matari* mais s'occupent aussi des enfants en bas-âge qui accompagnent leurs mères, ou leurs sœurs. Quand les enfants ne dorment pas, ils.elles s'amusent à imiter les grandes personnes, à tapoter sur les tambours ou à esquisser les gestes de la danse.

Pendant la performance, l'animation vient aussi de l'extérieur du *bandra-bandra*. Des gens arrivent, d'autres partent. Les enfants du village courent tout autour du chapiteau. Lorsque les chants se font plus résonnants et palpitants, ils.elles s'engouffrent sous les draps recouvrant la structure, pour regarder ce qu'il s'y passe. Des dames âgées viennent parfois s'assoir sur des chaises laissées vides par les danseuses en train de performer.



Figure 9 - 6 : Public lors d'une rencontre de debaa à Mtsangadoua. ©

Les hommes sont en général plus détachés et distanciés même si certains ne se gênent pas de rentrer sous le *bandra*, et même s'installer au milieu des femmes pour filmer. Des jeunes hommes s'approchent parfois davantage pour apprécier la beauté des jeunes filles, d'autres se contentent de les filmer de loin. Ils créent aussi des petits attroupements. Ils profitent du moment festif pour se rencontrer entre amis, bavarder, discuter. Ils s'échangent des formules de politesse, des sourires, des blagues, des rires. Ces sont des moments agréables de socialité qui distraient toute la communauté. Parmi les spectateurs, on retrouve parfois des Métropolitain.e.s attiré.e.s par l'animation, quelques touristes en quête d'exotisme.

Tout au long de la performance, la démarcation entre le *bandra-bandra* et l'espace autour reste cependant poreuse. Les femmes rentrent et sortent de cette arène à leur gré, sans que cela ne donne lieu à des remarques, tout au moins dans l'immédiat. Si une danseuse sort de la ligne, une autre praticienne assise la remplace aussitôt pour combler l'espace vide. Lors du bilan de la rencontre, ces désengagements ponctuels peuvent éventuellement faire l'objet de blâmes, mais rien de ce qui pourrait mettre en péril l'image et la cohésion du groupe n'est exprimé pendant la performance.

Entre deux debaa*,* parfois l'attente est longue. Les femmes en profitent alors pour se détendre, boire, manger, discuter entre elles. Ainsi faisant, les pratiquantes participent à la performance par intermittence. Elles peuvent danser, chanter, jouer du *tari* mais aussi uniquement regarder, bavarder, s'abstraire.

J'ai mentionné dans le troisième chapitre que la solitude est un état rarement accessible. Dans la vie de tous les jours, les filles sont toujours en groupe, les maisons ont rarement de portes, les chambres sont meublées de plusieurs lits. Il est très difficile de trouver un espace et un temps uniquement pour soi. S'éclipser d'une situation par le biais une évasion mentale est souvent le seul moyen pour s'isoler[320]. Dans la pratique du *debaa*, tout est fait pour éviter ces moments individuels de replis sur soi ou d'échappatoire imaginaire. Le rôle de l'*imame* sert justement à ça : à rendre chaque instant conscient, en attirant l'attention sur les actions à réaliser, pour apprécier le bien-être du partage et de la participation.

9.2.3 UN SPECTACLE SANS SPECTATEURS

Si tout est fait pour faire savoir que les femmes font du *debaa*, rien n'est réalisé de telle manière à faciliter la vue de ce qu'elles font. Le volume de l'amplification sonore permet à tous.es les villageois.es d'être informé.e.s de l'évènement. Le son des chants et des tambours peut même se propager dans les villages voisins. Cependant, contrairement aux performances qui mettent en scène les acteurs de manière bien visible pour que le public puisse apprécier leurs prestations, la

[320]Inversement, dans certains cas la solitude peut représenter une situation honteuse, comme celle qu'une femme divorcée est contrainte de subir.

disposition des femmes lors d'une rencontre de *debaa* semble au contraire négliger complètement son point de vue.

Le dispositif de quatre groupes face à face paraît être conçu pour que les femmes puissent se regarder entre-elles, plutôt que montrer leurs performances à d'autres personnes censées être des spectateurs.es. Ces dernier.e.s qui ne peuvent finalement qu'épier ce qui se passe au centre en regardant par-dessus les épaules des danseuses.



Figure 9 - 7: Rencontre de debaa à Mtsangadoua août 2014. ©

Il est vrai que personne mieux qu'elles ne pourraient apprécier ou déprécier les prestations des autres. Les femmes sont en effet intéressées à s'évaluer mutuellement en vue d'une éventuelle invitation pour un événement spécifique ou une future rencontre, comme me l'explique Amina :

> « On n'a pas besoin d'avoir beaucoup de spectateurs, mais les associations qui sont avec nous peuvent constater qu'on est bien. Après la rencontre on prend contact, on se dit « venez chez nous » Les personnes qui sont intéressées à organiser un *debaa* vont voir les groupes, par exemple, moi je peux l'organiser pour fêter le retour de ma grand-mère de la Mecque ».

Le fait que chaque groupe présente son *debaa* à tour de rôle permet en théorie de regarder et de juger les prestations des autres pratiquantes. Sauf que les danseuses des autres groupes, étant censées participer à la danse en improvisant simultanément une chorégraphie composée à

l'instant, doivent plutôt se concentrer sur les propositions chorégraphiques de leur propre *imame*. S'il est vrai que, de temps en temps, elles peuvent adresser des regards furtifs aux autres danseuses, cela demeure difficile, car, afin de conserver leur coordination, elles ne peuvent pas se distraire.

L'*imame* non plus n'a pas le temps d'observer la façon de danser des femmes des autres groupes. Elle peut apprécier la beauté du chant et ressentir les éventuelles réactions du public, mais pas plus, comme le témoigne Fauzia : « C'est vrai qu'en tant que meneuse je m'occupe plus de mon groupe que de ce qui se passe dehors, mais s'il y a une vague de personnes qui arrive d'un coup [à regarder] … on ne peut pas ne pas le remarquer ». Finalement, comme l'explique Amina, seules les musiciennes peuvent éventuellement regarder la prestation des autres. Elles sont d'ailleurs les pratiquantes les plus âgées et expérimentées et sont aussi des mères et des grand-mères qui jugent la prestation des filles et des jeunes filles d'autres mères et grand-mères. Cependant, cette tâche n'est pas aisée, car les tambourinaires tournent le dos aux danseuses des autres groupes. Elles peuvent uniquement regarder d'un côté et de l'autre, même si elles préfèrent contempler la prestation de leurs propres filles, à travers laquelle elles se reconnaissent, plutôt que celles des autres :

> « On n'a pas forcément le temps de regarder les autres, quand on est dans le *dahala* [ligne de danseuses]. Si on chante notre *debaa,* nous devons être concentrées. Par contre, les gens qui sont assises, les femmes musiciennes, elles voient mieux. Quand je suis assise j'ai le temps de regarder, d'évaluer leur amélioration, leur évolution [elle parle en effet des danseuses de son groupe] et même regarder les autres groupes » (Amina).



Figure 9 - 8: Missiki, au centre de l'image, et sa fille Hidaya à droite de la photo, regardent la prestation d'un troisième groupe. Des jeunes filles d'un autre groupe, en arrière-plan, regardent dans la même direction en attendant leur tour pour danser. La musicienne assise devant Missiki, en revanche, profite de ce temps de performance qui ne concerne pas directement son groupe, pour somnoler. ©

Ainsi, les mères peuvent comparer la qualité de la prestation de leurs filles avec celle des filles des autres, et par là juger de la qualité de leur charme, alors que les jeunes filles qui ne dansent pas, peuvent admirer la qualité de la danse de leurs concurrentes du même âge pour éventuellement s'émerveiller, s'en inspirer, ou, au contraire, se désenchanter. Alors que les jeunes

filles sont souvent admiratives envers leurs rivales, les femmes mûres ont tendance à être évaluatives. Ces évaluations peuvent ne pas être sciemment objectives. Il s'agit alors de tactiques. L'attitude des pratiquantes peut même être manifestement contradictoire : elles peuvent exprimer de l'ennui quand la prestation d'un groupe est décevante mais aussi montrer du désintérêt pour déstabiliser un groupe considéré particulièrement concurrentiel.

Quoi qu'il n'en soit, pour évaluer avec plus de recul leurs prestations, les femmes font attention aux réactions du public. C'est par le comportement intéressé de ce dernier que les pratiquantes ressentent d'avoir assuré une bonne performance et d'avoir été les meilleures, comme témoignent des jeunes filles d'un groupe de Tzoundzou : « Il y a des gens qui viennent nous dire … qu'on a bien dansé, bien chanté. Pas de jury, il n'y a pas de jury, juste des gens qui regardent. ». Cependant, comme j'ai déjà souligné, il n'y a jamais vraiment beaucoup de monde qui regarde ces rencontres. Pour Amina, il y a désormais tellement de vidéos sur le *debaa* sur les réseaux sociaux que les gens ne ressentent plus le besoin d'assister aux manifestations : « Je pense qu'aujourd'hui les gens ne viennent pas parce que le *debaa* est de plus en plus médiatisé, il n'y a pas besoin d'aller le voir aux rencontres, tu n'as qu'à aller sur internet, sur YouTube »[321].

De manière générale, les Mahoraises préfèrent participer elles-mêmes aux événements plutôt que de se contenter de les regarder. Être protagoniste d'un événement permet d'être valorisée par les autres. Par contre, elles n'éprouvent pas d'intérêt à assister à une manifestation qui ne les concerne pas à priori. Par exemple, j'ai annoncé à l'une des pratiquantes que le film sur le *debaa,* sur lequel je travaille depuis cinq ans, sera prochainement diffusé dans l'une des deux salles de cinéma de Mayotte. Elle m'a demandé « Est-ce que j'y suis ? » je lui ai répondu que non, car les images de son groupe font partie des vidéos d'une installation multimédia mais pas du film documentaire. « Alors je ne viens pas, ça ne m'intéresse pas », m'a-t-elle répondu crûment. Je ne l'ai pas mal pris, car je sais qu'elle n'avait aucunement l'intention de me blesser ou de manifester une contrariété. C'était juste la vérité, ce qui ne la concerne pas, ça ne l'intéresse pas, tout simplement[322].

Tandis que le nombre de spectateurs n'a, en définitive, pas d'importance, leur regard demeure essentiel[323]. Selon Zalia, l'appréciation des hommes serait plus objective que celle des femmes,

[321] Sur l'île il n'y a pas de théâtre, juste des cinémas et quelque MJC avec des podium. Le peu de manifestions de musique et de danse est organisé en plein air. Il n'y a jamais beaucoup de monde, et en général, ce sont principalement les *wazungu*, les Français métropolitains, qui sont friands.es de ce type d'évènement. Les Mahorais.e.s ne s'intéressent pas beaucoup aux spectacles. Exception faite pour les concerts de musique à la mode localement et pour le *mrengue* (box traditionnelle organisée principalement pendant le Ramadan). Toutefois, parfois la mise en place technique est tellement laborieuse et compliquée que les gens partent avant même le début de ma manifestation.

[322] Elle n'est pas la seule à avoir cette attitude. Une autre fois, j'ai organisé un spectacle avec des jeunes danseurs et je leur ai dit d'inviter leurs parents. Aucun n'est venu, sauf la maman d'une jeune danseuse. En réalité, elle est venue avant le spectacle juste pour la saluer et l'encourager, puis elle est partie, car elle avait à faire.

[323] Même la représentation organisée à l'occasion des Journées européennes du patrimoine de 2015, donc j'ai parlé en détail dans le chapitre 6, n'a finalement pas attiré grand monde de mon point de vue. Il semblait y avoir du public, puisque cinq associations se produisaient. Bien que les groupes n'étaient formés que de quinze personnes, pour chacun il y avait des accompagnateurs.es. Il y avait des enfants en bas âge et quelques

plus intéressées à défendre à tout prix la réputation de leur propre groupe, plutôt que reconnaître la suprématie d'un autre :

> « Même s'il y en a un seul [spectateur], ça nous suffit. C'est vrai qu'aujourd'hui chacun a ses occupations, son planning. Aller au *debaa* c'est du temps perdu. Mais nous on s'en fout. Le regard des hommes est très important parce que les hommes ne sont pas comme les femmes. Parce que si c'est un homme qui apprécie un groupe, on peut être sûr que c'est vraiment joli. Alors que les femmes même si elles savent que ce que fait leur groupe n'est pas bien, elles vont quand même l'apprécier parce que c'est leur groupe. C'est pour ça que c'est mieux le regard des hommes.

Pour autant, dans un contexte de spectacle la définition de la place du public est fondamentale, car elle fixe les limites architecturales du lieu de représentation et définit clairement les rôles de chacun. Pour assister à un *debaa*, les éventuels spectateurs se placent là où ils.elles veulent ou plutôt comme ils.elles peuvent, en fonction du dispositif et des envies. Le public n'est pas disposé de manière standardisée. Il n'y a pas de places clairement assignées, ni de point de vue unique ou optimal d'où observer la performance des femmes. Les gens peuvent se déplacer à leur gré pour changer de perspective, de point de vue. Les spectateurs sont en quelque sorte libres de choisir une relation plus au moins impliquée, une distance plus ou moins importante avec les pratiquantes. Chaque personne, spectatrice ou participantes, aura sa propre vision aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur.

Malgré le fait que le rôle du.de la spectateur.trice soit problématique, Fauzia souligne l'importance de l'attirance qu'un beau chant peut exercer sur les gens et des réactions que ce public lambda, qui se constitue spontanément, peut avoir :

> « Il y a des *debaa* qui attirent plus de monde. Même si elles ne sont pas forcément des personnes qui viennent voir, quand elles entendent un chant en particulier, elles sont attirées. Elles sont amenées à venir voir, même si elles passaient juste à côté. Là on sent que les gens apprécient. Par contre, il y a des *debaa* où on voit les gens partir. C'est ça qui nous montrent qu'ils ont apprécié ou pas. […] Parfois on est même bousculées par derrière parce que des gens veulent voir. Ils essayent de voir ce qui se passe. C'est comme ça que moi en tant qu'*imame* je me rends compte que notre *debaa* est bien ou plus ou moins

jeunes hommes sollicités comme chauffeurs. En tout il devait y avoir : une centaine de personnes appartenant aux associations de *debaa* qui partécitait à la représentation, une dizaine d'élus, une dizaine d'organisateurs, une dizaine de personnes liées à la présentation de la conférence, les techniciens qui assuraient la supervision du dispositif, quelques photographes et des attaché.e.s de presse, les cameramen pour la captation vidéo, quelques Métropolitain.e.s. Au total, il devait y avoir environ cent cinquante personnes, mais pratiquement pas de public, si l'on considère comme spectateur toute personne, hormis les invité.e.s, qui assiste à une manifestation de sa propre initiative, pour son propre intérêt personnel, et non parce qu'elle est liée de quelque manière à l'organisation de la manifestation. J'étais à la fois surprise et gênée de voir que personne n'arrivait pour assister à la représentation. Par délicatesse, j'ai demandé au responsable de l'évènement si tout allait bien. À ma grande surprise, il m'a répondu, tout ému et excité, qu'il n'aurait même pas rêvé d'un tel succès, en me laissant sans voix.

bien ».

Le témoignage de Fauzia montre que c'est grâce à leur bravoure de compositrices et d'interprètes qu'elles peuvent attirer du monde et prouver à elles-mêmes que leur prestation est réussite. Même si le nombre de spectateurs n'a pas d'incidence sur le déroulement de la performance, l'absence du public peut néanmoins affecter la prestation des groupes. Plus il y a des gens, plus il y a des réactions, plus il y a des personnes qui filment, plus les femmes se sentent au centre de tous les regards. Cela les pousse à faire encore mieux. Ainsi, la participation du public à la performance à travers des élans corporels, l'action de regarder, admirer, écouter, filmer, même participer en chantant au bout des lèvres, est toujours bienvenue pour parachever l'œuvre des femmes, même si cette présence n'est jamais assurée.

Dans le modèle de spectacle environnemental proposé par Schechner, si les spectateurs ne participent pas ou quittent les lieux de la performance, le spectacle s'arrête, puisqu'il vient à manquer une des composantes essentielles qui constituent l'évènement[324]. Il en va de même pour le spectacle en général, car la présence du public y est tout à fait indispensable. Dans le *debaa,* en revanche, qu'il n'y ait pas de spectateurs, en soit, n'affecte pas la performance car leur absence n'empêchera pas la rencontre d'avoir lieu. S'il n'y a pas de spectateur, les praticiennes auront l'impression d'avoir moins bien performé, ou d'avoir été incapables d'attirer du public, mais la manifestation aura quand même produit toutes les implications et les conséquences habituelles. Les groupes invités seront dans l'obligation d'organiser à leur tour une rencontre pour échanger l'invitation du groupe hôte.

Toutefois, Zalia me rassure qu'il y ait toujours des gens qui regardent, même si je ne les vois pas. Ce qui est essentiel pour les femmes, comme me l'explique Oumi, c'est qu'elles fassent savoir qu'une rencontre de *debaa* a lieu. Elles ressentent le besoin de publiciser ce qu'elles font. Les répétitions servent aussi à cela, à faire savoir que les femmes se préparent à réaliser une manifestation. Les gens sont informés. Par conséquent, ils sont pris à témoins malgré eux.

D'un autre côté, les femmes devraient théoriquement jouer le rôle des spectatrices des autres groupes. Contemporainement, elles doivent également participer activement aux chants et à la danse, ce qui les empêche finalement de prendre du temps pour observer les prestations des autres. De plus, les va-et-vient sont incessants. Les pratiquantes peuvent quittent les lieux, pour ensuite revenir. Elles participent ainsi à leur gré, avec une implication fluctuante, inconstante, à différents degrés. Mais cette irrégularité n'empêche pas la performance de suivre son cours.

[324]Le modèle que Schechner s'était fixé de manière empirique n'a jamais été pleinement réalisé, étant donné la difficulté d'impliquer le public, de l'inciter à effectuer des actions en lui donnant une place fondamentale dans le succès de la représentation. Dès nos jours, on retrouve cette idée de « casser le quatrième mur », c'est-à-dire cette paroi imaginaire qui sépare les acteurs sur scène du public (ce concept a été élaboré pour la première fois en 1758 par Diderot dans « Discours sur la poésie dramatique »), dans les spectacles de rue, où la participation du public, avec des actions – ex. tenir des objets, répondre à des questions, chanter, aider l'action des acteurs - devient souvent incontournable pour que le spectacle fonctionne.

Par conséquent, l'utilisation du paradigme « spectacle » ne fonctionne pas complètement. À l'évidence le *debaa* paraît articulé et structuré de manière plus complexe qu'un spectacle, même de type environnemental, pour que sa réussite ne dépende que de l'action des spectateurs. Le *debaa* peut en effet avoir lieu même s'il n'y a personne qui regarde. - Le dispositif, illustré dans le Schéma 9 -1 de la page 584, fait d'ailleurs ressortir de manière évidente l'absence de place pour les spectateurs -. Certes, les différentes étapes de préparation, de réalisation et les suites que toute rencontre produit, font qu'il s'agisse d'un « fait social total » selon la définition de Mauss (1934), qui n'est pas uniquement réductible à un spectacle. De plus, toute rencontre s'inscrit dans un continuum de rencontres passées et produit une série de rencontre futures.

9.3 RIVALITÉS ET DÉFIS

Les femmes parlent aussi beaucoup de la rivalité qu'il y a entre groupes et du fait qu'elles considèrent le *debaa* comme un jeu qui met en exergue cette concurrence. Comme les confrontations sportives (Lévêque 2010), les rencontres de *debaa* mettent en scène les ambitions individuelles et la compétition entre groupes, tout en encadrant et validant l'expression de cet antagonisme.

Les pratiquantes ont toujours envie d'être les plus appréciées et d'avoir le sentiment d'être les meilleures interprètes de ce répertoire, comme l'exprime l'*imame* d'un groupe de Chirongui : « Quand je suis au milieu du *debaa* je ne pense plus à rien, qu'à ma danse, qu'est-ce que je peux faire pour être plus forte que les autres ? ». La recherche de reconnaissance et de renommée, qui permet d'obtenir du respect et de l'admiration, constitue le moteur qui pousse les femmes à faire toujours de leur mieux aussi bien du point de vue de la performance que de l'organisation. Accepter ce défi est indispensable et on ne peut pas s'y soustraire, comme l'explique Zalia :

> « Le *debaa* est un *soma* [« amusement » en *kibushi*]. Le début c'est un peu comme un jeu et dans tous les jeux, on joue pour gagner. C'est comme un match. On joue pour gagner. C'est un jeu, où l'on va se mesurer avec les autres On sait qu'on a gagné par rapport aux gestes des danseuses. Et c'est celle qui chante bien, qui chante mieux. Forcément il y a une compétition, comme un match. Même si on ne gagne rien du tout ! C'est un jeu, on joue pour gagner. C'est ça. Même s'il y a des gens qui disent « Non ce n'est pas vrai ». On joue pour gagner. Il faut que on gagne. Parfois on sait qu'on n'a pas gagné mais ce n'est pas le but » ».

Le principe de compétition qui existe dans la pratique du *debaa* est fondé sur le postulat qu'il faut créer des *debaa* tellement beaux qu'aucun autre groupe n'osera utiliser les mêmes textes pour en créer à son goût, de peur d'être critiqué et, par conséquent, humilié. En effet, deux versions d'un même chant seront confrontées et leur rapprochement mettra forcément en

avantage un groupe au détriment d'un autre. Comme me l'explique Ourou du groupe Sanya de Sada :

> « Il y a une rivalité entre les groupes. Chaque groupe veut être les plus belles et on veut faire la meilleure chorégraphie. Des fois il y a des chamailleries : elles ont pris nos chants, elles les ont transformés...Elles ont pris notre chorégraphie...des fois on se chamaille pour ça, mais ça reste dans le contexte du *debaa*. Ça existe, ça existe beaucoup ».

Aucune association n'a intérêt à copier un *debaa* magistralement composé par une autre association en risquant de s'exposer à des comparaisons. C'est pour cette raison qu'il faut faire des *debaa* toujours plus beaux, pour éviter des jugements négatifs. Mais parfois, les femmes disent que reprendre un *debaa* à l'identique signifie aussi reconnaître ouvertement la suprématie du groupe copié, comme une sorte d'hommage. Cependant, cet argument n'appartient qu'aux discours car dans la réalité aucune association ne reproduit exactement le *debaa* d'une autre. Inversement, lorsqu'un *debaa* est considéré comme mauvais, les femmes ne se privent pas du plaisir de reprendre précisément le même texte pour montrer qu'elles sont capables d'en créer une meilleure version. Dans ce cas, c'est le groupe qui a produit la version décevante qui se sentira visé et rabaissé.

De nos jours, les pratiquantes mettent également au défi leur créativité, leur beauté et leurs symboles de prestige à travers les réseaux sociaux et les média. Pour témoigner de leur expertise et de leurs atouts, les femmes enregistrent toutes leurs prestations avec les téléphones et les tablettes. Si la diffusion de ces enregistrements sur les réseaux sociaux, sur des sites dédiés, permettent aux Mahorais.e.s expatrié.e.s ou vivant.e.s en métropole et à la Réunion de suivre en direct les évènements et garder des liens avec ce qui se passe au pays, ils permettent aussi de garder vivant l'esprit de compétition et de défi au-delà du temps contingent des rencontres.



Figure 9 - 9 : Plusieurs pratiquantes enregistrent et transmettent en direct sur les réseaux sociaux les images de leur prestation. ©

Cette nouvelle habitude de garder une trace audiovisuelle des performances permet aux groupes de voir et revoir leurs prestations, de les évaluer, d'apporter d'éventuelles améliorations, de corriger ou développer davantage certains passages, faisant ainsi constamment évoluer la pratique et l'exigence de qualité de la performance.

Les femmes peuvent également visionner les prestations des concurrentes avec attention. Elles peuvent ainsi se comparer, se juger mutuellement, mais aussi s'inspirer les unes des autres en essayant de faire toujours mieux, car, pour elles la rivalité s'exprime toujours en termes de performance, comme l'explique Fauzia :

> « Il y a une rivalité entre les groupes même si elle ne se montre pas directement. Elle se montre à travers les chants, la choré, chaque groupe veut être bien sûr le meilleur. On se donne à fond, on essaie de répéter le maximum de fois, d'être au point, de s'occuper de tous les détails qui peuvent montrer au public que c'est tel groupe qui a fait la meilleure prestation. Il y a cette rivalité non seulement entre villages mais aussi dans tout Mayotte finalement. Ça se montre à travers le chant, la danse, mais aussi la tenue ».

Selon Amina, la compétition entre groupes dépend de l'aspect collectif du *debaa :*

> « Je pense que la compétition vient du fait que c'est un groupe. Dans le *debaa*, il y a un esprit de groupe. Dès qu'il y a un groupe, il y a besoin de la reconnaissance. Que les gens reconnaissent qu'on sait le faire. On a besoin de ça pour pouvoir évoluer. Si les gens aiment ce que l'on fait, on est poussé à aller plus loin. Parce qu'e on veut tous plaire aux spectateurs. Qu'ils gardent un bon souvenir de nous. Qui se disent que les gens de Bambo sont des gens qui savent danser le *debaa* ».

Ceci laisserait entendre que, d'une part, il n'y aurait pas de rivalité entre pratiquantes d'un même groupe, comme si d'une part l'individue ne peut se reconnaître et se fondre que dans le collectif, et d'autre part, que le collectif apparaît comme une entité indissociable. Or, il pourrait plutôt s'agir d'une pudeur ou d'une gêne de parler de ces aspects, car le dispositif de la performance permet au contraire de se distinguer à l'intérieur d'un groupe. Il offre d'une part des places plus prisées que d'autres, et d'autre part, parce que tout est fait pour pousser les femmes à faire toujours de leur mieux pour se différencier et se singulariser.

9.3.1 DYNAMIQUES DE RIVALITÉ INTERNES

En discutant avec Hydaya d'une Madrassati de Hagnoundrou, elle me disait justement que si les femmes mahoraises savent se mettre en valeur, que ce soit dans les mariages, dans les rencontres de *debaa* et plus généralement dans toutes les situations publiques, c'est parce qu'elles savent être constamment jugées sur leur apparence et sur leur agir. Elles sont toujours

belles, elles « savent rayonner », comme elle me dit, en se montrant aussi toujours aimables et bien éduquées, car leur comportement est toujours évalué et critiqué : « Elles se jugent tout le temps, comme s'il y avait des normes. Mais ces normes viennent d'où ? Elles ne viennent pas de la religion, elles ne viennent pas non plus de notre culture... on mélange religion, culture, modernité et on invente des normes qui ne correspondent à rien »[325].

Dans la pratique du *debaa*, les dynamiques de compétition et de rivalité s'expriment aussi à travers la mise en scène de la performance et la distribution des rôles. La place de l'*imame* n'est pas équivalente à celles des autres danseuses. Elle bénéficie de beaucoup de liberté de déplacement et peut aussi utiliser des médiums corporels pour se faire remarquer en assurant avec panache le rôle de meneuse qui gère, contrôle, incite, dirige l'action des pratiquantes. En effet, mener un groupe implique de savoir stimuler ses camarades pour qu'elles puissent donner le meilleur d'elles-mêmes.

En faisant référence aux modes d'*effectivité* du sorcier du bocage normand, analysés par Jeanne Saadet-Favrat, Nicolas Elias, dans son enquête menée dans la région pontique de la Turquie sur la danse d'homme *honon,* parle de trois médiums corporels utilisés par le meneur pour diriger ses confrères : la parole, le toucher, le regard (Elias 2014, 99-100). Ces trois médiums sont aussi utilisés par les *imame* de *debaa* : ces dernières parlent sans relâche en donnant des commandements aux danseuses, pour inciter celles qui doutent, ou se distraient, ou peinent à se coordonner aux autres ; elles touchent de temps à autre les danseuses pour corriger un geste ou une orientation en leur baissant un bras, en leur tournant les épaules, aussi bien pendant les répétitions que durant les performances ; elles les regardent ponctuellement pour surveiller que tout le monde fasse la même chose. Une jeune *imame* de Chirongui m'avoue : « Maintenant que j'ai adopté le statut de *imame* c'est encore mieux. J'aime le fait de bouger, de dire aux autres quoi faire, d'être mobile, trouver des danses et des gestes que personne ne connait et puis parler, parler, parler et les autres qui m'écoutent. C'est comme si j'impose mon propre règlement. » Ses amies, ironiquement, confirment : « Elle aime le pouvoir ».

Elias considère les trois actions de parler, toucher et regarder, comme étant les trois modes de gouvernance du meneur. Or, dans le rôle de meneuse, nous avons vu dans le chapitre 6 que dès nos jours, l'*imame* ne dirige pas de manière autoritaire. Son agir vise à suggérer un mode de participation engagé plutôt qu'à imposer de fait une autorité hiérarchique. L'*imame* est certainement la garante de la réalisation de l'unisson et, pour ce faire, elle fournit un modèle unificateur qui sert de référence aux autres. Cependant, une fois engendrées les conditions pour que cet unisson se réalise, l'*imame* finalement fait ce qu'elle veut. Être au mieux, faire de son mieux donne la liberté d'exprimer sa singularité et de se démarquer des autres. De cette manière,

[325]Hydaya considère même que les femmes ne se soutiennent pas suffisamment dans la vie quotidienne en se rendant même complices de leurs malheurs cautionnant des situations qui les discriminent et les font souffrir : « Concernant la polygamie par exemple, si ton mari prend une autre épouse, ce sont les femmes mêmes qui viennent à te dire que : si les autres peuvent l'accepter, qui es-tu pour ne pas pouvoir le faire ? Il y a une énorme pression qu'on se met entre femmes, qui est très difficile. C'est très difficile pour la personne qui veut s'émanciper ».

agissant en tant que modèle, l'*imame* affirme, à la différence de ses camarades, son individualité. Assumer le rôle d'*imame* permet ainsi de promouvoir son originalité, de s'extraire du groupe, et en même temps d'être gratifiée d'un surplus de renommée, de compliments, de félicitations autant verbales que matérielles sous forme d'argent, de bonbons, d'invitations. Rahimina, Amina, Oumi, Rosine sont, en effet, des pratiquantes remarquables qui montrent plus que les autres leur individualité. Mais, pour exister en tant que sujet il faut faire preuve, plus que les autres, de générosité dans l'implication de soi. Même si l'on ne peut pas parler de rivalité dans ce sens, il existe toujours un aspect concurrentiel entre les pratiquantes pour parvenir à se démarquer d'une manière ou d'une autre.

Les chanteuses solistes jouent un rôle majeur dans la performance. Pendant que nous regardons des *debaa* à la télévision, Fatima de Nourania me parle spontanément de la jalousie entre femmes, mais elle précise : « Moi je ne suis pas comme ça, mais il y en a qui sont envieuses et qui se disputent tout le temps, c'est comme ça ». Sauf que plusieurs de mes informatrices m'ont dit exactement la même chose. Ce sont toujours les autres qui sont jalouses, qui critiquent, qui se disputent. Fatima ajoute également : « Parce que moi je suis la meilleure, ça doit être pour ça ». Dire que les autres ne l'aiment pas parce qu'elle est probablement la meilleure est une opinion courante aussi bien parmi les pratiquantes que les groupes. Fatima suppose que l'association qui est en train de passer à la télévision n'aime pas son groupe et peut-être que les autres associations ne l'aiment pas non plus : « ... Je ne sais pas pourquoi... ». Je perçois dans son attitude à la fois le désir et le malaise d'aborder ce sujet. Les femmes sont constamment tiraillées entre le besoin de s'affirmer en tant que singularités et le devoir moral de s'effacer pour mettre en avant le groupe en premier.

Entre chanteuse soliste et *imame*, il existe aussi parfois de la concurrence pour s'accaparer le rôle de protagoniste exclusive des représentations. Une des meilleure chanteuses solistes de l'île a récemment déménagé et a pratiquement quitté le groupe tant les tensions avec sa cousine, l'*imame* du groupe, lui étaient devenues insupportables. Elle m'a raconté des subterfuges utilisés par cette dernière pour l'empêcher de chanter, en faisant par exemple enchaîner les *debaa* interprétés par d'autres chanteuses. Ces rivalités éclatent rarement au grand jour, car l'existence même du groupe en serait menacée. Ma confidente a ainsi préféré s'éloigner plutôt qu'affronter ouvertement sa cousine. Elle dit d'ailleurs ne pas savoir du tout pourquoi elle lui en veut autant. Dans le groupe, les autres femmes ne parlent pas non plus de ces différents, malgré les inconvénients que cela peut générer[326]. Touanti admet les chamailleries qui caractérisent les relations entre les femmes de son groupe. Avec pragmatisme et sagesse, elle commente ainsi ces comportements : « Les filles se disputent tout le temps, c'est normal. Mais elles terminent bien pour se mettre d'accord. Elles ne peuvent pas faire autrement pour que le groupe fonctionne ».

Il existe aussi des rivalités entre les danseuses, elles-mêmes. En théorie, les danseuses sont alignées en ordre de taille décroissant ou en « V » inversé avec les plus grandes au centre. En

[326]L'absence de cette interprète de renom est susceptible de créer des préjudices à la qualité des performances du groupe. Tandis que les chanteuses qui aspiraient à prendre sa place profitent bien de son départ.

pratique, ce sont toujours les plus jeunes, les moins expérimentées, les moins assidues qui s'installent aux extrémités ou alors quelques-unes se « sacrifient » en prenant les places plus latérales par respect pour l'âge, l'expertise et l'engagement reconnu de certaines autres camarades. La règle de se positionner par ordre de taille est plutôt un dispositif que tempère les élans personnels de rivalité et de mise en avant de soi. En ce qui me concerne, j'ai été toujours invitée à me mettre aux trois-quarts extérieurs de la ligne, c'est-à-dire jamais au centre, mais jamais non plus aux extrémités. Spontanément, j'ai toujours essayé de me mettre à l'avant-dernière place, pour avoir au moins une personne de chaque côté sur laquelle copier, en cas de besoin. Ainsi faisant, je voulais également me faire discrète, car j'ai constaté que les filles disposées au centre de la ligne étaient toujours les meilleures performeuses. Or, la plupart du temps, l'*imame* ou une femme experte me déplaçait de quelques places vers le centre de l'alignement, en me rendant, pour ainsi dire, plus visible. Ceci montre bien que les places des danseuses ne sont pas tout à fait équivalentes et que celles du centre sont quand même les plus prestigieuses, car les plus repérables. Pour gagner ces dernières, il faut avoir des dons naturels ou bien les mériter à travers un travail personnel ou un atout particulier pouvant être considéré comme remarquable. Dans mon cas, probablement, il s'agissait d'être chorégraphe, chercheuse, blanche et métropolitaine. Les femmes se sont toujours montrées fières que je puisse apprécier leur danse et prendre du plaisir à danser avec elles. Montrer mon appréciation, en tant qu'étrangère et experte de danse, équivalait probablement à valoriser par ricochet leur propre travail et leur association.

De toute manière, les discordes entre pratiquantes ne sont jamais données à voir ouvertement. Il y a toujours une personne qui cède, en faveur de la paix et l'unité du groupe. Par conséquent, même s'il existe une rivalité au sein des équipes, cet antagonisme est toujours subordonné à la mise en scène du groupe en tant que collectif. En effet, le dispositif de la performance n'offre pas d'espace pour la canalisation des conflits individuels, contrairement à ce qu'observe Elias dans la danse masculine *honon* ou le meneur et le musicien se retrouvent en concurrence pour s'accaparer « le pouvoir de mobiliser » les danseurs. Certes, dans le *debaa* aussi, les voix de la chanteuse et celle de l'*imame* rivalisent. D'ailleurs, depuis que les *debaa* sont sonorisés, l'*imame* bénéficie d'un microphone HF (souvent sans fil et accroché à la poitrine) qui amplifie sa voix, au même titre que la chanteuse soliste. Cependant, les différentes logiques qui sous-tendent la relation conflictuelle des deux leaders de la danse *honon,* c'est-à-dire celle de « mener les hommes » pour le premier et celle de « charmer les oreilles » du second -, dans le *debaa* s'entremêlent car les deux sont des stratégies complémentaires de chacune des protagonistes. La voix de la soliste, à travers la tessiture, le tempo, la dynamique donne la cadence du *debaa,* tandis que son timbre, son interprétation, sa présence envoûtent tout autant les danseuses que le reste des participantes. Il en va de même pour l'*imame.* Sa voie monotone régule la danse, en anticipant les changements, en prescrivant les directions des mouvements, en incitant une participation engagée et continuelle, tandis que la qualité de sa présence, le raffinement de sa danse,

l'expression du plaisir éprouvé et finalement sa liberté de danser comme elle veut, charment tout autant les pratiquantes que l'audience.

Ce qui est fondamentalement différent de la dynamique concurrentielle masculine qui se joue dans la relation entre les rôles de danseur, meneur et musicien dans la danse du *honon* décrite par Elias, c'est que dans le *debaa* il y a une structuration qui empêche aussi bien l'affirmation tant d'une suprématie, que d'une domination. Le déroulement du chant contribue plutôt à construire une synergie coopérative stimulante, afin d'imposer toujours une supériorité au niveau du groupe plutôt qu'une affirmation individuelle. L'action de l'*imame* et de la soliste poursuivent ainsi un objectif conjoint : mobiliser l'ensemble du groupe pour être non seulement à la hauteur des autres associations, mais pour aussi les surpasser.

Toutefois, il s'agit d'une suprématie relative et tempérée car, comme j'ai déjà souligné à plusieurs reprises, elle est constamment transformée et transcendée par la structure même de la rencontre de *debaa*, qui permet une participation collective beaucoup plus large, qui dépasse les membres d'un groupe et qui permet une harmonisation croissante de toutes les pratiquantes. Ici, la rivalité au féminine crée une coopération nécessaire, en montrant surtout que les femmes croient en la collaboration comme ciment indispensable de la société et condition incontournable de l'épanouissement de chacune. S'il y a donc une sorte de projet politique qui se dégage dans ce mode de participation, celui-ci concerne la sauvegarde de la communauté dans une communion généralisée, à travers laquelle chaque personne trouve sa place, qui n'est cependant jamais fixe, car les rôles demeurent interchangeables. Mais cela a un prix, en termes de dépenses autant physiques que pécuniaires. Si la dépense pécuniaire rééquilibre les relations d'échange, la dépense physique n'est finalement que source de bonheur et de plénitude.

9.3.2 DYNAMIQUES DE RIVALITÉ EXTERNE

Même si le nombre de spectateurs n'est pas important, la présence de gens qui regardent, aussi peu nombreux soient-ils, rassure les pratiquantes de la qualité de leurs prestations. Selon Zalia, même s'il s'agit d'une seule personne, elle aura toujours tendance à être charmées par la performance du meilleur groupe :

> « […] avant, quand il y avait un *debaa* dans ce village, les messieurs, les jeunes, les mamans, tout le monde venait voir. Et c'est grâce à eux, qu'on pouvait savoir qui était le meilleur. Parce que tout le monde avait regardé vers eux. Même s'il n'y a pas beaucoup de gens, même s'il y en a un ou deux, ils vont quand même vers le groupe qui gagne. On voit comment ils vont regarder et comment ils vont réagir selon les équipes. On se base toujours sur ça ».

Chaque groupe fait ainsi de son mieux pour attirer du public vers lui. Les associations de *debaa* animent désormais les cérémonies de mariage. Bien chanter et danser permet d'obtenir des invitations à ces manifestations qui, de plus, sont rémunérées. Être conviée à ces réjouissances montre, par conséquent, la qualité performative de l'association, qui se traduit ensuite en renommée et reconnaissance publique :

> « On veut que les gens qui en ont besoin se tourne toujours vers nous. Que les gens puissent faire appel à notre association. Pour faire du *debaa* chez soi ça ne sert à rien. Pour être invitées, il faut qu'on soit bien. C'est de là qui naissent les invitations. On ne veut pas des associations qui sont molles, on ne doit pas ennuyer les spectateurs. C'est de là qui vient la compétition, pour pouvoir se faire inviter, il faut plaire aux spectateurs » (Ourou).

Si, d'une part, la compétition donne du piment aux rencontres, d'autre part elle est aussi une condition indispensable pour construire une image positive de soi, gagner en assurance et estime de soi, comme l'avoue Amina :

> « Ça fait comme quand même du bien, à l'intérieur de soi, ça fait plaisir de savoir qu'on sait faire, qu'on est bien, qu'on est les meilleures. Ça fait du bien. Quand le soir tu rentres chez toi et que tu as passé ta journée dans un lieu de rencontre de *debaa* et que tu as senti que franchement on était en tête, et que tout le monde était sous le charme, croyez-moi ça fait du bien quand on dort le soir, ça fait du bien et ça donne encore envie de repousser les limites, de toujours montrer d'autres choses aux gens qui viennent regarder. Pouvoir offrir aux spectateurs des spectacles comme jamais ils ne les ont vus. Des spectacles où qu'on puisse se dire, « ah j'ai encore envie de voir cette équipe » « peut-être que je la prendrais l'année prochaine lors du mariage de ma fille, ou autre chose ». Qu'on fasse appel à nous, c'est surtout ça que l'on cherche derrière ».

Bien que la plupart du temps, les rencontres se passent dans une ambiance conviviale et festive, il se peut que la compétition génère des situations de tension entre les différents groupes. En ayant participé à une cinquantaine de rencontres, il m'est arrivé, en effet, d'assister à des débordements, des frictions, suite à la transgression de certaines règles implicites. J'entends par débordements des agressions verbales, tandis que certains échanges véhéments peuvent surgir suite à comportements sans gêne et hardis qui révèlent des « surenchères de virtuosité » comme les appelle Aurélie Helmlinger à propos de certains comportements effrontés des musiciens de steelbands de Trinidad et Tobago (Helmlinger 2011), créant ainsi des moments de malaise[327].

[327]Cependant, je n'ai jamais assisté à des actes d'agression proprement dits, en tant qu'actions volontaires visant à discréditer ou nuire à autrui mais uniquement à des comportements impudents qui peuvent paraître comme agressifs.

De l'audace comme de la bonne concurrence

Un premier exemple de comportement jouant sur le registre de « surenchère de virtuosité » a eu comme conséquence la modification de l'ordre de passage des groupes. Comme nous l'avons vu, le déroulement de la performance prévoit que, à tour de rôle, dans le sens des aiguilles d'une montre, chaque groupe présente un *debaa.* La règle selon laquelle, c'est le groupe situé à gauche de celui qui invite qui commence, de sorte que le groupe hôte soit toujours le dernier à présenter ses d*ebaa*[328]*,* est rarement respectée : il suffit qu'une équipe soit un peu en retard, qu'il prenne du temps à s'installer, ou bien que la chanteuse soliste tergiverse avant de commencer, pour qu'une autre association lui vole la vedette. De cette manière, le groupe concerné perd la main. La performance suivra alors le nouvel ordre imposé par celles qui ont pris l'initiative de commencer. Ceci peut avoir comme conséquence qu'une association puisse chanter plus de *debaa* que les autres.

Un deuxième exemple concerne la durée d'un *debaa*. Après le concours de 2008 dont j'ai parlé plus haut, une règle tacite s'est instaurée entre les groupes, qui fixe la durée moyenne d'un *debaa* entre douze et quinze minutes. Comme on l'a vu, une rencontre de *debaa* commence vers 13h/14h et finit vers 17h/18h, à la tombée de la nuit. Chaque équipe a, par conséquent, la possibilité de présenter quatre ou cinq *debaa*. Or, certaines associations font perdurer leur performance au-delà de ce temps implicitement conventionnel. En conséquence, d'autres n'ont pas le temps de présenter tous les *debaa* préparés. Mais un *debaa* qui dure longtemps est généralement un *debaa* qui se prête bien à la répétition et qui fait chanter tout le monde. Il crée une atmosphère énergisante et une euphorie communicative, il transmet de la joie. De plus, le *debaa* est un chant religieux. Il est donc malvenu de ne pas chanter ou de protester pour sa longueur. En s'associant à l'enthousiasme collectif, les femmes des autres groupes reconnaissent implicitement la suprématie de celui qui arrive à s'imposer par la beauté de son chant.

Les tambourinaires peuvent aussi participer à cette surenchère performative en s'engageant davantage corporellement, en se hissant sur leurs genoux, en frappant leurs *matari* avec des grands gestes énergiques et avec vigueur, en incitant les femmes à répéter plusieurs fois les *couplet*s de leurs *debaa,* pour les faire durer plus longtemps.

[328]Les pratiquantes du groupe hôte doivent remettre les lieux en l'état à la fin de la manifestation. Terminer la rencontre en chantant leur permet d'enchaîner sur d'autres chants et d'autres rythmes plus dynamiques et joyeux, qui leur donnent l'énergie et la motivation nécessaires pour assurer cette dernière corvée de mise au propre.



Figure 9 - 10 : Investissement performatif des musiciennes lors d'une rencontre de debaa à Mtsangadoua, 14 juillet 2016. ©

Il se peut également, qu'une femme d'un groupe décide de chanter un *shadi*. Anticiper un *debaa* avec un *shadi* permet au groupe en question de garder la main et d'être plus longuement protagoniste de la performance. Mémoriser et bien chanter des textes aussi longs demande de l'expertise et beaucoup d'application. Pendant que la chanteuse chante son *shadi*, les femmes des autres groupes écoutent respectueusement en silence, sans danser. Quand on les interroge, les pratiquantes disent qu'il faut avoir une belle voix pour « oser » chanter un *shadi*. Néanmoins, certaines femmes ne se soucient guère d'imposer leurs voix disgracieuses à l'audience tout entière. Quand cela s'est produit, j'ai demandé à mes interlocutrices ce qu'elles pensaient de ces interprètes. Les femmes étaient alors dans l'embarras, ne reconnaissant qu'à mi-mots ces décevantes interprétations. En effet, leur attitude se doit d'être respectueuse vis-à-vis d'un texte considéré comme sacré, de l'étude personnelle nécessaire à la composition d'un *shadi*, du courage requis pour s'exposer en première personne et montrer ainsi sa dévotion. Aussi, indépendamment de la qualité de l'interprétation, les femmes se doivent d'écouter dans le recueillement, avec patience et respect, sans émettre de jugement personnel. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elles n'aient pas d'avis : « On sait quand une personne chante mal, mais on ne le dit pas », me confie en rigolant une pratiquante.

Il m'a également été donné d'assister à un exemple différent de surenchère performative, qui fut considéré comme une attitude ouvertement offensante. Ce fut l'une des meilleures associations de l'île, à être le protagoniste de cette situation conflictuelle. Lors de cette rencontre, ce groupe enchaîna deux *debaa* à la suite vers la fin de l'évènement. La manifestation avait pris du retard et les groupes n'avaient pas eu le temps de présenter tous leurs *debaa*. De cette manière, cette équipe vola le tour à la formation suivante, qui ne put plus chanter. N'ayant pas compris ce qui s'était passé, j'ai demandé des explications à une personne qui était en train de manifester ouvertement son mécontentement. Elle m'a expliqué que ce groupe se comporte

souvent de manière arrogante et irrespectueuse envers les autres. Néanmoins, ses prestations étant toujours de grande qualité, elles sont toujours très appréciées. Inviter cette association s'avère donc tant risqué que prestigieux. Se confronter à la créativité de ces femmes, gagner leur intérêt, voire leur admiration est une reconnaissance de taille. Malgré leur réputation, nombreux sont les groupes de *debaa* qui apprécient leur présence et sont prêts à prendre le risque de leurs comportements effrontés, plutôt que de renoncer à les convier.

Ces comportements insolents sont néanmoins considérés comme relevant de la bonne concurrence, car ils pimentent la manifestation, stimulent la participation, incitent les femmes à s'investir davantage. Ces actions de surenchère de virtuosité ne sont jamais conduites avec des attitudes ouvertement agressives, bien au contraire. Les femmes agissent toujours avec élégance et bonne tenue pour s'imposer, se faire remarquer et garder le rôle de protagonistes. À part l'exemple des interprètes des *shadi,* dont les aptitudes vocales n'étaient pas excellentes, la plupart du temps les femmes s'imposent par une belle voix avec du volume et un joli timbre. Ces conduites se manifestent à travers une qualité d'investissement, de participation et d'amplitude sonore accrus. Ces stratagèmes sont évidemment des moyens d'attirer les regards vers soi et vers son groupe et d'affirmer sa supériorité. En même temps, il s'agit d'attitudes tolérées car elles valorisent la pratique et par conséquent toute la communauté des pratiquantes. Elles contribuent à la renommée du *debaa* au regard de la société dans son ensemble. Chacune connaît le temps qu'il faut dédier à ces activités pour obtenir des niveaux remarquables en termes de performance. Par conséquent, faire état de son expertise signifie aussi montrer son dévouement à la pratique, dont l'aspect dévotionnel d'une part et l'engagement pour le prestige de son groupe, d'autre part, ont une importance fondamentale.

Le sous-investissement comme une conduite répréhensible

Contrairement à ces conduites de surenchère performative, j'ai aussi assisté à des comportements d'indifférence, comme si la rivalité s'exprimait dans la négation de l'autre plutôt que dans l'affrontement. Ces attitudes peuvent être considérées comme des comportements de sous-investissement performatif. Alors que le groupe qui présente son *debaa* a tout intérêt à se démarquer, les autres formations peuvent se comporter de manière à détourner voire obstruer son action. Par exemple, pendant qu'une association présente son *debaa*, les groupes qui improvisent peuvent décider de danser assis, sans transport, comme pour exprimer de l'ennui, voire même ne pas danser et ni chanter du tout. Cette attitude de sous-investissement performatif, contrairement aux exemples décrits précédemment, est considérée comme offensive. Cette indifférence est méprisante et humiliante non seulement envers le groupe qui est en train de présenter son *debaa* mais aussi envers toutes les pratiquantes en général, car ce maintien incorrect va à l'encontre des valeurs fondamentales défendues dans la pratique qui

impliquent au contraire l'investissement personnel et la coopération réciproque. La manifestation devient ainsi inintéressante et expose l'ensemble des participantes à la critique publique.

Comme le fait remarquer Marc Lévêque, à propos des rencontres sportives, la simultanéité des actions constitue un élément essentiel dans les situations de compétition, car elle permet la visibilité et la comparaison de tous ceux qui visent les mêmes objectifs, c'est-à-dire montrer qui est le meilleur, le but de la compétition étant celui de créer une hiérarchie, d'objectiver des supériorités, d'accepter des inégalités (Lévêque 2010). Même si une rencontre de *debaa* n'a pas de juges, ni de classements des groupes, accepter le défi en se mettant en jeu est tout autant important. Les attitudes de sous-investissement performatif sont ainsi vivement critiquées. Dans les situations similaires auxquelles j'ai assisté, les réactions à ce type de comportement se sont exprimées de manière contenue. Les femmes se plaignaient en échangeant des propos, mais sans chercher à se faire clairement entendre. Pourtant, j'ai observé que les personnes visées comprenaient rapidement qu'il y avait un malaise. Ceci suffisait à revigorer les défaillantes et stimuler une participation plus active. Régulièrement les pratiquantes les plus engagées dans l'organisation des rencontres utilisent un microphone pour inciter tout le monde à participer dynamiquement à la performance. En revanche, quelques fois, ces attitudes d'ennui ont donné naissance à des réactions violentes, qui se sont exprimées de manière très théâtrale.

Des débordements qui nécessitent une intervention exceptionnelle

Parfois, certaines attitudes de sous-investissement performatif provoquent des débordements qui se manifestent de manière plus agressive. Par exemple, à certaines occasions, j'ai assisté à des altercations animées de la part d'une des tambourinaires contre ses homologues des autres groupes, comme lors d'une rencontre à Sada. Selon les explications des premières, les secondes jouaient mal le *tari,* les empêchant ainsi de bien chanter et danser. Une des femmes en question accusait ces musiciennes de vouloir sciemment boycotter leur prestation. Dans deux autres cas similaires, il s'agissait plutôt d'un jugement d'incompétence. Dans une situation encore différente, toujours une tambourinaire apostropha violemment les femmes d'un autre groupe, qui, au lieu de danser, étaient en train de bavarder et de se distraire. Dans toutes ces circonstances, les musiciennes se sont emparées du microphone, ont interrompu la performance et crié haut et fort leur mécontentement. Toutes ces femmes dénonciatrices étaient d'un certain âge. C'est-à-dire des pratiquantes qui avaient de la compétence, de l'expérience et dont la parole est reconnue, écoutée, respectée. Dans les trois premiers cas, elles étaient aussi les tambourinaires solistes, les femmes donc les plus expertes, censées donner l'exemple, soutenir et encourager l'ensemble de leurs camarades. Ce sont celles qui connaissent le mieux la tradition et qui en sont les principales garantes. À deux reprises, j'ai assisté aux mêmes types de polémique dont les protagonistes étaient cette fois des femmes plus jeunes faisant partie de la ligne des danseuses. Ces

mécontentements, contrairement aux précédentes, sont restés plus contenus et localisés autour des contestatrices.

Les remontrances des femmes plus âgées ont été ouvertement plus spectaculaires que celles des jeunes femmes, plus mesurées[329]. Cependant, tous ces comportements agressifs n'ont jamais été adressés à une personne en particulier, mais toujours à l'ensemble du groupe défaillant. Nourou m'a expliqué que l'acte d'agression individuel n'est jamais toléré, alors que la critique est un comportement social qui peut être accepté quand il est exercé à l'adresse et au nom d'un groupe. Même si l'initiative d'un comportement agressif est propre à quelqu'un, c'est le groupe entier qui en assume la responsabilité. La personne qui agit dans ces contextes est toujours identifiée à une association. Les femmes parlent d'un groupe qui s'est comporté de telle ou telle façon, jamais de la personne en question. Une association se présente et elle est perçue toujours de manière collective et solidaire. D'un autre côté, la critique envers les autres unit et renforce les camarades entre elles.

Le prestige de la personne dans la société traditionnelle mahoraise est lié aussi bien à son statut qu'à son savoir et à sa qualité morale. Tandis que le premier n'est pas modifiable, les deux autres dépendent de son comportement public dans les interactions relationnelles[330]. Sophie Blanchy souligne que les notions d'entente et de consensus sont aussi très importantes dans l'action sociale : « aucun individu n'est assuré d'avoir raison ou tort par lui-même » (Blanchy 1990, 131). La maîtrise de soi, le contrôle de ses pulsions, de son émotivité sont des règles de comportement que les Mahorais.es apprennent dès leur plus jeune âge. Elles sont d'autant plus appréciées qu'elles sont considérées comme des vertus musulmanes.

Dans les derniers cas décrits, ces prises de parole violentes et individuelles ont été suivies par des crises de possession. Toutes les protagonistes de ces altercations, flagrantes ou contenues, sont tombées aussitôt dans des états convulsifs que les pratiquantes ont reconnus comme l'expression de la présence d'un djinn. Ceci a immédiatement permis de comprendre, de justifier et de classer ces agressions verbales comme l'expression de la présence d'entités surnaturelles. « Ce n'est pas elle, ce sont ses djinns », a été le commentaire des femmes interrogées à propos de ces évènements. Selon les différentes catégories, ces esprits représentent des personnages historiques. Par la possession, ces femmes sont devenues en quelque sorte les porte-parole de ces personnages qui symbolisent la tradition (Bouffart 2010, 43-44; Michael Lambek 1980). Par leur comportement, elles ont exprimé la conscience de ce qu'est le bien commun, quelles sont les valeurs au fondement de la communauté. Elles ont révélé des préoccupations qui ne sont pas

[329]Selon Sophie Blanchy, les Mahorais.es distinguent les simples remarques des critiques et des insultes. Cette distinction n'est pas fondée sur le contenu sémantique de l'échange mais dépend du contexte et du statut de la personne qui tient les propos (Blanchy 1990, 169-170). Plus la parole est virulente, plus le statut de la personne doit être reconnu. La personne concernée doit être capable d'assumer la responsabilité de ses mots, et celles-ci doivent être reçues plus comme une critique que comme une insulte.

[330]La qualité morale d'une personne dépend aussi de son âge et de son sexe. Les vertus les plus appréciées sont la politesse et la retenue, la réserve, le calme. Les comportements qui y sont associés seront d'autant plus attendus des jeunes et des femmes.

uniquement individuelles, mais qui concernent, au contraire, la société toute entière. Par le biais de la possession, le contenu de la parole a pris le dessus sur la modalité d'expression inconvenante car violente. Ces prises de parole ont rappelé la nécessité de participer, de s'engager pour contribuer à l'épanouissement et à la réputation de tous.es. Ces mots, même proférés de manière violente, ont été des rappels aux valeurs de la tradition. Ils ont réaffirmé l'importance de la solidarité et du soutien mutuel en tant que règles du bien-être commun. Ces modes de participation engagés et actifs qui caractérisent la société mahoraise risqueraient de se perdre sans la contribution de chacune. Ces comportements expriment, en somme, ce que Lambek appelle une « sagesse pratique par le biais de moyens traditionnels » (Lambek 2010). L'acceptation et la soumission à ces êtres surnaturels, quand les femmes ne peuvent pas se libérer de leur présence, est finalement un service rendu à la communauté tout entière, car elles participent à la sauvegarde des valeurs partagées. Parallèlement, à travers la possession, on assiste à une sorte de déresponsabilisation de l'individue dans le conflit. Il s'agit là d'une manière d'affirmer publiquement, en empruntant les mots de Victor Harmant, « une loyauté au groupe qui contraint l'individu à se nier lui-même, ses conflits « individuels et relationnels » (Harmant 2013).

9.3.3 UNE CONCURRENCE COMPLICE

Dans les compétitions sportives, la notion du défi implique généralement l'existence de gagnants.es et de perdants.es par rapport à la conquête d'une mise. Or, dans le *debaa*, le but à atteindre, selon les pratiquantes, est d'être reconnues comme les meilleures interprètes de ce répertoire. Il s'agit donc d'une mise immatérielle. Le verdict se fonde d'ailleurs sur une opinion personnelle à partir de perceptions subjectives : « Avant c'était une sorte de concours, la Madarassati Maroulia [leur groupe] a toujours gagné. […] On le sentait, parce que les gens qui entraient sous le *bandra-bandra*, nous encerclait et ne regardaient que nous », m'explique une pratiquante de Chirongui. Comme je l'ai déjà dit, le sentiment d'avoir gagné est étroitement lié au comportement du public et n'a pas besoin d'être exprimé par de nombreuses personnes. Cependant, la réaction des spectateurs est interprétée de manière subjective. Chaque groupe peut donc se sentir au centre de tous les regards, sans aucune impartialité :

> « Toi tu ne peux pas savoir si tu as gagné ou pas, mais c'est celui qui regarde qui le sait. Dans le *bandra* on voit tous les gens-là, où ils dirigent le regard. Ils regardent plus une équipe, parce que c'est l'équipe qui gagne. L'équipe qui ne gagne pas, il n'y a personne qui s'en occupe. À partir de ça on sait. Parce que le public s'intéresse à ce qui est joli et pas à ce qui n'est rien du tout » (Zalia).

Des jeunes filles du groupe de Tzoundzou, en parlent dans les mêmes termes : « Il y a plein de personnes qui nous regardaient. […] Il y a des gens qui viennent nous dire qu'on a bien dansé, bien chanté. On ressent qu'on a gagné […] ». Peu importe s'il s'agit juste d'une manière d'interpréter

des comportements qui ne sont pas objectivables. Ce qui est compte, au fond, est le ressenti. L'adresse du regard et le comportement du public peuvent modifier la perception de soi, aussi bien en tant que personne, qu'en tant que collectif. Être appréciée pour avoir bien chanté et bien dansé apporte de la fierté à ces pratiquantes, en leur donnant l'illusion d'avoir été les meilleures.

D'ailleurs les femmes montrent une certaine difficulté à formuler verbalement quels sont les éléments performatifs qui peuvent distinguer une bonne d'une mauvaise prestation. Les critiques concernent le plus souvent une tenue pas véritablement soignée, ou des défaillances dans l'engagement. J'ai souvent visionné avec mes informatrices les vidéos qui sont diffusées à la télévision par la chaîne dédiée aux traditions locales en les questionnant sur leur ressenti par rapport aux images à l'écran, pour comprendre quels sont les critères qui leur permettent de juger de la qualité d'un *debaa*. L'ambivalence de leurs commentaires montre que finalement la performance est difficilement objectivable. Fauzia, par exemple, à la question « qu'est-ce que pour toi est un bon *debaa »* m'a répondu ainsi :

> « Pour moi un bon *debaa* est un *debaa* assez lent, qui nous laisse le temps de bien l'apprécier. Pas trop lent non plus, parce que ça a tendance à faire dormir certains, mais suffisamment lent pour qu'on puisse bien l'apprécier. Bien rythmé, ce que j'appelle « bien rythmé » [...] je pense que c'est juste une question de feeling, en fait. Dès que j'entende un bon *debaa*, je ressens tout de suite mon corps frémir. Je ne peux pas le définir exactement avec des mots. Je le ressens comme ça. Ça vient ou ça ne vient pas, automatiquement. C'est ça un bon *debaa* pour moi : un son qui me fait frémir ».

Toutefois, les femmes sont toujours réticentes à exprimer ouvertement leur critique vis-à-vis des autres groupes, comme si elles avaient une sorte de pudeur et de réserve à juger publiquement les adversaires. Finalement dans cette dynamique de rivalité, il n'y a aucun intérêt à neutraliser les concurrentes, au risque de ne plus pouvoir se confronter. Il y a donc toujours un souci d'accord. C'est donc une rivalité tempérée, soucieuse de relever le défi au nom de tout le monde, pour le bien de la pratique en général, qui prime sur la notion de compétitivité, comme l'atteste Fauzia :

> « C'est une compétition indirecte, mais ce n'est pas comme un match de foot. Parce que là on sait exactement quel groupe a gagné, quel groupe a perdu. Alors que dans le *debaa*, il y a des cas où personne ne gagne et personne ne perd. D'ailleurs la plupart du temps, c'est comme ça. Quand le *debaa* est harmonieux, tous les groupes se sont bien entendus, finalement ce n'était qu'une partie de plaisir ».

Le type de compétition qui s'exprime alors à travers une rencontre de *debaa* ne correspond pas à un jeu à somme nulle[331], comme dans les compétitions sportives dont parle Lévêque (*ibid..*) où il y a un gagnant (qui totalise un +1) et un perdant (qui totalise – 1). Il s'agit plutôt d'une

[331]Un jeu de somme nulle est un jeu où la somme des gains et des pertes de tous les joueurs est égale à 0. Cela signifie donc que le gain de l'un constitue obligatoirement une perte pour l'autre.

compétition qui suit la règle de « l'équilibre de Nash », c'est-à-dire que tous les groupes ont plutôt intérêt à collaborer pour obtenir le maximum des résultats, en supposant que chacun fera de son mieux pour être le meilleur[332]. Accepter cette condition, accepter de se mettre en jeu en participant activement, en faisant de son mieux, en contribuant à la bonne réalisation de la rencontre, est en définitive plus payant que de l'obstruer avec du désengagement. Participer de manière inconditionnelle revient à admettre qu'il n'y aura pas des gagnantes et des perdantes même si tout le monde peut « se ressentir gagnant ».

La rivalité dans ce cadre, n'est donc pas séparable d'un accordement. Elle révèle d'une modalité de relation qui ne concerne probablement pas uniquement le *debaa*. Mais le *debaa* permet de la mettre en exergue de manière particulièrement significative. Cet antagonisme est parfois ressenti à l'intérieur même des groupes. Entre sœurs et cousines, il peut y avoir à la fois entente et rivalité. Une jeune praticienne m'a souvent confié les difficultés relationnelles avec sa sœur : « J'aime faire le *debaa* parce que c'est la seule activité dans laquelle je me sens en syntonie avec elle ». Une autre jeune femme reconnait même qu'elle n'a confiance en personne, même pas en ses sœurs, alors qu'elle avoue retrouver une harmonie relationnelle avec elles que lorsqu'elles font du *debaa*. Moussi, de son côté, confie que finalement, le sentiment de communion provoque des sensations de bien-être beaucoup plus importantes que celles d'avoir su s'imposer comme les plus performantes :

> « Au *debaa* de l'autre fois, j'étais vraiment contente quand, à la fin, on a dansé toutes ensemble, je me suis dit qu'au final, c'est bête d'avoir tout le temps cette idée de concurrence, en fait quand on oublie cette idée-là, le fait d'être ensemble c'est beaucoup plus chaleureux, plutôt que de penser tout le temps à être gagnantes ou pas...on s'en fout, le but c'est le résultat, c'est ce que l'on va ressentir après le *debaa*. Peut-être qu'on sera contentes, c'est vrai ! de se sentir gagnantes en sortant du *debaa*, mais si je suis gagnante mais je vois qu'au final, que ça ne s'est pas bien passé, bah... le sentiment ne sera pas le même. [En revenant à la rencontre] Mais j'ai vu qu'à la fin tout le monde s'est mélangé, j'étais trop contente parce que c'était mon première *debaa* après mon retour à Mayotte [elle vit désormais en métropole, où elle poursuit des études]. J'ai retrouvé le vrai *debaa* comme il était avant. Mais maintenant c'est devenu que concurrence ».

D'ailleurs, selon elle la concurrence s'est exacerbée à partir du concours de 2008, suite à la frustration des groupes qui ne se sont pas classifiés parmi les meilleurs :

> « Aujourd'hui le *debaa* est devenu plus une concurrence que le fait de s'amuser. Nos

[332]Dans la théorie des jeux, « l'équilibre de Nash » est une situation dans laquelle :

> Chaque joueur prévoit correctement le choix des autres. Chaque joueur maximise son gain, compte tenu de cette prévision. L'équilibre de Nash peut donc être considéré comme une « solution » d'un jeu, au sens mathématique. L'existence d'un équilibre n'implique pas que celui-ci soit nécessairement optimal. Il peut en effet exister d'autres choix des joueurs qui apporteraient à chacun, un gain supérieur. https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89quilibre_de_Nash.
> https://www.economie.gouv.fr/facileco/john-nash

> grand-mères nous disaient « allez, on va appeler des gens de tel village, pour qu'ils viennent s'amuser avec nous ». Mais de depuis qu'il y a eu le concours, c'est devenu une concurrence entre associations. Alors que je me souviens qu'avant le concours, quand on nous invitait à un *debaa*, il y avait juste l'esprit d'être ensemble, de jouer ensemble, de s'amuser ensemble, mais j'ai vu à partir de cette année-là, ça a vraiment changé, maintenant chacun veut être le meilleur. Je trouve ça dommage, le concours ce n'était pas que concurrence, c'était pour montrer notre richesse culturelle. Les associations qui n'ont pas gagné étaient déçues. Je pense que c'est le fait d'avoir perdu, qui a créé ce sentiment de concurrence, parce que peut-être qu'ils se disent que s'il y a un autre concours, peut-être qu'on peut être meilleures ».

Mais l'engouement et la concurrence des femmes pour apparaître à la télévision dès les années 1990, comme le raconte Kordjee (Cf. Chapitre 1), montre que ces dynamiques étaient déjà présentes avant même ce concours.

Cependant, dans le jeu du *debaa*, il existe une sorte de sublimation qui favorise la coopération. Cette dynamique est à l'œuvre tant au niveau des individues que des groupes entre eux. Toutefois, cela ne garantit pas que cette coopération se réalise systématiquement : certaines pratiquantes en profitent pour se mettre en avant, d'autres pour se tenir en retrait. Ces comportements obligent d'autres pratiquantes à intervenir pour solliciter une participation plus franche ou pour freiner des élans trop envahissants. Par contre, l'exagération des antagonismes n'est pas tolérée, pas plus que la manifestation d'une rivalité flagrante. Une intervention exceptionnelle devient ainsi nécessaire quand quelqu'une dépasse les limites, comme dans les cas de possession observés[333]. La praticienne qui s'est éloignée du groupe à cause des différents avec la cousine m'a raconté que depuis son déménagement, elle a senti le besoin de se rapprocher de Dieu et qu'elle est en train d'organiser un voyage à la Mecque. Comme si la réponse à tout dérapage ne peut qu'être trouvée dans une dimension spirituelle.

Par ailleurs, on retrouve dans les dynamiques compétitives une envie de singularité qui fait écho à celle mise en exergue lors de la réflexion autour de la notion d'unisson. C'est moins l'envie de gagner que de se faire remarquer, mais de manière duelle aussi bien individuellement que collectivement : chaque pratiquante aimerait émerger par rapport à son propre groupe, comme son association aimerait se distinguer par rapport aux autres. Il ne s'agit pas non plus de critères de différentiations uniquement performatifs, mais de dynamiques semblables à celles qui opèrent pour réaliser l'**unisson à la mahoraise** (Cf. Chapitre 6). L'objectif est d'être singulière, d'émerger du collectif sans forcément annihiler les autres, mais plutôt d'être particulièrement appréciée par ces mêmes « autres ». Arriver premier ou deuxième n'a pas véritablement d'importance du moment que l'on se fait remarquer. Ce n'est pas une compétition qui crée un ordre hiérarchique entre les groupes, comme l'observe Lévêque concernant les compétitions sportives[334]. D'ailleurs

[333]À sujet des phénomènes de possession à Mayotte voir Bouffart 2010; Lambek 1990; 2010; 2000.

[334]Par exemple, j'ai participé à un concours organisé par une Madrassati, pour célébrer le jour de l'Aïd, la fête de la rupture du jeûne qui conclut le Ramadan. Au sein du groupe, les femmes avaient constitué quatre sous-groupes selon un critère d'âge. Je faisais partie du groupe des plus âgées. Le concours consistait à performer un *debaa* devant un jury, composé de personnalités considérées comme importantes – le directeur d'une

tout le monde peut penser avoir gagné. En même temps, le besoin de se singulariser peut également renvoyer au besoin de s'extraire du groupe, d'exister en tant qu'individue, alors que dans le *debaa*, tout se passe et se décide en collectif[335].

D'ailleurs, en revenant au témoignage de Moussi, malgré ses regrets par rapport aux aspects compétitifs de plus en plus exacerbés des rencontres de *debaa* et son bonheur en évoquant les souvenirs de l'expérience agréable de partage et de communion vécus lors de sa dernière participation, elle ne s'empêche pas d'éprouver un sentiment de réussite et d'orgueil concernant la qualité de prestation de son groupe :

> « J'ai quand même le sentiment qu'on a été les meilleures, parce que nous ici on s'est dit que les femmes de Bouéni ne nous aiment pas tellement. Alors qu'elles se sont vraiment tournées vers nous, et à la fin il y avait les femmes qui nous ont applaudies, c'est là que je me suis dit, que peut être aujourd'hui on a été les meilleures. Jusqu'avant j'avais juste le sentiment qu'on était ensemble mais quand elles ont applaudi, là je me suis dit : « ah ! Weh ouais !! on a quand même réussi notre coup » ».

association d'intérêt public, la directrice d'une école, un enseignant, une jeune fille. Aucun membre du jury était d'origine mahoraise. Par conséquent, leur jugement ne pouvait être que celui d'un public lambda. Nous nous sommes préparées avec ardeur et application. Le jour de la représentation, le rôle de chanteuse soliste de notre groupe a été assuré par une ancienne adhérente du groupe que je ne connaissais pas, car elle n'avait pas participé aux répétitions et qui, malheureusement, ne chantait pas très bien. Elle a donné au chant une cadence lente et ennuyeuse. Sa voix était faible, instable, difficile à entendre même avec le microphone. Manifestement, elle n'avait pas non plus l'habitude de l'utiliser. Nous avons fait beaucoup d'erreurs et j'étais personnellement très déçue de notre prestation, convaincue que c'était à cause de cette soliste improvisée. J'ai essayé de demander des explications à mes équipières, mais en vain. Sans surprise, nous sommes arrivées quatrième sur quatre. Contrairement à moi, à l'annonce de la 4ème quatrième place, mes camarades ont explosé de joie, me laissant consternée. J'ai eu beau à leur dire que la 4ème quatrième place était la dernière, mais personne n'a écouté. J'ai réalisé que j'avais été la seule à m'être engagée réellement comme dans une compétition. Certes, toutes mes camarades ont été extrêmement sérieuses tout au long de la préparation, répétant à maintes reprises l'importance de réussir. Sauf que pour moi réussir était synonyme de gagner, alors que pour elles réussir signifiait plutôt participer en faisant bonne figure et être appréciées. Effectivement, le jury nous a beaucoup félicitées. Avant la compétition, nous avons décidé le prix à attribuer à chaque place. Je me suis personnellement occupée des achats après avoir fait des suggestions qui ont été acceptées avec enthousiasme. Lors de la réunion visant à décider comment attribuer ces prix en fonction du classement, j'ai été également surprise de constater que les femmes ne classaient pas forcement les prix en fonction de leur valeur. L'attribution était plutôt aléatoire, à tel point que certaines ont fait le commentaire suivant : « J'aimerais arriver en troisième position pour gagner un de ces petits miroirs, ils sont si mignons » (il s'agissait de petits miroirs pour sac à main avec des dessins fait main de silhouettes de femmes en *saluva*). Ceci aurait dû m'alerter concernant l'importance relative attribuée par les femmes au classement du concours. L'ayant véritablement vécu comme une compétition, j'ai été finalement la seule à être déçue du résultat, même si j'étais contente du cadeau reçu, un joli marque page également peint à la main que j'avais moi-même proposé comme l'un des quatre cadeaux.

[335]Beaucoup d'aspects de la société mahoraise montrent cette primauté du collectif, qui concerne particulièrement les femmes. Du fait que leur parole n'est publiquement reconnue qu'une fois mariées et mères d'un premier enfant, autant le mariage que la première maternité constituent encore aujourd'hui des rites de passages fondamentaux. Comme j'ai expliqué dans l'introduction, les femmes devenues mères ne seront plus appelées par leur prénom mais par le préfixe « ma... » qui veut dire « mama de... » suivi du nom du premier enfant : Nourou est habituellement appelée « MaArseni », Faidati « MaDiani ». L'individuaité des femmes est davantage reconnue dans leur rôle d'épouse et de mère.

Ainsi, considérer le *debaa* uniquement en tant que jeu, n'est pas complètement satisfaisant. Certes, les aspects compétitifs sont extrêmement importants, et les femmes le soulignent souvent. La rivalité est partout. Cependant, si elles recherchent uniquement à gagner, la rencontre entre groupes ne fonctionne pas. De la même manière, le modèle coopératif proposé par la théorie de Nash n'est pas non plus complètement pertinent pour expliquer les dynamiques qui sont en jeu, car dans le *debaa* la collaboration ne neutralise aucunement la rivalité, les deux aspects coexistent et ne s'annulent pas mutuellement. Rivalité et collaboration sont toutes les deux nécessaires et simultanées. Comme le modèle environnemental de Schechner ne suffit pas à expliciter les aspects contradictoires du *debaa* en tant que spectacle, la théorie de Nash n'est pas non plus suffisante à expliquer le fonctionnement du *debaa* en tant que jeu.

9.4 MODÉLISATION DE LA PERFORMANCE

Pour analyser les différents aspects de la performance du *debaa* j'ai utilisé une « boîte à outil » conceptuelle élaborée par Michael Houseman concernant quatre orientations pragmatiques différentes – ordinaires, de jeu, rituelles, de spectacle - qui peuvent être à l'œuvre dans les interactions sociales (Houseman 2003).

Nous venons de voir que lorsque les pratiquantes parlent des rencontres de *debaa*, elles mettent particulièrement l'accent sur leurs aspects spectaculaires et compétitifs. Toutefois, nombre d'éléments qui émergent de la performance s'inscrivent avec difficulté dans les paradigmes aussi bien du jeu que du spectacle.

Du point de vue de la performance, ces rencontres visent à déclencher un sentiment de communion et d'unité, tout en faisant en sorte que chacune se sente unique, même la meilleure. Cette perception de se distinguer est vécue aussi bien au niveau individuel que de groupe. De ce fait, un *debaa* réussi est un *debaa* capable de rassembler toutes les associations dans une grande choralité et de permettre aux pratiquantes d'éprouver tant un sentiment de dépassement de soi (Cf. Chapitre 5) que celui d'une élévation spirituelle collective (Cf. Chapitre 4). Pour obtenir ces résultats, les femmes doivent se mettre en scène tout en privilégiant principalement leur groupe. Elles doivent également agir comme des concurrentes tout en faisant en sorte de collaborer.

À l'évidence, le *debaa* a des caractéristiques du jeu. Jouer le rôle d'adversaire, comme l'explique Carlo Severi, permet, en effet, de créer une forme ludique d'identification et de ne pas confondre le rôle joué avec celui de la réalité (Severi 2014). Cependant, les pratiquantes ne jouent pas uniquement le rôle de rivales, elles sont véritablement des adversaires. Chaque association, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, représente un groupe de parenté, même si sa composition est hybride, du fait qu'il englobe également des voisines. Les femmes des autres formations sont donc toujours des éventuelles affines - grâce aux possibles relations d'alliance -, mais aussi des potentielles rivales - dans un contexte social où les mariages sont plutôt fragiles et

la polygamie est toujours pratiquée. Dans la performance elles jouent les rivales, tout en étant potentiellement des vraies rivales dans la vie. Ainsi, les femmes expriment cet antagonisme concret en jouant.

Toutefois, le véritable but de leur jeu est de se surpasser, tant individuellement que collectivement, alors que dans le jeu, se surpasser est plus un moyen de gagner qu'une fin en soi. De plus, le sentiment d'avoir gagné est tout à fait relatif, si on le regarde de l'extérieur. En revanche, il se peut qu'il soit pleinement satisfaisant du point de vue des pratiquantes, car tout le monde peut avoir l'impression d'avoir fait de son mieux et d'avoir été la meilleure. Ce sentiment partagé n'est pas non plus une caractéristique du jeu, qui vise en revanche à objectiver une relation hiérarchique entre gagnants et perdants. Finalement, le dépassement de soi, dont parlent les femmes (Cf. Chapitre 5) n'est qu'un état d'élévation émotionnelle et spirituelle hautement recherché notamment dans les rituels dévotionnels et non dans les jeux.

Pour réaliser un *debaa*, les femmes se mettent également en scène de manière ostentatoire en valorisant au mieux leurs atouts. Par leur manière de se comporter, elles sont continuellement en représentation et, pour assurer leur mise en scène, elles font en sorte d'être toujours impeccables. Elles surenchérissent leur beauté, leur port, leur élégance, car elles savent qu'elles sont constamment jugées. Par conséquent, elles mettent tout en œuvre pour être à la hauteur de ces regards évaluateurs. Elles parlent d'ailleurs de l'importance du public qui vient les admirer et sont elles-mêmes, à tour de rôle, spectatrices et témoins expertes des prestations des autres. Pourtant, toutes les pratiquantes sont censées participer conjointement à la performance depuis le début, ce qui les empêche d'endosser pleinement le rôle de spectatrices. Le public, par ailleurs, n'est jamais nombreux et de toute façon le dispositif ne prévoit pas une place attitrée pour des éventuels spectateurs. Néanmoins, comme on a vu, l'efficacité de la rencontre ne dépend pas de la présence de spectateurs. En somme, la performance du *debaa* est un événement complexe où s'imbriquent et s'enchaînent différentes « modalités d'interaction » (Houseman 2003), qui lui confèrent une forme tout à fait spécifique.

Il est vrai que la présentation à tour de rôle des *debaa* donne une visibilité exclusive à chaque groupe et tout particulièrement à certaines. Au début, il y a une mise en scène de l'*imame* et la chanteuse soliste, qui peuvent ainsi exprimer leur singularité. Ces deux protagonistes appartiennent à un collectif spécifique. De ce fait, le dispositif de la performance prévoit un spectacularisation individuelle - l'*imame* et la soliste - et une spectacularisation collective. L'individualisation permet à certaines pratiquantes d'émerger plus que d'autres, ce qui laisse penser à une concurrence interne. Ces rivalités ne sont de toute manières jamais clairement verbalisées. Lors de première partie du *debaa* on peut donc, dans un court laps de temps, apprécier les pratiquantes individuellement. Le texte du chant, comme une sorte de parole liturgique, procure une atmosphère solennelle. Les pratiquantes s'effacent derrière la voix de la chanteuse soliste. Ce cérémonial exprime des valeurs collectives, car les extraits de *kaswida* font partie d'un patrimoine poétique religieux partagé, que tout le monde connaît, dans lequel tous les rituels mahorais puisent leurs sources textuelles. La maîtrise de ces textes donne à voir

l'instruction des femmes, leur éducation en général, leur connaissance religieuse, leur capacité à composer et à manier ce répertoire, leur maîtrise dévotionnelle en résonance avec les pratiques masculines, ainsi que leurs habilités vocales, créatives, de mémorisation, leur dévouement, leur implication et le temps dédié à ces traditions. Cette visibilité individuelle est toutefois de courte durée et plutôt restreinte. Elle est éphémère, car, plus le chant est beau, plus les autres groupes seront inspirés et motivés pour participer le plus rapidement possible à la danse. Elle est limitée, parce que, comme nous l'avons vu, le public n'est jamais nombreux. Pour attirer les gens à venir voir ce qui se passe sous le *bandra-bandra,* il faut la participation et l'énergie de toutes pratiquantes. Or, les débuts des *debaa* sont souvent lents et hésitants, ce qui fait que ce n'est que pendant la deuxième et troisième parties du *debaa,* que la puissance du chant et l'intensité de la danse peuvent attirer les curieux.

Dans la phase centrale, les groupes ont la possibilité de s'accorder plus facilement que pendant la première partie, car les phrases du chant sont plus courtes. Elles sont d'ailleurs répétées plusieurs fois. Les chorégraphies sont aussi plus structurées et coïncident généralement avec le chant. Elles sont également répétées plusieurs fois (Cf. Chapitre 4). Nous avons pu observer qu'il y a une concordance qui s'installe entre le chant et la danse. La répétition permet à tous les groupes de participer davantage. La parole s'équilibre avec l'expérience corporelle. On pourrait dire que le verbe s'incarne de plus en plus. Le texte commence à perdre de sa valeur sémantique. Il est décomposé en phrases courtes qui en déstructurent le sens. Les mots deviennent de la musique qui anime les corps et enflamme les âmes (Geoffroy 2014, 9). La répétition crée une régularité qui permet aux pratiquantes d'accumuler de l'énergie pour nourrir l'élan indispensable à l'engouement et l'élévation collective recherchée dans la partie finale. L'individualité s'estompe pour ne laisser place qu'aux groupes. Il y a donc une première transformation qui s'opère entre les aspects individuels qui caractérisent la première partie - la singularité des interprètes - et les aspects collectifs de la deuxième - l'unité des groupes. La partie centrale est par conséquent plus chorale. Les femmes recherchent une collaboration à travers une compétition performée qui est soumise à des règles. Ces codifications se fondent sur le modèle standardisé du *debaa* qui prévoit un systématisme accru dans la partie centrale fondé sur la répétition et une participation collective de plus en plus engagée. Les règles sont parfois enfreintes du fait d'une concurrence pouvant être jugée bonne ou mauvaise, c'est-à-dire des comportements qui sont socialement approuvés ou désapprouvés, une saine émulation n'étant finalement que de la surenchère performative. En revanche, tout ce qui va à l'encontre de la participation collective est considéré comme une concurrence nocive. Lorsque ces comportements dépassent le seuil considéré comme convenable, une intervention extraordinaire s'avère nécessaire. La présence des esprits par le canal de la possession fournit une explication acceptable à la transgression des codes de comportement conventionnels, qui imposent toujours la maîtrise de soi et le respect mutuel. La justification de la possession permet ainsi d'éviter de potentiels conflits interpersonnels, en déplaçant le désaccord à un plus haut niveau de conscience.

Dans la partie centrale, les groupes apparaissent alors comme des unités en concurrence qui conduisent à une participation générale de plus en plus active. Ainsi, les groupes se distinguent les uns des autres et rivalisent en essayant de se dépasser mutuellement dans un élan jubilatoire. C'est pendant cette phase que les pratiquantes mettent tout en œuvre pour attirer du monde afin de leur donner à voir ce dépassement de soi tant recherché dans la phase qui suit. Si la rivalité individuelle qui caractérise la première partie du *debaa* est en quelque sorte tue, dans la partie collective centrale en revanche, elle est tout à fait explicitée, aussi bien dans la performance que dans les discours des femmes. Il s'agit de se voler réciproquement la vedette. En cas de débordement, une intervention exceptionnelle et transcendante devient indispensable pour rétablir l'ordre des choses. Dans ces cas, les femmes font généralement semblant de ne rien voir. Ces interventions sont, comme dans le cas de la rivalité interne, en quelque sorte, passées sous silence.

La partie centrale permet donc de préparer le basculement vers ce final magistral pendant lequel les pratiquantes visent à se dépasser encore plus pour s'épanouir dans une expérience corporelle et émotionnelle exceptionnelle qu'est la communion de l'ensemble des participantes (Cf. Chapitre 5). Dans cette troisième partie, les phrases du chant responsorial sont encore plus courtes. Le texte est davantage morcelé. Le verbe cède définitivement la place au corps. Le sens des mots se perd au profit du son et de la prosodie de la mélodie. Les paroles ne sont plus qu'une musique qui stimule les interprètes leur permettant d'achever le processus l'élévation émotionnelle collective qui est l'objectif suprême de la performance (Cf. Chapitre 4). Les pratiquantes ne parlent pas explicitement de transe, de communion avec le divin, mais, elles la réalisent comme telle (Cf. Chapitre 5). Il s'agit donc d'une sorte de prière collective pendant laquelle elles se laissent émouvoir, emporter et transformer par « des belles paroles », comme les définie Missiki (Cf. Chapitre 3). Prier devient alors une expérience corporellement transcendante, une action sensible qui se travaille et qui s'exprime à travers des gestes techniquement sélectionnés, encadrés, construits. Les femmes parlent d'un emportement, un enthousiasme qui s'empare d'elles et qu'elles essayent de transmettre à un hypothétique public. Celui-ci est censé réagir physiquement à cette euphorie, en leur renvoyant l'efficacité de cet emballement par leur appréciation, comme le ferait un miroir touché par un rayon de lumière. Les individualités se fondent alors de plus en plus dans une harmonie universelle, qui, à travers le collectif, donne finalement à voir un spectacle total.

Pendant la performance on assiste donc à différentes transformations :

Les chanteuses solistes et les imames laissent de plus en plus la place au chœur
Le chant laisse de plus en plus la place à la danse
La parole laisse de plus en plus la place à l'expérience corporelle
Les groupes, qui au départ s'ignorent, collaborent de plus en plus

Ces transformations suivent la logique et l'évolution de la structure propre à chaque *debaa,* qui est composée de manière synergique d'un modèle normatif triparti et d'un processus d'élévation émotionnelle collective (Cf. Chapitre 4). Ces transformations peuvent être modélisées de la manière suivante :

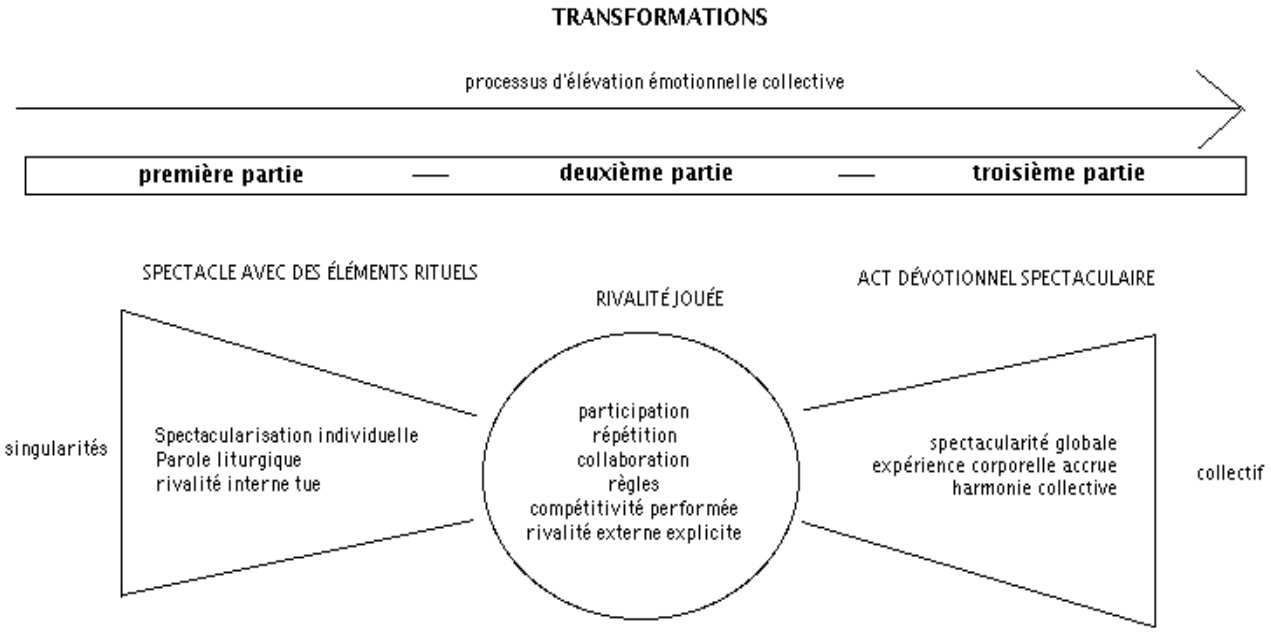


Schéma 9 - 2 : Modélisation de l'articulation des différents éléments de la performance et transformations successives à travers les différentes parties/phases du debaa.

Les paradigmes du spectacle, du jeu et du rituel se retrouvent ainsi constamment entremêlés. Selon les diverses parties-phases du *debaa*, leur synergie est différente et leur relation évolue à travers une série de transformations.

Ces transformations concernent aussi bien la dimension spectaculaire, que celles du jeu et du rituel :

- Concernant la dimension spectaculaire : au fur et à mesure de l'avancement d'un *debaa*, tout le monde participe de plus en plus avec énergie et enthousiasme. Bien qu'au début du *debaa,* ce soit la chanteuse soliste du groupe concerné qui en est la protagoniste, progressivement, pendant les deuxième et troisième parties, la globalité des pratiquantes crée un seul et unique grand ensemble choral et performatif.

- Concernant la dimension jeu : comme l'observe justement Lévi-Strauss, le jeu est un dispositif qui sépare : « Le jeu apparaît ici comme disjonctif : il aboutit à la création d'un écart différentiel entre des joueurs individuels, ou des camps, que rien ne désignait au départ comme inégaux. Ainsi, à la fin de la partie, les uns et les autres se désignent en perdants et gagnants » (Lévi-Strauss 1962,

48). Or, dans le déroulement de la présentation des chants, l'opposition entre groupes, accentuée au début d'un *debaa,* se tempère au fur et à mesure de la progression de la performance, par la communion des femmes, par l'harmonisation de leurs voix et de leurs chorégraphies. De cette manière, les femmes montrent et expérimentent leur capacité à surseoir ces rivalités de manière créative, en affirmant par-dessus tout un esprit de coopération et une exigence morale d'unité. Pour ce faire, une participation volontaire et engagée de chaque praticienne est indispensable.

- Concernant la dimension rituelle : elle est présente du début à la fin de la performance. D'abord par l'importance du texte, ensuite par sa capacité à mobiliser le corps qui permet d'engendrer un processus l'élévation émotionnelle et spirituelle. On pourra dire que dans cette structure il y a d'abord la parole, puis cette parole s'incarne et ensuite l'expérience corporelle s'affirme en faisant apparaître le rôle du corps dans l'acte dévotionnel. Mais l'aspect rituel est également présent dans d'autres éléments de la performance à travers la mise en exergue de comportements ambigus et paradoxaux qui échappent aux paradigmes de jeu et de spectacle, et qui ne peuvent être compris que si on les considère comme des éléments appartenant à un mode de participation rituel (Houseman 2003)[336] : les pratiquantes sont spectatrices tout en étant protagonistes, en même temps elles peuvent entrer et sortir de la performance à leur gré, elles sont censées participer de plus en plus, mais elles peuvent aussi enfreindre les règles. Elles jouent à être rivales tout en étant effectivement antagonistes sur d'autres plans. Elles sont en concurrence, mais elles doivent collaborer. Le public est censé juger la performance mais très souvent il n'est pas au rendez-vous et, de toute façon, rien n'est fait pour qu'il puisse assister à la performance.

Finalement, ce processus de transformation ne fournit pas aux pratiquantes et aux éventuels spectateurs la possibilité de faire des expériences similaires ou complémentaires comme dans le cas du spectacle, du jeu ou du rituel, considérés séparément. Il s'agit plutôt de faire des expériences parallèles, très différentes et indépendantes les unes des autres.

Tout d'abord, les spectateurs du *debaa* s'intéressent à la qualité d'interprétation des protagonistes, plutôt qu'au contenu de la performance en tant que telle. Comme dans le théâtre indien *rasa* décrit par Schechner, le public est interpellé pour admirer « comment l'interprète performe » (Schechner 2008:479). Ensuite, le public ne peut pas s'identifier à ce qui se passe sous le *bandra-bandra,* ou se sentir visé par ce qui se passe, car la performance ne lui est pas directement adressée. Il n'a pas non plus une place attitrée, un point de vue standardisé. Chaque spectateur n'aura qu'une vision incomplète et subjective. Il ne pourra pas s'assimiler à une catégorie « public », car cette catégorie n'est pas préconstituée. Ce n'est que grâce aux connaissances et aux compétences de compositrices et d'interprètes que les pratiquantes peuvent espérer attirer du monde et prouver à elles-mêmes que leur prestation est réussie. Public ou non,

[336]Dans l'analyse des inversions des rôles des protagonistes du rituel du *Naven* décrit par Bateson, qui a permis à Houseman et Severi d'élaborer le concept de « condensation rituelle » et de définir l'action rituelle à partir de ses propriétés formelles, ces auteurs parlent de « comportements impliquant simultanément des relations contradictoires » (Houseman et Severi 2017, 55). Ici il ne s'agit pas véritablement de « condensation rituelle » mais plutôt de comportements paradoxaux qui s'inscrivent tout autant dans la dimension rituelle.

la rencontre continuera à produire d'autres rencontres car, ce qui est constitutif du *debaa*, ce sont les groupes de femmes, leur volonté et leur engagement. Étonnamment, dans ce contexte collectif, les éventuels spectateurs ne pourront faire finalement qu'une expérience solitaire, partielle et individuelle (Cuisset dans Schechner 2008, 118).

Tout à fait différente semble en revanche être l'expérience des pratiquantes. La performance commence en effet par une mise en scène individuelle mêlée à des éléments d'ordre dévotionnel au niveau du texte. Elle se termine aussi de manière dévotionnelle avec une élévation collective dans une mise en scène généralisée. Il y a donc comme un cadrage de la rencontre par deux aspects de même nature qui se retrouvent au début et à la fin du *debaa*, mais dans des places diamétralement opposées. La relation entre les aspects spectaculaires et rituels s'inverse, après la mise en exergue d'une rivalité jouée et ritualisée qui fait le lien entre ces deux pôles[337]. Au départ, il s'agit d'une expérience collective en tant que membre d'un groupe performant ou bien de spectatrice parmi les spectatrices, au-delà du fait que certaines pratiquantes soient mises particulièrement en valeur. Ensuite, après la réalisation d'une compétition performée, chaque praticienne a la possibilité de vivre une expérience sensible profondément intime et personnelle dans le cadre d'un évènement fusionnel collectif et transcendant. Le spectateur lambda, en revanche, ne peut que faire une expérience subjective et individuelle, alors que les pratiquantes du *debaa* ont la possibilité de conjuguer expérience collective et individuelle, qui dans un premier temps se combine et puis s'inverse durant le processus performatif.

CONCLUSION

La rencontre entre groupes de *debaa* est un évènement unique dans son genre. La performance en tant que telle n'est que le moment culminant d'un long et complexe processus d'évènements tous entrelacés entre eux. Cette mise en scène étonnante ne concerne pas uniquement le moment central de l'évènement qui est la présentation des chants et des danses à tour de rôle. Le comportement ostentatoire des femmes ne s'arrête jamais. Depuis les préparatifs

[337]Un exemple intéressant de transformation d'un jeu qui s'enrichit d'aspects rituels liés à des rites de guerre, est celui montré dans le film « Trobriand cricket « an ingenious response to colonialism » » de Gary Kildea et Jerry Leach. Ce film a été salué par les anthropologues américains comme un film exceptionnel (Weiner I978). Au-delà du bouleversement de la temporalité des événements, nécessaires selon les auteurs pour rendre plus intelligibles certains comportements sociaux (Leach 2002), les images montrent que dans le jeu du cricket réalisé par les Trobrianiens, les équipes se mettent d'accord préalablement du résultat à atteindre. L'équipe hôte doit toujours gagner, par conséquent la partie s'arrête dès que l'équipe qui accueille a l'avantage. De cette manière les stratégies du jeu, comme le montre Sally Ann Ness dans son article de 1988 intitulé « Understanding cultural performance – Trobriand cricket » en résultent complètement transformées : « Playing is not a matter of winning but of conforming to a rhythmic pattern climaxed by the performance of dances at each out. Play merges with dance, becoming phases of the dominant performance unit: the phrases of collection and dispersal. It is the repetition of these units and the creation of a series of phrases that comprise the real "subject" of Trobriand cricket » (Ness 1988).

jusqu'à la remise en ordre des lieux après rencontre, elles font tout pour s'amuser en se donnant à voir, même si certains partages n'ont lieu qu'entre femmes. Par le choix de la place, l'importance donnée à la tenue, l'ostentation des bijoux, la mise en beauté, la manière de se mettre en scène dans l'espace public, les femmes montrent leur volonté de contrôler constamment leur image et maîtriser parfaitement ce qui peut être dévoilé en public et ce qui doit rester dans la sphère privée, même si le privé est toujours collectif.

Les femmes parlent beaucoup du *debaa* en tant que jeu, en soulignant ses aspects compétitifs. Cette compétitivité met en exergue une rivalité aussi bien individuelle que collective. La notion de défi est centrale. Pour autant la performance, en tant que telle, est organisée de telle façon qu'elle n'est finalement destinée qu'aux femmes elles-mêmes, même si ces dernières doivent aussi chanter et danser ensemble, de manière coordonnée, des danses apprises à l'instant. Ainsi, il n'existe pas véritablement de séparation nette entre celles qui montrent et celles qui sont censées regarder. Personne n'a ni le temps ni la possibilité de porter attention aux autres, car tout le monde performe en même temps et en définitive, se montre aux autres simultanément.

Selon le discours des hommes, le *debaa* serait une manière pour les femmes de s'amuser convenablement dans le respect des paramètres de l'idéologie dominante. Toutefois, l'analyse de la performance met en évidence le fait que ce que les femmes font est bien plus complexe qu'un simple amusement. La mise en place du dispositif imposant du *bandra-bandra,* les difficultés de l'organisation, l'importance du cérémonial de l'accueil, l'encadrement soigné, le déroulement extrêmement structuré, les conséquences que l'évènement implique, en donnant naissance à des rencontres futures, confèrent au *debaa* des qualités non seulement spectaculaires mais aussi cérémonielles importantes.

Effectivement, les hommes ont tendance à prendre beaucoup au sérieux leurs propres rituels, davantage que les manifestations féminines, et les femmes se plient volontiers à ce point de vue. Les rituels masculins sont d'ailleurs réalisés dans des lieux spécifiques et toujours en relation avec une mosquée, alors que les évènements féminins n'ont pas des emplacements attitrés. Pourtant, les femmes s'approprient librement ces mêmes espaces principalement masculins, voire ceux qui les arrangent le plus pour se mettre en valeur et satisfaire ainsi autant les exigences dévotionnelles que celles de se donner à voir : les places où il y a plus de monde, où il y a davantage de passage, des endroits habituellement investis par les hommes aussi bien en tant que lieux rituels qu'en tant qu'espaces d'expression ludique (ex. le terrain de football de Bouéni).

Par ses aspects formels, le *debaa* apparait autant un jeu qu'un spectacle, mais pas seulement. En effet, cette double définition n'est pas complètement satisfaisante car elle laisse beaucoup d'interrogations sans réponse et montre de nombreuses contradictions. Au départ, les femmes ont conscience d'être mises en scène. En les regardant, on peut ressentir leurs hésitations, leur maladresse, leur timidité. La structuration de la performance est conçue pour assurer leur représentation scénique : au début d'un *debaa*, on a le temps de regarder le groupe qui présente leur son chant. On peut écouter la soliste, regarder les danseuses, apprécier les compétences directives de l'*imame*. Initialement, on a donc tout à fait l'impression d'assister à un spectacle.

Cependant, dès le départ, cette exhibition se caractérise aussi par des aspects dévotionnels importants car les paroles du chant et la mise en valeur du texte mettent en exergue la beauté et la profondeur de la poésie qui est chantée, à l'instar d'une parole liturgique. Cette opportunité d'apprécier la mise en scène est, toutefois, de très courte durée car les autres groupes sont tout de suite tenus de participer à la performance, guidés par leurs *imames* respectives. Et dès que les pratiquantes ont compris le texte du chant, elles s'associent également au chœur. Ensuite, dans la partie centrale, tout le monde peut danser et chanter avec entrain. La répétition permet aux femmes de mettre en concurrence leurs prestations vocales et dansées. De cette manière, les aspects spectaculaires se mettent au service de l'émulation. Les groupes rivalisent entre eux en se défiant réciproquement. Dans la dernière partie, enfin, parce que les chorégraphies sont beaucoup plus longues, les aspects spectaculaires et de compétition deviennent secondaires par rapport à la nécessité de rechercher le dépassement de soi. Ce n'est qu'à travers ce recentrage sur soi, que les femmes peuvent participer à un emportement collectif.

Dans le chapitre 4, nous avons vu que la structure du *debaa* est composée d'un modèle normalisé et un élan collectif dont la synergie donne lieu à des performances toujours différentes et singulières. Comme pour la structure de chaque *debaa*, la présentation d'un *debaa* lors d'une rencontre entre différents groupes passe aussi par trois phrases, qui dans ce cadre sont également participatives, dans le sens que ce n'est pas uniquement le groupe concerné qui performe, mais tous les groupes participent conjointement à la performance en chantant ensemble et en improvisant une chorégraphie. La première phase est dominée par le spectacle, la deuxième par le jeu, et la troisième est caractérisé par une élévation émotionnelle collective. Dans la structure de la performance entre groupes, l'on retrouve la même dynamique qui distingue chaque *debaa* singulièrement. Lors d'une rencontre, le chant et la danse doivent emporter toutes les participantes. Tout le monde est censé participer aux performances des autres. Ainsi chaque *debaa* donne l'occasion de réaliser une grande prestation collective qui mobilise tous les groupes simultanément. L'idée de prier ensemble, de vivre une expérience spirituelle partagée, qui caractérisait jadis les rencontres entre écoles coraniques, et qui étaient à l'origine de la pratique du *debaa,* prend ici une dimension beaucoup plus spectaculaire, plus riche d'un point de vue artistique, plus éblouissante d'un point de vue corporel. Le dépassement de soi, qui caractérise la fin de chaque *debaa* est ici sublimé de manière collective à travers la participation engagée et extraordinaire de toutes les pratiquantes dans une grande communion performative. Ces rencontres permettent aussi aux femmes d'avoir beaucoup de visibilité, du fait qu'elles ont lieu au grand jour à travers des manifestations impressionnantes et sensationnelles.

CONCLUSION GÉNÉRALE ET PERSPECTIVES

Lorsqu'on assiste à un *debaa*, on ne peut qu'être fasciné.e par les qualités gestuelles et vocales de ces femmes passionnées et inspirantes. Leur beauté, leur raffinement, la puissance de leurs chants, la sensualité de leur danse, le magnétisme de leur présence témoignent d'une vitalité et d'une créativité singulières. Cet art, qui allie magistralement « volupté et spiritualité, esthétique et cohésion sociale, savoir-faire et féminité » (selon Soibahadine Ibrahim Ramadani, ancien Président du Conseil départemental de Mayotte, cité par Bertuzzi et Chatrefou 2015), condense à lui seul une multiplicité d'aspects aussi exceptionnels que antithétiques. Des oppositions sont constamment à l'œuvre dans la danse, tant sur le plan physique que relationnel. Ainsi, les forces qui s'opposent dans la posture font écho à la relation inversée des structures du chant et de la danse. Cette même logique résonne à son tour avec les tensions manifestes entre l'expression de la singularité et l'harmonisation des interprétations collectives. À une autre échelle, de telles oppositions s'inscrivent dans l'esprit de compétition qui anime chaque groupe. Lors des représentations, il s'agit en effet de se distinguer les uns des autres, tout en collaborant pour réaliser ensemble une performance d'ensemble pleinement réussie. Et c'est précisément l'articulation de cette pluralité d'éléments contradictoires que cette thèse s'est attachée à analyser et à comprendre. Il est à noter que, dans le même temps, ces tensions à leur tour, font écho au tiraillement que connaît aujourd'hui la société mahoraise, qui aspire se projeter vers l'avenir tout en restant attaché à ses racines. Dans le *debaa*, par leur manière de faire et d'agir, les femmes montrent leur capacité à allier des catégories qui, d'un point de vue analytique, peuvent sembler s'opposer, à savoir le sacré et le profane, la matrilocalité et l'islam, les hommes et les femmes, la culture locale et la culture nationale. Ainsi, le *debaa* a été utilisé comme un prisme à travers lequel observer cet ethos féminin singulier. Il s'est agi donc d'une étude autant monographique que spéculative, en termes d'approche théorique. Dans cette perspective, la pratique de la danse s'est révélée être un objet particulièrement pertinent pour observer l'expression de liens familiaux, sociaux et spirituels, l'affirmation de solidarités, la résolution de rivalités, la négociation de tensions de genre. Si la culture mahoraise a fait l'objet d'importantes recherches anthropologiques - grâce aux travaux de Sophie Blanchy, Jon Breslar et Michael Lambek, sans oublier les enquêtes antérieures de Paul Ottino et de Claude Allibert -, les répertoires musico-chorégraphiques, tant religieux que profanes, de l'île ont été peu étudiés jusqu'à présent. J'espère que ce travail aura contribué à apporter un éclairage à leur sujet.

Pour aborder la danse, l'utilisation de la Cinétographie Laban a été mon choix méthodologique. C'est-à-dire que l'option de noter les chorégraphies a été avant tout une méthode d'investigation plutôt qu'un simple souci d'illustration. L'utilisation de ce système de transcription m'a permis de considérer les éléments formels et performatifs de la danse comme des données ethnographiques à part entière. À partir de ces analyses, j'ai pu construire des modèles qui se veulent des synthèses

des différentes observations à un niveau plus approfondi. La Cinétographie Laban, en plus de fournir un système de codage efficace et cohérent, grâce à la finesse du regard qu'elle permet d'acquérir, m'a permis de réfléchir au mouvement non seulement de la danse mais aussi des interactions des pratiquantes dans les contextes informels. Par conséquent, j'ai mobilisé mes compétences d'analyste du mouvement autant pour décrire les chorégraphies elles-mêmes que les gestes exécutés par les femmes pour cuisiner et préparer les aliments, se déplacer, interagir ensemble, occuper l'espace, tel qu'exposé au chapitre 8. Ainsi, l'analyse et la transcription du mouvement ont été constamment impliquées dans cette recherche, bien que de manière différente et à des degrés divers. Cette approche qualitative a été fondamentale pour comprendre l'articulation entre l'expérience corporelle, l'intentionnalité et l'affirmation de valeurs à travers des attitudes particulières. C'est au cours du processus d'écriture lui-même que j'ai pu mettre en évidence certains éléments qui m'ont amenée à structurer cette recherche de cette manière et expliciter ma propre raison graphique selon la pertinente formule de Goody (1978; Isnard 2009). Sur le plan cognitif, la distance que la notation permet d'avoir entre le mouvement émotionnellement incarné et l'objectivité qui impose la transcription des signes sur une portée, à travers la décomposition méthodique et méticuleuse de tous les éléments qui constituent une action, a été indispensable pour faire émerger les notions que j'ai traitées par la suite.

Une ethnographie au féminin d'une religiosité ludique et solidaire

Les deux premiers chapitres ont retracé l'histoire de la pratique du *debaa* selon deux perspectives différentes qui ont nécessité un changement d'échelle. Une fois n'est pas coutume, l'ethnographie a accordé une place prépondérante à la parole des femmes. Les pratiquantes ont raconté que le *debaa* s'est façonné au fil du temps avec l'apparition de maîtresses coraniques qui ont donné naissance à des générations de *fundi* femmes. Dans un second temps, certaines d'entre elles se sont consacrées uniquement à la transmission des chants. La pratique du *debaa* a alors évolué de manière autonome, devenant exclusivement féminine. Avec cette autonomisation, la transmission des chants s'est enrichie d'aspects créatifs. Un remaniement constant des textes par un travail d'agencement, chaque fois original, a permis et continue de permettre aux pratiquantes de créer de nouveaux chants. La transmission a ainsi concerné progressivement les savoir-faire compositionnels plutôt que la simple diffusion de chants anciens. D'une pratique liée à des contextes exclusivement dévotionnel à l'origine, le *debaa* a évolué vers une activité également ludique et récréative, dont le pendant n'existe pas dans les pratiques rituelles masculines. Il ne s'agit pas uniquement d'éducation religieuse, mais du développement d'une créativité dévotionnelle, qui implique un travail collectif très important. Grâce à la collaboration féconde des pratiquantes, les rôles, initialement concentrés dans la seule personne de la *fundi*, en tant qu'experte des chants, guide de la performance, chanteuse soliste et percussionniste, ont été progressivement partagés entre celles qui ont fait preuve à la fois de compétences techniques et

créatives, d'engagement et de dévouement particuliers. La distribution des rôles a motivé une participation plus importante des jeunes filles en assurant la perpétuation de la pratique. J'ai montré que, dans ce cadre, c'est la motivation qui prévaut : la distribution des rôles est fondée davantage sur l'investissement personnel que sur les qualités performatives vocales et chorégraphiques et les compétences de composition. Par conséquent, les différentes fonctions sont réparties entre les femmes les plus volontaires et les plus disponibles pour les endosser. Suite à l'apparition des *fundi* de *debaa* et l'exercice de la pratique dans le cadre domestique, les liens de parenté ont pris encore plus d'importance, par un renforcement de ceux de la famille utérine. Composer un *debaa* est devenu un acte créatif fédérateur ancré dans une pratique religieuse et spirituelle exercée dans le contexte familial.

Une grande affection teinte les relations des pratiquantes d'une même famille. Ces deux aspects, affectif et religieux, vont se retrouver mêlés en caractérisant ainsi les interactions entre femmes. Cependant, dans un contexte où les changements rapides des coutumes locales dus au processus de départementalisation continuent à déstabiliser le tissu social et sociétal, la synergie entre les aspects affectifs et récréatifs a également été instrumentalisée pour préserver l'acceptation de l'idéologie religieuse dominante et des normes qui lui sont associée. En effet, l'investissement des femmes a été motivé par la crainte que, suite à la transformation de la société, les jeunes générations se laissent séduire par des mœurs occidentalisées considérées comme inappropriées et en contradiction avec les valeurs morales de l'islam et des coutumes locales.

Ainsi, la thèse montre que le *debaa* a fait l'objet d'une évolution historique générée par des initiatives individuelles et créatives de certaines *fundi* en relation, d'une part, avec le rôle important assumé par les femmes dans le processus de départementalisation et, d'autre part, avec la nécessité de sauvegarder certains liens avec la tradition. Cette évolution a été favorisée par la multiplication des échanges entre les écoles coraniques féminines. Les éléments déclencheurs de cette évolution seraient, selon le récit des femmes, étroitement liés à l'histoire de Mayotte, au choix de rester dans le sillon de la France, à l'arrivée de la radio puis de la télévision, à la nécessité de créer de nouveaux symboles afin d'affirmer une identité culturelle spécifique qui distinguerait désormais la population mahoraise de celles des autres îles. Les expériences des enregistrements radiophoniques et télévisés ont été une sorte de vitrine pour les pratiquantes du *debaa*. Elles ont impulsé un renouveau de la pratique, en plusieurs étapes, qui a également conduit à son expansion grâce à la création continue de nouveaux groupes. La promulgation de la loi du 11 juillet 2001, qui a donné l'espoir aux Mahorais.es d'obtenir la départementalisation tant souhaitée, a contribué à soutenir ces élans. Pour accompagner ce processus, les collectivités territoriales ont mis en place une politique de promotion des traditions locales, afin de défendre la spécificité culturelle de l'île. Cette démarche patrimoniale a aidé le *debaa* à s'imposer comme étendard de la culture locale. À travers le *debaa* les femmes ont pu profiter d'une ouverture et d'une médiatisation vers la scène internationale, qui a encouragé plus encore leur participation. De ce fait, les femmes ont trouvé une sorte d'arène où elles exercent

leur intérêt récréatif mais aussi où elles rivalisent pour leur prestige personnel et familial. Cette dynamique a connu son apogée en 2008 avec l'organisation d'un concours visant à sélectionner les meilleurs groupes de *debaa* de l'île pour ensuite les promouvoir à travers des tournées internationales et des participations à manifestations variées, comme des festivals. La concurrence des groupes pour démontrer leur expertise a pris encore plus d'importance. La performance du *debaa* est devenue au fil du temps une véritable compétition féminine : les groupes et les femmes rivalisent pour être reconnu.e.s comme les meilleur.e.s interprètes de ce répertoire. Les rencontres entre différentes associations représentent désormais l'environnement idéal pour leur mise en compétition.

Observation corporellement participante et transcription méthodique

Après avoir retracé les étapes marquantes de l'évolution de la pratique, la thèse a abordé la spécificité de la matière performative. Mon approche immersive et intensive m'a amenée à m'impliquer sur le terrain avec une observation corporellement participante, faisant de mon expérience personnelle une source de réflexion et de connaissance. Ces expérimentations personnelles ont pris une importance tout à fait comparable au travail de transcription et d'analyse nécessaires à la réalisation des notations. Cette démarche m'a obligée à assumer une double posture de danseuse et de chercheuse. Certaines découvertes et bon nombre de réflexions ont pu être faites précisément grâce à cette pratique personnelle engagée.

Le choix de suivre plusieurs groupes m'a permis de collecter une grande quantité de données. Passer d'un groupe à l'autre m'a forcé à remettre régulièrement en question mes observations, tant les différences performatives étaient parfois frappantes. J'étais constamment partagée entre un regard focalisé sur des détails et un regard plus distancié pouvant prendre en compte l'ensemble des éléments des environnements observés. Ce double regard, cette double échelle d'observation a fini par devenir une méthode. À différents moments, j'ai changé de point de vue pour observer le même objet, passant de la structure de chaque performance analysée à l'élaboration d'un modèle généralisable, de la singularité d'exécution des interprètes au plan individuel à l'observation des éléments qui permettent la construction de l'unisson de manière globale, de la spécificité stylistique de chaque groupe à la définition des contours du *debaa* en tant que genre et répertoire. Il était également important pour moi de réfléchir à une méthodologie de la recherche en anthropologie de la danse faisant apparaître des outils qui pourraient être utilisés dans d'autres circonstances - pour observer d'autres danses, ou le mouvement de manière générale -, comme une sorte de bilan de mon activité pédagogique menée au sein du département d'anthropologie des universités de Nanterre et de Clermont-Ferrand depuis une vingtaine d'années. Ainsi, toute la partie centrale de la thèse a été développée avec l'utilisation systématique de la Cinétographie Laban. Deux chapitres ont traité des questions de modèle et de structure, puis les trois suivants ont présenté des analyses détaillées de quelques éléments de la

danse : la posture, la notion d'unisson et les différences stylistiques de quatre groupes en particulier.

L'observation fine de la gestuelle a montré les emprunts du *debaa* aux autres pratiques soufies locales et notamment au *mulidi*, au *mawlida shenge* et au *kanza*, sur les plans chorégraphique, rythmique, et concernant la manière de se disposer et de chanter. J'ai pu montrer que ces emprunts ont été différents selon la période historique et la stratégie élaborée par les femmes en réaction tant aux conseils des chefs religieux qu'aux possibilités d'augmenter leur médiatisation.

Dans le chapitre 3 et 4, la notation a été employée pour effectuer une macroanalyse structurale du chant et des enchaînements chorégraphiques. Cette démarche a permis de mettre en évidence la relation entre le chant, la danse et l'accompagnement instrumental. Les schémas présentés dans ces chapitres sont la synthèse d'analyses plus détaillées. Une fois rédigées, les partitions chorégraphiques m'ont permis d'identifier les éléments gestuels qui composent la danse, de constater l'existence de motifs, de phrases, de sections, de parties, d'observer de quelle façon ces composantes s'articulent entre-elles, à quel moment ces subdivisions sont reprises ou répétées, quand elles sont identiques et quand elles varient. Cette observation a montré que la structure du *debaa* est l'articulation entre un modèle qui guide la composition des chants et une relation complexe entre la chorégraphie et le chant. La synergie entre ces deux constituants est indispensable pour générer le processus d'élévation émotionnelle qui est essentiel pour susciter l'enthousiasme collectif qui caractérise tout *debaa* réussi.

Dans les chapitres 5, 6 et 7, l'utilisation de la Cinétographie Laban devient plus évidente. J'ai donné des explications détaillées sur ma démarche afin que le.la lecteur.trice puisse me suivre pas à pas dans ma réflexion. J'ai fait le choix d'introduire la Cinétographie progressivement. Le travail de notation m'a permis non seulement d'observer le mouvement et la danse en détail, mais aussi d'adopter une posture critique vis-à-vis des enregistrements audiovisuels, dont les images semblent être dans la continuité alors qu'elles ne le sont pas systématiquement.

L'observation des chorégraphies de différents groupes a révélé des modes de composition diversifiés, caractérisés par une inventivité gestuelle variée, des qualités dynamiques spécifiques à chaque association, des régularités mais aussi des irrégularités. Si dans le quatrième chapitre, j'ai pu mettre en évidence que la structure normative n'est jamais suffisante pour réaliser un *debaa* réussi et qu'elle doit être toujours combinée à un élan collectif, dans le chapitre 5, l'analyse cinétographique a montré la complexité du travail personnel à faire sur soi afin de contribuer individuellement à produire cette élévation émotionnelle partagée. En fait, les pratiquantes adoptent une posture contraignante caractérisée par des tensions qui stimulent un investissement singulier dans la danse et dans la coopération avec l'ensemble du groupe, pour réaliser un unisson vocal et chorégraphique. L'analyse de la posture a permis de comprendre comment se construit cet état de présence particulier, qui permet aux pratiquantes de vivre l'expérience hors du commun dont elles témoignent, et que j'ai considéré comme un « mode majeur de présence à soi » en paraphrasant le concept élaboré par Albert Piette de « mode mineur de l'action ».

Le chapitre suivant a été consacré à la notion de l'unisson qui s'est révélé être un aspect fondamental de la pratique, car tant le chant que la danse doivent être exécutés de façon coordonnée et chorale. Les femmes soulignent l'importance de se montrer de manière compacte dans une uniformité formelle et performative, qui évoque une mise en scène de l'unité de leur lignée féminine. L'utilisation de la Cinétographie est ici intervenue de deux façons différentes : d'une part, de manière prescriptive en construisant des modèles, d'autre part, de manière descriptive en notant toutes les différences entre les interprètes. Cette double approche a permis d'illustrer la procédure nécessaire pour passer d'une analyse descriptive à une analyse prescriptive, en prouvant que finalement certains éléments performatifs doivent être inclus dans le modèle structural, car dans l'action de danser, une séparation nette entre la forme et la performativité est difficile à réaliser sans perdre des éléments significatifs. La modélisation a montré que dans la danse, l'unité corporelle et l'investissement sensible dans l'action ne peuvent pas être détachés des aspects formels.

Il y a une complémentarité évidente entre ces deux chapitres. Les différentes tensions qui caractérisent la posture individuelle des pratiquantes sont contrecarrées par les lignes de force de l'unisson qui s'expriment dans l'horizontalité, par la disposition des danseuses, et qui permettent d'harmoniser l'ensemble de la formation. Les contacts corporels à peine effleurés permettent de ressentir l'énergie qui circule horizontalement d'une interprète à l'autre, surtout pendant les ondulations de la ligne, créant une interconnexion entre les danseuses qui est encore plus évidente. Cette double direction de l'énergie – horizontale et verticale – créé une synergie où les différentes tensions se modulent constamment. Le lien interpersonnel qui se tisse à travers cette duplicité directionnelle de la force déployée donne une réelle vigueur à chacune des danseuses, lui permettant de dépasser les contraintes imposées par la posture complexe et déséquilibrée. Bien que le contact des épaules soit délicat, car les pratiquantes restent sur leurs appuis sans peser sur les voisines, cet effleurement et le décalage collectif de la ligne est suffisant pour permettre aux femmes de ressentir que l'expérience qu'elles sont est en train de vivre est un vécu partagé. La prise de conscience de cette mise à l'épreuve chorale stimule la motivation et aide à surmonter la fatigue et à supporter l'effort. Il en résulte une sorte de posture collective de la ligne dans son ensemble, qui est constamment dynamisée par la recherche individuelle de l'unisson, qu'à son tour stimule et soutient toutes les danseuses conjointement. Alors que dans de nombreuses situations informelles, les femmes montrent une proximité corporelle qui joue sur différents degrés d'abandon du poids sur le corps d'une autre[338], la posture du *debaa* exige une toute autre tenue corporelle. Celle-ci est plus aérienne et doit être continuellement maîtrisée de manière individuelle. Ce double aspect de corporalité, dans le sens physique, et de corporéité, dans le sens phénoménologique, permet d'expérimenter concrètement l'*ustaârabu*, la qualité par excellence

[338] Par exemple, les femmes abandonnent une partie de leur poids lorsqu'elles se font natter les cheveux, assise par terre, la tête posée sur les cuisses de la personne qui tresse, qui est installée sur un canapé ou une chaise, ou quand elles sont allongées par terre, la tête posée sur le corps d'une camarade en guise de coussin, ou encore quand elles sont assises au sol côte à côte, les corps mollement affaissés les uns contre les autres (Cf. Chapitre 3).

que les pratiquantes doivent autant ressentir que montrer et qui représente cette façon d'être, cette attitude considérée comme civilisée, exprimant la retenue, le contrôle, la pudeur, des qualités considérées tant morales que performatives. La combinaison de différentes adresses d'attention stimule constamment la perception de la posture et va dans le sens de cette qualité. Le regard vers le bas facilite une vision périphérique plus inclusive des pratiquantes dans leur ensemble. Cette vision diffuse permet de prêter attention à plusieurs éléments simultanément, alors qu'une focalisation sur un détail particulier, laisse de nombreux éléments du contexte en arrière-plan. Cette façon de regarder permet d'estomper le caractère démonstratif de la posture et crée un équilibre entre la perception de soi et la perception des autres. De cette manière, la relation à l'espace environnant et à la ligne est enveloppante, ce qui permet une réflexivité constante entre l'action de danser individuellement et la conscience de réaliser cette expérience corporelle en coordination avec les autres. Parallèlement, l'analyse détaillée des gestes de chacune des pratiquantes montre que les moments de véritable unisson formel sont finalement très rares, tandis que l'intention commune de rechercher une harmonie collective peut facilement être perçue comme de l'uniformité. Certains aspects de cette qualité sont liés à un mode particulier d'engagement, de présence, de participation que j'ai appelé « unisson à la mahoraise ».

Par la suite, l'observation des variations d'un même geste, même si ces modifications sont parfois minimes d'un point de vue formel ou temporel, m'a amenée à réfléchir sur la notion de créativité qui est le sujet du septième chapitre. L'analyse détaillée de quatre *debaa* créés par quatre associations différentes a montré de quelle manière les groupes utilisent certains éléments plutôt que d'autres, comment ces éléments se combinent à chaque fois de façon différente pour générer des chorégraphies toujours originales. Au final, le point de départ est toujours le même geste. Il s'agit d'un mouvement de la main qui rappelle l'action de lâcher et qui peut être exécuté avec des qualités dynamiques différentes, mais qui restent dans le même registre de légèreté, de douceur, de fluidité, de liaison[339]. Puisque ce geste est commun et que ses qualités sont similaires, malgré les infinies façons de le décliner, de le transformer et de le combiner, chaque *debaa*, tout en étant unique, s'inscrit dans un répertoire commun reconnaissable. De même, chaque groupe peut prétendre être le porte-parole de ce répertoire, tout en démontrant son inventivité et sa singularité. En fait, en puisant dans une tradition savante, chaque association développe son propre vocabulaire gestuel, ses propres procédés de composition, ses propres modalités de coopération, qui permettent non seulement de se différentier mais aussi d'exprimer la créativité des femmes mahoraises d'aujourd'hui. La création collective laisse aux pratiquantes la possibilité de s'impliquer et de contribuer avec les compétences de chacune à différents degrés. Ces apports variés participent à la construction d'une unité de groupe sans pour autant faire disparaître la singularité des femmes qui le composent. Il s'agit d'une forme musico-chorégraphique collective, qui sait se renouveler pour rester toujours vivante, grâce à un bouillonnement créatif qui anime les pratiquantes et qui permet à chacune de trouver son propre espace d'expression.

[339] Voir schéma page 503.

Ethos et performance

Dans les deux derniers chapitres, alors que la Cinétographie n'est plus mobilisée de manière principale, j'ai mené une observation détaillée des interactions des pratiquantes dans la préparation d'une rencontre de *debaa*, puis dans la performance entre différents groupes. Le regard ethnographique est alors plus général, mais il est nourri de toute la finesse analytique que permet l'approche formelle. Dans les interactions entre les femmes, lors qu'elles cuisinent ou préparent les maisons pour accueillir les invitées, j'ai pu identifier certaines qualités gestuelles que l'on retrouve dans la danse. Dans les activités quotidiennes ces aptitudes sont moins immédiatement intelligibles et conservent une évidente fonctionnalité, alors que dans la danse, elles sont exprimées comme telles, uniquement pour le plaisir de réaliser une expérience esthétique individuelle et partagée. Ainsi, dans le chapitre 8, observant la préparation d'une rencontre de *debaa*, j'ai retrouvé la sensibilité, l'affectivité, les touches d'intimité relevées dans le deuxième chapitre, lorsque les jeunes filles composent les chants en complicité avec leur grand-mère, ou lorsqu'elles attendent de commencer une répétition. L'attention portée aux contacts, aux gestes, aux postures, permet d'établir des parallèles entre les qualités des échanges verbaux et celles de la manipulation des ustensiles et des aliments. La délicatesse des touchers fait écho à celle qui caractérise les dialogues.

Enfin, dans le neuvième et dernier chapitre, comme je l'ai fait dans les chapitres 3 et le 4, je prends à nouveau du recul pour effectuer une macroanalyse qui me permet de modéliser une rencontre de *debaa* entre différents groupes, dont l'un effectue un *debaa* qui a été longuement travaillé auparavant tandis que les autres improvisent un *debaa* sur place. Même si je ne rappelle pas aux lecteurs.trices comment le Cinétographie me permet de faire ces observations, ce sont toujours ces compétences qui sont à l'œuvre et qui guident mon regard et ma réflexion.

Les dynamiques qui se créent entre les pratiquantes d'une même association pour la recherche de l'unisson sont comparables à celles qui se produisent lors de la rencontre entre groupes. Dans ces évènements, il ne suffit pas qu'une seule association fasse une prestation extraordinaire. Bien danser et bien chanter individuellement ne permet pas de créer un évènement véritablement réussi. La coopération qui existe au sein de chaque association doit également subsister entre les groupes. Ainsi, les femmes participent toutes ensemble à la bonne réussite de la performance sans pour autant faire disparaitre la singularité de chaque association. Les pratiquantes collaborent pour générer ce processus d'élévation émotionnelle collective capable d'attirer du public, en tant que témoin privilégié de l'action des femmes, et d'emporter émotionnellement tout le monde. Chaque association contribue à produire cette unité. Tant la posture que la recherche de l'unisson deviennent essentiels pour atteindre ces objectifs. Comme pour les performances réalisées individuellement, les groupes s'accordent progressivement. J'ai montré comment ce processus performatif passe par plusieurs étapes : de la représentation et de la mise

en scène individuelle au jeu compétitif au cours duquel les différents groupes rivalisent en performativité, pour terminer avec une jubilation générale transcendante et très spectaculaire.

Une dimension extatique manifeste

Bien que les témoignages des femmes mettent particulièrement l'accent sur les aspects compétitifs qui les poussent à se surpasser individuellement et collectivement, la contrainte de devoir participer toutes ensemble à la performance des autres affirme en revanche une intention d'unité. Or, selon Lévi-Strauss, le jeu devrait aboutir à créer une différenciation entre gagnants et perdants, tandis que le rituel tendrait plutôt à effacer des asymétries (Lévi-Strauss 1962 :47-48). Le dépassement de soi pour atteindre un état somatique extraordinaire confère indéniablement au *debaa* une dimension extatique. Les participantes parlent d'ailleurs d'une expérience sensible et transcendante. L'utilisation de gestes de prière, outre à la gestuelle qui caractérise le *mawlida shenge* et le *mulidi*, montre également l'attachement à ces mouvements et à ces rituels tant sur le plan affectif qu'esthétique. Lorsqu'elles étaient enfants, elles ont été encouragées à les réaliser et félicitées lorsqu'elles faisaient preuve d'expertise, comme le racontent les femmes elles-mêmes. Son histoire, ainsi que la créativité religieuse féminine et familiale qui a façonné la pratique au fil du temps, montrent qu'il existe une intentionnalité de réaliser le *debaa* comme un acte de dévotion. Les textes des *kaswida* sont des éloges de la naissance et de la vie du prophète Muhammad. Toutes ces éléments confèrent à cette praxis des aspects dévotionnels indéniables. D'ailleurs, ce sont plutôt les hommes qui considèrent le *debaa* comme une pratique uniquement divertissante, et souvent les femmes s'adaptent à cette définition. Même celles qui n'envisagent pas le *debaa* comme un acte de dévotion à proprement parler, attestent qu'il s'agit d'une activité conforme à l'islam. La présence donc d'éléments équivoques et contradictoires contribue à donner de la cohérence aux qualités rituelles du *debaa* (Houseman et Severi 2017). De ce point de vue, le *debaa* semble alors s'inscrire davantage dans le paradigme du rituel, sans pour autant effacer ses caractéristiques de spectacle et de jeu.

Rivalité jouée dans une économie de la critique

Tandis que la dimension compétitive est indéniablement présente dans les rencontres entre groupe, se singulariser ne va pas de pair avec l'élimination ou la hiérarchisation des adversaires. La rivalité ne vise pas à anéantir les autres concurrentes, sinon les rencontres futures ne pourraient plus exister. Au contraire, la présence des autres demeure essentielle pour se mettre en avant. L'image que l'on donne de soi est plus importante que le sentiment d'antagonisme. Mettre les concurrentes au défi devient alors un moyen pour tester sa capacité à être à la hauteur de ce que les autres attendent de chacune individuellement. En fait, les femmes sont toujours inquiètes de ce que les autres pensent d'elles. Elles sont constamment prises au piège par

l'opinion que les personnes les plus proches peuvent avoir d'elles. Elles savent être constamment évaluées, tout comme elles-mêmes jugent autrui, car finalement tout le monde fait la même chose. La rivalité exprimée par les pratiquantes lors des rencontres de *debaa* n'est pas du même ressort que celle que l'on peut observer dans les compétitions sportives. Il s'agit plutôt d'une émulation par laquelle les participantes veillent à ne pas faire mauvaise impression et à préserver le principe fondamental de la coopération. La peur de la critique et la volonté de l'éviter poussent les femmes à s'impliquer et à faire toujours de leur mieux, et ainsi faisant, elles défendent et pérennisent ce type de fonctionnement fondé à la fois sur la collaboration et la critique.

D'ailleurs, tout au long des rencontres entre groupes, il est possible d'entendre ou de deviner des commentaires déplaisants et moqueurs, proférés à voix basse, à demi-mots ou de manière allusive. Tout est prétexte à critique. Tout ce qui est offert est jugé et commenté. L'exposition au jugement représente l'épreuve de l'accueil. Les femmes le savent. De ce fait, l'inquiétude de décevoir pousse les femmes à se dépasser et, en même temps, les stimule à prendre leur revanche à l'occasion suivante. Après la rencontre, ce sera au tour des hôtes de faire le bilan. Dans l'intimité de la maison, les appréciations porteront alors sur la performance : la voix des chanteuses, la qualité du chant, la beauté des mélodies, l'originalité des chorégraphies. Tout est passé au peigne fin, entre un brin de perfidie, des mots de consolation, et rigolades. Dans les discours, on prépare déjà la riposte qui sera mise à l'œuvre lors de la prochaine rencontre. Une invitation acceptée, comme nous l'avons vu, doit être rendue. Et la fois suivante, les rôles seront inversés : les invités critiqueront l'accueil et l'organisation et les hôtes les prestations des invitées.

Dans le chapitre 8, j'ai pu également observer qu'avant toute manifestation, il y a un important travail de préparation. Une participation active et généreuse à l'ensemble des activités du groupe est essentielle pour mener à bien chaque projet, et pour que les femmes puissent être appréciées et admirées. En acceptant le défi de la confrontation et l'esprit de compétition, elles acceptent aussi leurs revers, c'est-à-dire, la discipline, la persévérance, l'obéissance, l'abnégation de soi au profit des objectifs du groupe afin d'obtenir le meilleur résultat pour toutes. Par conséquent, dans la culture mahoraise, l'entraide, la collaboration, la participation, l'engagement personnel, le partage, l'accueil sont des formes d'interaction hautement valorisées. Ces comportements sont d'abord expérimentés au sein de sa propre équipe, puis avec les autres associations lors des représentations. La compétition devient alors un moyen de montrer la capacité à collaborer et à s'impliquer dans le collectif. Si les femmes ne se comportent pas de cette manière, elles risquent d'être critiquées. Comme l'explique Blanchy « […] la critique consiste à dire à l'autre qu'elle ne joue pas son rôle […]. Socialement, il y a quelque chose de mortel dans cette assertion, puisqu'on vit dans et par le rôle qu'on substantialise […] » (Blanchy 1990, 170). Blanchy parle d'une critique ouvertement exprimée. Or, ici, il s'agit plutôt de jugements supposées ou probables. Les femmes savent que ces remarques sont toujours virtuellement possibles. Et, précisément, dans le but d'éviter toute critique, les femmes se mettent pleinement en jeu, pour se montrer à la hauteur du rôle qu'elles doivent assumer. Les femmes essayent d'être toujours impeccables afin d'être plus

jalousées que dénigrées. Susciter de l'admiration, provoquer des envies est le revers de la critique. Par conséquent, la crainte du reproche constitue un garde-fou de valeurs traditionnelles.

Ethos et symbolisme

Dans le neuvième chapitre, j'ai montré également comment cette manière d'agir permet d'expérimenter des formes d'interaction capables de résoudre ou simplement de transcender des situations potentiellement conflictuelles, en détournant l'attention, en suscitant de l'admiration, en créant de l'émotion. Parallèlement, les rencontres de *debaa* donnent l'opportunité aux femmes d'exposer, d'éprouver, de défier et de réaffirmer les valeurs les plus importantes de l'organisation sociale. La mise à l'épreuve des limites de ces règles et valeurs, devient une manière de garantir leur préservation et leur pérennité. Ces comportements révèlent finalement les vertus de l'épouse et de la dévote musulmane idéales. Ces deux aspects de la féminité mahoraise sont intimement liés. Le *debaa* permet de les mettre en scène et de les expérimenter de manière emblématique.

D'un point de vue symbolique, le dispositif d'une rencontre de *debaa* souligne d'une part les relations féminines de consanguinité et d'autre part celles d'alliances potentielles. La consanguinité est mise en valeur par l'uniformité du chant, de la danse et de la tenue vestimentaire, tandis que les éventuelles dynamiques conflictuelles entre affins sont jouées à travers la confrontation des groupes[340]. Parées avec les bijoux de mariage de leurs mères, les danseuses, pour la plupart des jeunes filles célibataires, sont, en quelque sorte, mise en ligne et exhibées avec fierté face aux mères et grand-mères des autres groupes qui agissent de la même manière. Tout au long de la représentation, les mères ne cessent d'ailleurs de les féliciter avec des rosettes de fleurs, de bonbons et même des billets de banque. À leur tour, elles témoignent qu'elles ont été de bonnes mères et qu'elles ont su éduquer leurs filles selon les coutumes et les valeurs traditionnelles. Par cette mise en scène, les femmes montrent également que l'archétype de la femme mahoraise idéale n'est pas uniquement façonné par l'idéologie islamique mais aussi par la matrilocalité et l'importance des lignées utérines. De plus, ces manifestations ont lieu dans l'espace public. Les pratiquantes investissent les lieux qui sont prioritairement des espaces de socialisation masculins. En transformant temporairement l'architecture de ces lieux par l'édification d'un chapiteau, les femmes imposent leur présence joueuse et bruyante qui est très

[340] Dans « La vie quotidienne à Mayotte », Sophie Blanchy souligne que les relations de parenté se caractérisent par la force et l'intensité du lien de consanguinité par opposition à l'instabilité et la faiblesse de celui d'alliance (Blanchy 1990, 69). Sans entrer spécifiquement dans les dynamiques de compétition entre familles lors de *manzaraka*, il m'est arrivé d'assister à des situations de tension qui ont surgi à cause de problèmes d'organisation concernant l'emplacement des invitées, la qualité et la quantité de nourriture offerte, le nombre de cageots de boissons à apporter (Cf. note 312 page 585). Comme dans les rencontres de *debaa,* les femmes essayent de faire toujours de leur mieux - et mieux que les autres – tout en critiquant autrui à la moindre défaillance. La personne visée par la critique ne peut faire que profil bas, en se vengeant éventuellement à la prochaine occasion.

différente de celle du quotidien, qui doit plutôt demeurer effacée. En agissant ainsi, les femmes démontrent tout à la fois leur capacité d'action, leur pouvoir économique, leur sens de l'organisation, leur potentiel de création et d'inventivité.

Il est indéniable que le fait de chanter des textes religieux confère à cette pratique une légitimité grâce à laquelle les femmes sont libres de s'exprimer, de se retrouver et de mener à bien leurs projets plus facilement qu'à travers d'autres activités. Cependant, cet espace de liberté est celui que les hommes - et l'idéologie islamique à travers l'autorité masculine – veulent bien leur laisser. Les femmes en ont bien conscience. Les hommes continuent à être les juges privilégiés des performances féminines, suggérant aux femmes la meilleure façon de faire, comment s'habiller convenablement, quand il est plus approprié d'exécuter un *debaa* plutôt que d'autres pratiques. Les femmes s'adaptent. Dans cette liberté circonscrite, il y a tout de même la satisfaction non seulement d'être belles face aux hommes, mais aussi d'être instruites et engagées sur le plan social et artistique pour la préservation de la tradition. La fierté d'avoir écrit un beau chant, d'avoir composé une belle chorégraphie, de savoir bien danser et chanter, va de pair avec la fierté d'être capable de profiter de ces espaces de liberté limités dans ces interstices de ce monde masculin, musulman, où les hommes sont autant absents que dominants. Le *debaa* devient alors une manière pour les femmes d'afficher leur identité féminine et de revendiquer leur place dans l'espace public. Parallèlement, elles garantissent la continuité de l'éducation religieuse et morale des filles selon les valeurs communautaires, tout en s'adaptant aux exigences médiatiques pour faire connaître la richesse du patrimoine immatériel local. De cette manière, mieux que d'autres pratiques cultuelles et culturelles, le *debaa* paraît capable de concilier tradition et modernité. Le *debaa* semble pouvoir fournir les symboles idéaux de « maorité » que la construction du nouveau statut de l'île requiert. Ce renouveau, qui s'exprime par les qualités formelles esthétiques et performatives actuelles, est lié à l'émergence d'une spécificité culturelle mahoraise qui se donne à voir, depuis les luttes pour la départementalisation, principalement à travers des modèles féminins. L'important cadrage religieux est le prix à payer pour obtenir cette reconnaissance. Parallèlement, les femmes sont en mesure de cultiver une estime de soi pouvant servir de levier pour alimenter le désir de continuer à s'investir dans ces activités, mais qui peut aussi leur donner la force de faire évoluer leur condition en tant que femmes d'aujourd'hui. Cela est d'autant plus valable pour les jeunes filles qui savent à la fois satisfaire leur besoin d'évasion, d'expression et de modernité, tout en continuant à s'engager aux côtés de leurs mères et de leurs grand-mères, qu'elles considèrent toujours comme des modèles. Il est concevable que, face à l'évolution rapide des mœurs qui déstabilise en profondeur la société mahoraise en remettant en cause l'autorité et les valeurs traditionnelles, le *debaa* joue un rôle important dans d'accompagnement de cette transition pour les jeunes filles. Étant donné que les hiérarchies dans les structures associatives de *debaa* semblent être malléables grâce à l'affectivité, à la solidarité, à la répartition des rôles en fonction de l'engagement, en plus des prédispositions naturelles, les nouvelles aspirations de ces jeunes peuvent facilement trouver un moyen pour se satisfaire.

Danse, performativité et capacité d'agir

Mais il ne s'agit pas uniquement de danser et chanter. À travers ces manifestations, les femmes montrent une prise de conscience de la place qu'elles occupent au sein de la communauté, de leur aptitude à agir et de leur faculté d'adaptation aux changements. Abdoul-Karime Ben Saïd reconnaît que, grâce au *debaa*, les femmes sont désormais protagonistes et témoins privilégiées de la mutation de cette société, tout en continuant à jouer un rôle de stabilité, à travers la sauvegarde et la transmission de ces répertoires locaux (d'après un entretien réalisé en 2015). Comme Weibel l'a montré à propos de ce qu'elle appelle les « femmes-actions », adhérentes d'associations féminines musulmanes qui acceptent l'autorité morale des hommes tout en revendiquent des droits par le biais de la militance associative (Weibel 1996), le *debaa* représente une manière pour les femmes de s'imposer publiquement à travers l'exhibition d'une religiosité créative, actuelle et active. Les expériences de création et d'investissement personnel menées au sein du groupe de *debaa* peuvent être ensuite réinvesties dans d'autres domaines de la vie sociale, dans l'école, dans le travail, dans d'autres contextes associatifs. La médiatisation, les voyages, la présence des associations aux évènements les plus importants de l'île montrent tout autant l'ambition des femmes, leur volonté et leur habileté à tirer parti des avantages que la transformation de Mayotte leur offre.

La capacité d'action des femmes, qui leur permet de satisfaire leur créativité, leur désir de modernité et d'émancipation, tout en restant dans le cadre des normes religieuses et traditionnelles, atteste les spécificités et la complexité de la féminité mahoraise d'aujourd'hui. C'est à travers la danse du *debaa* que cette féminité idéale s'apprend, se travaille, se réalise et se donne à voir. La multiplicité des tensions entre l'individuel et le collectif, la liberté d'expression soumise au cadrage religieux, l'idéal féminin contraint par des normes de comportement, sont des aspects détectables au niveau corporel dans la danse elle-même. Ainsi, l'observation de la danse conduit à saisir la féminité mahoraise, car c'est en dansant que cette façon d'être, cet éthos, se montre de manière exemplaire. Il est vrai que l'on peut étudier la féminité mahoraise sans prendre en compte la danse. Toutefois, la thèse montre que si l'on s'intéresse à la danse, de même que si l'on prête attention aux qualités formelles des interactions corporelles, on peut aller plus loin. En effet, l'observation du *debaa* a permis de comprendre l'articulation d'éléments complexes. Il s'agit d'un spectacle, mais qui mobilise les pratiquantes au niveau émotionnel et dévotionnel, à la fois individuellement et collectivement. Il combine de nombreux aspects formels et performatifs, sous une forme très règlementée, contrainte mais aussi épurée, essentielle, stylisée. Ces manières d'être et de faire se retrouvent certainement, de façon partielle au moins, dans d'autres domaines de la vie sociale dès lors qu'il s'agit de femmes : par exemple dans les échanges économiques, politiques ou encore rituels. Cependant, le *debaa* les expose de manière exemplaire.

Dans le *debaa,* il y a une sorte de condensation, de distillation de qualités performatives que l'on ne peut guère trouver ailleurs que de manière diluée. L'avantage de s'intéresser tout particulièrement à la danse réside dans le fait que, dans l'action de danser il n'y a rien qui ne soit pas significatif. Chaque petit détail compte, tout a un sens. L'ensemble est systématiquement

articulé, dans cette dimension que j'ai appelé un « mode majeur d'agir », où tout est signifiant d'un point de vue systémique. C'est véritablement à travers l'analyse de la performativité que l'on peut observer l'ensemble des tensions qui sont à l'œuvre pour trouver cet équilibre. Les différentes contraintes corporelles qui caractérisent la position de départ, se retrouvent structuralement au sein du *debaa*, à la fois comme répertoire musico-chorégraphique et comme pratique : dans la relation inversée entre le chant et la danse, dans les aspects compétitifs dus à la distribution des rôles au sein des associations, dans la dynamique simultanément collaborative et concurrentielle entre les groupes, dans la place énigmatique du public qui ne peut jouer son rôle, dans l'ambiguïté de ne pas prendre au sérieux les femmes en tant que dévotes exemplaires, tout en les élevant au rang prestigieux d'ambassadrices privilégiées de la culture mahoraise. Ces divers aspects sont visibles dans la danse, non seulement pour le public mais aussi pour les pratiquantes. Cette exemplarité performative est vécue, perçue, montrée. Danser permet de ressentir que ce que l'on éprouve est similaire à ce que les autres personnes, avec lesquelles on interagit, ressentent. Danser est à la fois la mise en exergue et l'expérimentation d'une communauté d'expérience. En effet, les pratiquantes du *debaa* se montrent à elles-mêmes, et les unes aux autres, telles qu'elles doivent et désirent être et agir. Elles sont parfaitement capables de le reconnaître et de l'exprimer. Dans le *debaa* les tensions décrites pour stimuler cette perception accrue de soi et des autres se reproduisent à différents niveaux, tant dans la création que dans leur représentation. La Cinétographie Laban m'a été particulièrement utile, et même indispensable, dans l'observation de ces différentes oppositions corporelles, dans l'analyse détaillée du mouvement à l'échelle micro-, comme pour la mise en évidence d'une cohérence structurale et systémique à l'échelle macro- du *debaa* en tant que répertoire musico-chorégraphique. Si la notation a encore un sens aujourd'hui, malgré tous les moyens technologiques à disposition des chercheurs.euses pour enregistrer de manière quantitative le mouvement à différents niveaux - travail sur l'activité neuronale par le biais d'électrodes, sur l'activité musculaire par l'électromyographie, sur l'activité du squelette avec des dynamomètres et des goniomètres, ou simplement par les captations audiovisuelles (Bril 2010; 2019), pour n'en citer que quelques-uns - , c'est bien sa capacité à nous faire réfléchir au-delà des données objectives fournies par les enregistrements, à nous suggérer des pistes de confrontation entre des éléments disparates, à nous permettre de relever certaines correspondances par ailleurs indétectables.

Un acte de création e(s)t un acte de résistance

Au-delà de la complexité du *debaa* en tant que genre performatif et moyen d'expression par excellence de la féminité mahoraise, chaque nouveau *debaa* est aussi le résultat d'un acte de création, qui, par essence, est un acte de liberté. La liberté de création dans le *debaa* consiste en l'émergence de combinaisons à chaque fois originales de gestes, de textes et de manières de

chanter par ailleurs préexistants et normés. La composition de nouveaux chants, l'élaboration de nouvelles mélodies, la création de chorégraphies inédites permettent de renouveler constamment la pratique, de créer des styles novateurs qui sont autant d'actes véritablement artistiques. Or, comme le dit Gilles Deleuze dans son abécédaire[341], et comme le décrit James C. Scott à propos des « textes cachés » élaborés par les dominés (2008, 279), le fait-même de produire un acte artistique est en soi un acte de résistance. Cependant, la dimension créative du *debaa* n'est pas l'expression d'une œuvre individuelle. Il ne s'agit pas non plus d'un acte de résistance dans le sens revendicatif de l'action politique. Il s'agit plutôt de résister à l'uniformisation souhaité des organisateurs de tournées, au contrôle des hommes sur leur pratique, à l'idéologie islamique qui prône la discrétion comme qualité féminine suprême, à l'occidentalisation des coutumes qui modifie les mœurs, aux exigences du collectifs qui relègue les individualités en arrière-plan, à l'esprit d'entraide et de collaboration qui s'impose toujours comme une contrainte. Cette résistance ne s'exprime pas uniquement à travers la compétition des groupes mais elle est aussi individuelle, car elle est constamment nourrie par le désir de chaque pratiquante de se différencier. Le comportement de l'*imame* qui devrait montrer à ses camarades les gestes adéquats mais qui finalement danse autre chose, en est l'exemple emblématique. La tension entre l'appartenance à un collectif et la volonté de s'affirmer individuellement n'est, en effet, jamais résolue mais non plus niée.

Dans cette société ou « [l]'individu est d'abord identifié, par les autres et par lui-même, comme membre d'un réseau interactif au sein de son village natal » (Blanchy 1990, 58), le groupe de *debaa* ne représente pas uniquement un réseau, mais il est l'expression d'un collectif à l'intérieur duquel le désir des individues de se démarquer est toujours présent. Aussi bien dans la pratique du *debaa* que dans la vie de tous les jours, les femmes sont constamment dans l'obligation de se conformer à certaines règles. Aucune initiative n'est prise individuellement, sans demander l'avis des autres membres du groupe. Ces concertations ne concernent pas uniquement les décisions importantes, comme le choix d'une date pour un évènement, l'organisation d'une rencontre, ou le choix de la tenue, mais aussi la résolution de problèmes qui semblent insignifiants, comme si la moindre décision devait être partagée, créer l'occasion d'une synergie et des échanges au sein du groupe[342].

Dans la pratique du *debaa*, la structure du chant et de la danse fournissent un cadre strict, car les pratiquantes sont supposées danser et chanter la même chose et à l'unisson. Cependant, un certain nombre d'éléments restent indéterminés – le début de l'accompagnement instrumental,

[341]L'Abécédaire de GILLES DELEUZE : S comme Style, lien : https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFchoIiQ

[342] Il m'est arrivé maintes fois de demander à une personne en particulier quelque chose qui me paraissait banale, comme un sachet en plastique. Régulièrement, la personne à qui je demandai, m'envoyait à son tour voir une autre femme qui, selon elle, pouvait mieux satisfaire ma requête. À son tour, la deuxième en appelait une troisième et ainsi de suite. De mon point de vue, chaque situation qui impliquait de devoir demander quelque chose à quelqu'un était source d'angoisse, tant je savais à l'avance la complication et le temps qui était nécessaire pour satisfaire ma demande, alors que pour mes hôtes, au contraire, tout était prétexte à engendrer des échanges réjouissants et conviviaux.

le nombre de *couplet*s chantés par la soliste, l'impossibilité pour les danseuses de se voir pour rattraper les éventuelles erreurs, du fait de leur disposition en ligne. Ces écarts deviennent alors des espaces de liberté, où des initiatives individuelles sont possibles. La créativité se glisse dans ces interstices permettant l'expression des singularités. C'est dans le plaisir de cette double expérience, individuelle et collective, que chacune trouve son compte et l'énergie pour nourrir le désir de continuer à participer. En retour, cette dynamique d'inventivité constante empêche les performances de se standardiser. Grâce à ces espaces où la créativité et l'expression de la singularité ont la possibilité de s'épanouir, les tensions entre l'individualité et le collectif peuvent continuer à être à l'œuvre sans pour autant mettre en péril l'unité du groupe.

De ce fait, chaque *debaa* offre l'occasion de vivre une expérience émotionnelle et esthétique toujours différente, comme nous l'avons vu dans le chapitre 7 : dans l'amplification gestuelle mais structurée des praticiennes de Salamia, effervescente mais retenue celle de Toiyaria, ludique mais faisant particulièrement référence aux gestes fondateurs celle de Nourania, et enfin enivrante mais spirituelle celle de Nidhoimya. Cela dépend d'un nombre important de paramètres, parmi lesquels les plus discriminants sont la personnalité des femmes qui composent le groupe et la synergie qu'elles sont capables de produire en collaborant ensemble. Par exemple, dans les chapitres 6 et 7, nous avons pu constater que le groupe Madania utilise beaucoup de pauses pour augmenter l'effet d'unisson alors que Nidhoimya préfère remplir ces temps d'attente avec des petits pliés des jambes, des oscillations latérales de la tête qui entraînent des mouvements fluides et berçants du haut du corps. Dans le groupe Nidhoimya, la présence charismatique de Rahimina inspire ses camarades alors que dans Madania, c'est plutôt un nombre restreint de femmes adultes, engagées dans la vie publique, qui animent le groupe de manière pragmatique. Il en résulte que les mouvements des chorégraphies de Madania sont plus contrôlés que ceux de Nidhoimya. Dans la danse de Madania, les gestes sont au service du texte, ils lui servent d'appuis, ils lui donnent de l'amplitude, alors que pour Nidhoimya le texte agit sur le corps en l'enivrant. La manière de chanter est tout aussi différente. Celle de Madania est très cadencée, les syllabes sont détachées de manière régulière et suivent les pulsations des tambours. Le texte du chant de Nidhoimya est en revanche plus dense en mots, les mélodies flottent au-dessus des pulsations rythmiques. Dans la partie finale les phrases chantées de Madania se raccourcissent alors que celles de Nidhoimya deviennent plus complexes, plus longues, avec un débit plus rapide. Ce ne sont pas seulement deux styles différents qui se dégagent de ces créations mais deux conceptions différentes de la relation danse/texte/musique. Ce sont deux manières diverses de penser la performance. Leurs compositions apparaissent ainsi diamétralement opposées : rationnelles, intellectuelles, illustratives celles de Madania ; extatiques, passionnelles, transcendantes, celles de Nidhoimya.

Ainsi, par leurs créations les femmes témoignent de leur aptitude à se renouveler constamment en utilisant toujours les mêmes éléments. À travers ces différents procédés, ce maniement expert de tensions multiples, elles montrent leur capacité créative d'agir en résistant à la standardisation. Mais la volonté de résister dénote aussi autre chose. Si les femmes affirment de manière aussi

ostentatoire ce modèle de féminité façonnée par des normes traditionnelles et islamiques, cela pourrait laisser penser que, ces normes sont de moins en moins agissantes. En effet, les femmes mahoraises sont désormais instruites, diplômées. D'autres modèles de féminités de culture différente, comme celle occidentale ou indienne, les inspirent. Elles ont accès à des postes importants dans l'administration et dans l'éducation. Alors que la règle de résidence matrilocale leur a toujours garanti une certaine autonomie, aujourd'hui l'éducation et la réussite professionnelle leur confèrent une plus grande capacité d'action économique et sociale. Ce sont des femmes indépendantes, qui voyagent, et qui changent d'emploi lorsqu'elles ne se sentent pas assez satisfaites. Elles ne sont plus uniquement des femmes dociles et soumises à leurs maris. Elles se questionnent sur certaines croyances, liées à une subordination des femmes[343]. En conséquence, il est devenu important d'affirmer des principes qui ne vont plus de soi, de montrer que malgré l'évolution des mœurs, elles restent de bonnes épouses et de bonnes musulmanes. Comme le dit Éric Fassin à propos de la masculinité : « quand une norme se transforme en valeur la « normalité » est probablement déjà en train d'évoluer » [344]. Dans ce dessein, cet acte de résistance exprimé par les praticiennes du *debaa* est aussi un acte de sauvegarde.

Vers une anthropologie des subalternités

Au terme de ce thèse, je constate à quel point cette recherche donne à voir un emboîtement d'éléments marginaux, subalternes, une sorte de poupée russe de la subalternité : il s'agit d'une enquête dans les DOM-TOM, qui concerne uniquement les femmes, dont les informatrices sont pratiquement toutes des femmes. Elle traite de religiosité féminine mais avec des aspects récréatifs importants liés au paraître, à l'ostentation de la beauté au cœur d'un islam de courant soufi, le tout observé par le prisme de la danse plutôt qu'à travers les textes savants, ou la musique. De plus, dans ce travail la danse est considérée avant tout comme une expérience physique, sensible qui est analysée à travers un système de notation, dont le recours au plan mondial demeure tout à fait marginal. C'est une sorte d'anthropologie des subalternités qui prend forme dans cette thèse. Cependant, cette approche pourrait ouvrir vers des perspectives programmatiques intéressantes. Si les « Subaltern Studies »[345] portent initialement sur le récit de

[343]Beaucoup d'hommes avec lesquels j'ai discuté m'ont dit préférer épouser des femmes anjouanaises, car « elles n'ont pas de carte bancaire ». Cela signifie qu'elles ne sont pas indépendantes comme les femmes mahoraises et que, par conséquent, elles sont plus dociles et obéissantes. Toutes mes informatrices possèdent en effet des comptes bancaires à leur propre nom et elles sont totalement indépendantes de leur mari sur le plan économique. Cette indépendance leur permet de gérer leur vie d'un point de vue économique comme elles l'entendent. Beaucoup d'entre elles sont également divorcées et souvent remariées. La départementalisation a d'ailleurs équilibré les droits locaux autrefois asymétriques entre les hommes et les femmes (Fortin 2013; Blanchy 2018).

[344]Entretien avec Éric Fassin « La masculinité » https://www.youtube.com/watch?v=vxCNSUmGImA

[345]Les « *Subaltern Studies » sont un* courant historiographique indien qui a connu depuis vingt ans une fortune remarquable en Inde d'abord, puis dans le monde des universités anglophones, par l'initiative de Ranajit Guha (Merle 2004). À travers une approche intellectuelle empreinte de marxisme critique à influence

groupes sociaux marginaux, Spivak invite à penser le subalterne en terme de « différence » comme processus et comme relation, et non comme sujet doté d'une essence, afin de questionner la logique de la hiérarchie et de la domination des savoirs en général (G. C. Spivak 2005; 2006; G. Spivak 1985). Dans le même ordre d'idées que Spivak, je suggère que le terme "subalterne" soit compris comme indiquant des aspects qui sont difficiles à saisir à première vue et apparaissent comme des détails secondaires. Ces éléments méritent, au contraire, d'être considérés avec plus d'attention en raison de l'importance que les personnes concernées leur accordent. En effet, on pourrait dire que mon objet d'étude, à savoir la danse, les aspects corporels et sensibles des interactions humaines sont des aspects assez marginaux par rapport à la complexité de la société en général et de Mayotte en particulier.

Or, c'est précisément par l'observation attentive de détails formels qui passent le plus souvent inaperçus, comme la qualité d'un toucher, la direction d'un geste, le moment du relâchement du poids dans un plié, la relation entre un mouvement de la cage thoracique et la tête, la direction du regard, la conduite d'un geste par une partie spécifique du corps, que, comme j'espère l'avoir montré, nous pouvons trouver des perspectives innovantes pour étudier les interactions des sujets observés. C'est probablement dans ces interstices, dans ces éléments qui semblent sans importance, voire triviaux, qui sont éphémères, qui semblent des distractions, que la recherche ethnographique peut toucher, au contraire, à des éléments importants de la structuration des relations sociales.

gramscienne, cet auteur donne une importance majeure à la culture, à la conscience, à l'autonomie de l'action et tout particulièrement à la différence. Ces études des subalternités portent en effet sur les récits des groupes sociaux marginaux, des « classes et cultures populaires » ou encore les mouvements sociaux, « les révoltes paysannes » et « les insurrections ouvrières ». Le terme subalterne présuppose, comme dans la pensée d'Antonio Gramsci, l'existence d'un lien de subordination. La dichotomie élites/subalternes renvoie, sur le plan théorique, non à des catégories socialement constituées mais à une relation de pouvoir. L'originalité du projet consistait à repenser les modalités de l'écriture de l'histoire dans une situation coloniale à travers le recours de micro-histoires centrée sur les individus (Brisson 2018). Loin de faire l'unanimité, cette approche a tout de même inspirée le courant des études sur les questionnements postcoloniaux (Said et al. 2013), et les questions de genre (Spivak 1985).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ahamadi, Saïd. 1999. *Mayotte et la France de 1841 à 1912*. Mamoudzou, Mayotte : Editions du Baobab.

Ahmed, Abdallah Chanfi. 1999. *Islam et politique aux Comores: évolution de l'autorité spirituelle depuis le Protectorat français (1886) jusqu'à nos jours*. Archipel des Comores. Paris Montréal: L'Harmattan.

Ahmed, Zakia. 2020. « Étudier la maternité de femmes mahoraises à la Réunion et à Mayotte : une chercheuse locale face aux enjeux genrés et ethnicisés de la proximité ». *Cahiers de l'Urmis*, n° 19 (novembre).

Ahmed-Chamanga, Mohamed. 1992. *Lexique comorien (shindzuani) français*. Paris: Editions L'Harmattan.

Alexander, Frederick Matthias. 2004. *L'usage de soi : sa direction consciente en relation avec le diagnostic*. Bruxelles: Contredanse.

Ali Mohamed, Toibibou. 2008. *La transmission de l'islam aux Comores, 1933-2000: le cas de la ville de Mbéni (Grande-Comore)*. Paris: L'Harmattan.

Allibert, Claude. 1984. *Mayotte: plaque tournante et microcosme de l'Océan indien occidental son histoire avant 1841*. Paris: Anthropos.

———. 2015. « L'archipel des Comores et son histoire ancienne. Essai de mise en perspective des chroniques, de la tradition orale et des typologies de céramiques locales et d'importation ». *Afriques*, n° 06 (décembre).

Alpers, Edward A. 2001. « A Complex Relationship: Mozambique and the Comoro Islands in the 19th and 20th Centuries ». *Cahiers d'études Africaines,* 41 (161): 73-96.

Amo, Kae. 2004. « – Note de Recherche – L'Anthropologue à l'école Coranique. Faire Face à La « bonne Souffrance » Des Taalibés (Sénégal) ». *AnthropoChildren (Université de Liège)*. [En ligne], N°4 (Janvier 2014).

Amy-de La Bretèque, Estelle, 2005. "Femmes mollah et cérémonies de deuil en Azabaïdjan". *Cahiers d'ethnomusicologie*. « Entre femmes », 18 : 51-66.

Arendt, Hannah. 1988. *Condition de l'homme moderne*. Agora 24. Paris: Pocket.

———. 2018. *Condition de l'homme moderne*. Liberté de l'esprit. Paris: Calmann-Lévy.

Arnaud-Demir, Françoise. 2013. « Garder Le Rythme: Écoute et Danse Rituelle Dans Le Semah Des Alévis de Divriği (Turquie) ». *Cahiers Littérature Orale*, nº 73-74.

Arnfred, Signe. 2004. « Tufo Dancing: Muslim Women's Culture in Northern Mozambique », In: *Lusotopie*, 11: 39-65.

Arom, Simha. 1984. « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie ». *Revue de musicologie*, T.70 (1): 5-36.

———. 1997. « Le «syndrome» du pentatonisme africain ». *Musicae scientiae* 1 (2): 139-63.

———. 1998. « "L'arbre qui cachait la forêt": Principes métriques et rythmiques en Centrafrique ». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 52: 179-95.

Arom, Simha, et Frank Alvarez-Péreyre. 2007. *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: CNRS éd.

Arom, Simha, et Jean Khalfa. 1998. « Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale ». *Revue de musicologie* 84 (1), Société Française de Musicologie : 5-17.

Askandari, Allaoui. 2006. *L'évolution du marché foncier à Mayotte: de 1841 à nos jours*. Questions contemporaines. Paris Budapest Kinshasa : L'Harmattan.

———. 2009. *Logiques politiques et mahorité dans la postcolonie de Mayotte. A partir d'un regard critique sur la mise en place des politiques éducatives locales*. Ponts de vue 17. Paris: L'Harmattan.

Aubert, Laurent. 1988. « Simha Arom. Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 1 (janvier): 195-203.

Bahloul, Kahina. 2021. *Mon islam, ma liberté*. Albin Michel. Paris.

Ballanfat, Elsa. 2015. *Ouvrage « La traversée du corps »*. Paris: L'Harmattan.

Bamana, Zaidou. 2015. « Les Chatouilleuses. La révolte des femmes : 1966-1976 ». Ra Hachiri. Mamoudzou (Mayotte) : Départemenales de Mayotte.

Barba, Eugenio, et Nicola Savarese. 2005. *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Milano (Italie): Ubu Libri.

Barba, Eugenio. 1993. La canoa di carta. Bologna: E. Il Mulino.

Barthès, Carole. 2003. *L'État et le monde rural à Mayotte.* Paris Montpelliers: Cirad-Karthala.

Bateson, Gregory, Jean-Paul Latouche, Nimet Safouan, Jean-Claude Chamboredon, et Pascale Maldidier. 1971. *La cérémonie du naven: les problèmes posés par la description sous trois rapports d'une tribu de Nouvelle-Guinée*. Paris, France: Éditions de Minuit.

Beaudet, Jean-Michel. 2001. « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) ». *Protée* n° 29 (2): 59-66.

———. 2010. Nous danserons jusqu'à l'aube. Ed. CTHS, Paris.

———. 2010. *Nous danserons jusqu'à l'aube: essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Le Regard de l'ethnologue n°23. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Ben Saïd, Abdoul-Karime. 2014. « Le debaa des femmes : Un patrimoine mahorais ». *Taãrifa*, Revue des archives départementales de Mayotte. Mamoudzou, Archives départementales de Mayotte, n° 4: 29-43.

Benini, Céline, Jean-Paul Danflous, Jean-Paul Wathelet, et Marie-Laure Fauconnier. 2010. « L'ylang-ylang [Cananga odorata (Lam.) Hook.f. & Thomson] : une plante à huile essentielle méconnue dans une filière en danger ». *Biotechnol. Agron. Soc. Environ.*, 13.

Berger, Laurent, et Sophie Blanchy. 2014. « La fabrique des mondes insulaires: Altérités, inégalités et mobilités au sud-ouest de l'océan Indien ». *Études rurales*, n° 194 (mars): 11-46.

Bernède, Frank. 2005. "Laurent Albert : Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)". *Cahiers d'ethnomusicologie*, « Entre femmes », 18 : 304,308.

Bertuzzi, Elena, et Laure Chatrefou. 2015. *Au cœur du debaa. Un chant soufi dansé par les femmes*. Direction des affaires culturelles de la Préfecture de Mayotte. Patrimoines cachés. Mamoudzou. https://www.culture.gouv.fr/Regions/Dac-Mayotte/Publications-ressources-communication/Les-publications/La-collection-Patrimoines-caches/Au-caeur-du-debaa.-Un-chant-soufi-danse-par-les-femmes.

———.2021. "Les danses rituelles de Mayotte". *Fiche d'inventaire du patrimoine immatériel français.* Liste nationale patrimoine immatériel. Direction des Patrimoine. Paris : Ministère de la culture et de la communication (à paraître).

Blacking, John. 2005. « Danse, pensée conceptuelle et production dans les documents archéologiques ». In *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, 293-314. Pantin: Centre National de la Danse.

Blanchard, Emmanuel. 2019. « « Français à tout prix » : Mayotte au prisme de « l'ingénierie démographique » », *Plein droit*, n°120 (1) : 3-7.

Blanchy, Sophie. 1990. *La vie quotidienne à Mayotte, archipel des Comores*. Repères pour Madagascar et l'océan Indien. Paris: L'Harmattan.

———. 1992. « Famille et parenté dans l'archipel des Comores ». *Journal des africanistes* 62 (1): 7-53.

———. 1996. *Dictionnaire Mahorais -Français*. Paris : L'Harmattan.

———. 2002. « Mayotte : « française à tout prix » ». *Ethnologie francaise* Vol. 32 (4): 677-87.

———. 2012. « Matrilocalite et systeme d'age a mayotte », *Taãrifa*, Revue des archives départementales de Mayotte. Mamoudzou, Archives départementales de Mayotte, 12 : 9-21.

———. 2018. « Les familles face au nouveau droit local à Mayotte: Continuité, adaptation et redéfinition des pratiques ». *Ethnologie française*, 2018/1 (Vol.48) : 47-56.

Blanchy, Sophie, et Yves Moatty. 2012. « Le Statut Civil de Droit Local à Mayotte: Une Imposture ? » *Droit et Société* n° 80 (1): 117-39.

Blanchy, Sophie, Damien Riccio, Nicolas Roinsard, et Juliette Sakoyan. 2019. « Mayotte : de quoi la violence est-elle le nom ? » *Plein droit* n° 120 (1): 12-15.

Blum, Odette. 1989. « The Green Table Project ». *Dance Research Journal* n°21 (1): 38-42.

Bonin, Hubert. 2012. « Mayotte, de l'Histoire à l'actualité ». *Outre-Mers. Revue d'histoire,* tome 99, (374-375): 5-9.

Bonini Baraldi, Filippo. 2015. « La douceur : critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 28 (novembre): 23-41.

Bordier, Georgette. 1980. *Anatomie appliquée à la danse. Le corps humain instrument de la danse*. Paris: Amphora.

Borel, François. 2005. "Ilê Omolu Oxum. Cantigas e toques para os orixas", *Cahiers d'ethnomusicologie*, « Entre femmes », 18 : 338-339.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Esquisse d'une théorie de la Pratique*. Paris, Editions du Seuil.

Bouchard, Christian, Annabel Céleste, et Erwann Lagabrielle. 2018. *Les facteurs de la puissance de l'Union européenne dans l'océan Indien occidental*. Vol. Les Actes de la RDUE. Clément Juglar.

Bouffart, Sophie. 2010. « La possession comme lieu et mode d'expression de la complexité sociale: Le cas de Mayotte ». These de doctorat, Paris Ouest Nanterre la Défense.

Bourhane, Abderemane. 2017. « Les rites pré-islamiques à Anjouan. Contribution à une étude culturelle des Comores », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité en parterariat avec l'INALCO Paris.

Breslar, Jon. 1979. *L'habitat mahorais. 1. Une perpective ethnologique*. Mayotte Direction départementale de l'équipement. Paris: Editions AGG.

Bril, Blandine. 2010. « Description du geste technique : Quelles méthodes ? » *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 54-55 (juin): 242-44.

———. 2019. « Comment aborder la question du geste technique pour en comprendre l'expertise et l'apprentissage ? » *Techniques Culture* n° 71 (1): 78-91.

Brisson, Thomas. 2018. « 5 - Les « études subalternes » indiennes et le « tournant saidien » ». *Sciences humaines*, décembre, 215-71.

Busson, Olivier. 2012. « La mer, menace ou espoir de développement pour Mayotte ? » *Outre-Mers. Revue d'histoire* n° 99 (374): 81-98.

Butler, Judith. 2006. *Trouble dans le genre. Gender trouble: le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte-poche 237. Paris: La Découverte.

———. 2009. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris: ÉdAmsterdam.

———. 2016. *Rassemblement: pluralité, performativité et politique*. À venir. Paris: Fayard.

Caminade, Pierre. 2010. *Comores-Mayotte : Une histoire néocoloniale - Agone*. Dossiers noirs. Marseille: Agone.

Carayol, Rémi. 2010. « Les enfants passeurs de Mayotte ». *Plein droit* n° 84 (1): 30-32.

Cassio, Francesca. 2005. "Artiste ou concubine? La tradition vocale féminine en Inde du Nord", *Cahiers d'ethnomusicologie*, « Entre femmes », 18: 79-101.

Celestini, Federico, et Philip V. Bohlman. 2014. « Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange ». *Acta Musicologica* n° 86 (1): 1-3.

Certeau, Michel de, Luce Giard, et Pierre Mayol. 1990. *L'invention du quotidien*. Nouvelle édition. Folio. Essais 146 238. Paris: Gallimard.

Challet-Haas, Jacqueline. 1996. *Grammaire de la notation Laban - Cinétographie laban - vol. 1, 2 et 3*. Pantin : Centre national de la danse.

Chanudet, Claude, et Jean-Aimé Rakotoarisoa. 2000. *Mohéli une île des Comores à la recherche de son identité*. Archipel des Comores. Paris: L'Harmattan.

Chazan-Gillig, Suzanne. 1991. *La société sakalave: le Menabe dans la construction nationale malgache (1947-1972)*. Hommes et sociétés. Paris: Orstom-Karthala.

Chesneau, Alexis. 2021. « Développer l'humain » - Mémoire Master 2 Anthropologie de la danse-Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

Csikszentmihalyi, Mihaly, Philip Latter, et Christine Weinkauff Duranso. 2021. *Running flow: immersion mentale pour une course optimale*. Talence (Gironde): 4 Trainer éditions.

Damasio, Antonio R. 2003. *Spinoza avait raison: joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Sciences. Paris: Odile Jacob.

Damir, Ben Ali. 2020. *Musique et société aux Comores*. Moroni (Grande Comore): Komedit.

D'Angiolini, Giuliano. 2007. *Un giorno nella gioia l'indomani nel pianto*. Udine (Italie): Nota - Valter Colle.

Davis, Ruth. 1992. « Ethnomusicology Today: 1. An Introduction ». *The Musical Times* n° 133 (1787): 8-9.

De Rosa, Sinibaldo. 2016. « Chapter 28. An Alevi Concert Event in Paris: Doğa Aşkına – Terre, Mon Amour ». *Selected Papers*, 8. https://www.academia.edu/search?q=De%20Rosa,%20Sinibaldo.%202016.%20%C2%AB%20Chapter%2028.%20An%20Alevi%20Concert%20Event%20in%20Paris:%20Do%C4%9Fa%20A%C5%9Fk%C4%B1na%20%E2%80%93%20Terre,%20Mon%20Amour%20%C2%BB.%20Selected%20Papers,%208.

Denis, Isabelle, et Nathalie Rezzi. 2011. « République et élites locales : Mayotte (1880-1947) ». *Outre-mers* n° 98 (370): 125-34.

Dessertine, Anna. 2016. « Présence imminentes: mobilités et production des espaces dans un village malinké de Guinée ». These de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

D'Herouville, Pierre. 2015. « Maulidi Ya Homu , dit « Mulidi » : une goutte dans un océan », décembre, 69. http://inthegapbetween.free.fr/pierre/report-derviches/Maulidi_Ya_Homu.pdf

Dhondt, Reindert, et Beatrijs Vanacker. 2013. « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique ». *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 13 (décembre).

Dos Santos, Mina. 2017. « Musique, mémoire et émotion : les lamentations, un objet de la psychanalyse et de l'art-thérapie ? » *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 30 (décembre): 91-106.

Droutsa, Eftychia. 2017. « Musiques mineures. Le rituel de mevlud chez les femmes pomaks de Thrace occidentale ». These de doctorat, Université Paris-Sorbonne.

Duchesne, Véronique. 2007. « Sophie Blanchy, Jean-Aimé Rakotoarisoa, Philippe Beaujard, Chantal Radimilahy (dirs.), Les dieux au service du peuple. Itinéraires religieux, médiations, syncrétisme à Madagascar ». *Archives de sciences sociales des religions* n 138 (2): 103-251.

Dumont, Gérard-François. 2005. « Mayotte, une exception géopolitique mondiale ». *Outre-Terre* 11 (2): 515-527.

During, Jean. 1988. *Musique et extase: l'audition mystique dans la tradition soufie*. Spiritualités vivantes. Paris: Albin Michel.

———. 2006. « Du samâ' soufi aux pratiques chamaniques: Nature et valeur d'une expérience ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 19: 79-92.

During, Jean, et Élie During. 1995. *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris: Verdier.

Durkheim, Émile. 1992. *Education et sociologie*. 3e éd. Quadrige. Quadrige 80. Paris: Presses Universitaires de France.

El Asri, Farid, et Anne-Marie Vuillemenot. 2010. « Le " World Sufism": Quand Le Soufisme Entre En Scène ». *Social Compass* n° 57 (4): 493-502.

Elias, Nicolas. 2014. « The cooperative use of music in the Pontic Mountains (Turkey) ». Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

Emmanuel Gatete. 1988. « Quelques Remarques Sur Le Compte Rendu de l'ouvrage de Simha Arom: Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale ». *The World of Music* n° 30 (2): 91-95.

Farnell, Brenda M. 1994. « Ethno-Graphics and the Moving Body ». *Man* n° 29 (4): 929-74.

Fasquel, Jean. 1991. *Mayotte, les Comores et la France*. Paris: L'Harmattan.

Favret-Saada, Jeanne. 2009. *Désorceler*. Penser/rêver. Paris: Éditions de l'Olivier.

Feldenkrais, Moshe. 1982. *La Conscience du corps*. Paris: Marabout.

Ferhat, Halima. 2000. « Le Saint et son corps: Une Lutte constante ». *Al-Qantara (Madrid)* 21 (2): 457-69.

Fléty, Laura. 2015. « Les cortèges de la fortune : dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie) ». These de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

Fortin, Pierre. 2013. « Étude de l'impact de la départementalisation de Mayotte sur son système foncier », 97. Sciences de l'ingénieur [physics]. ⟨dumas-00920489⟩

Foucault, Michel. 2004. « « Des espaces autres » ». *Empan* n° 54 (2): 12-19.

Franko, Mark. 2020. « Danser l'identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-1930) : Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, nº 2 (décembre): 207-18.

Frigyesi, Judit. 1999. « Transcription de la pulsation, de la métrique et du « rythme libre » ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 12 (janvier): 55-73.

Fuchs, H., F. de Jong, et J. Knappert. 2010. « Mawlid (a.), Ou Mawlūd ». *Encyclopédie de l'Islam*, octobre. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedie-de-l-islam/mawlid-a-ou-mawlud-COM_0716?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopedie-de-l-islam&s.q=Mawlid+Sharaf+an-+An%C4%81m.

Fugedi, Janos. 1991. « Dance Notation and Computers ». *Yearbook for Traditional Music* n° 23: 101-111.

Fürniss, Susanne, et Emmanuelle Olivier. 1997. « Systématique musicale pygmée et bochiman: Deux conceptions africaines du contrepoint ». *Musurgia* n° 4 (3): 9-30.

Fusulier, Bernard. 2011. « Le concept d'ethos. De ses usages classiques à un usage renouvelé ». *Recherches sociologiques et anthropologiques* n° 42 (42-1): 97-109.

Geoffroy, Eric. 2014. *Un éblouissement sans fin. La poésie dans le soufisme: La poésie dans le soufisme*. Paris: du Seuil.

Geoffroy, Éric. 2015. *Le soufisme: [histoire, fondements, pratique]*. Eyrolles pratique religion. Paris: Eyrolles.

———. 2020. *Allah au féminin: La Femme les femmes dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.

Gérard, Brice. 2015. *Histoire de l'ethnomusicologie en France: 1929-1961*. Histoire des Sciences Humaines. Paris: l'Harmattan.

Gevrey, Alfred Auteur du texte. 1870. *Essai sur les îles Comores / par A. Gevrey,...* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62208586.

Gibert, Marie-Pierre. 2004. « La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité ». These de doctorat, EHESS Paris.

Giurchescu, Anca. 2001. « Le danseur et le musicien: Une connivence nécessaire ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 79-94.

———. 2005. « Le symbole de la danse comme moyen de communication ». In Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline, sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore 265-72. Pantin: Centre National de la Danse.

Giurchescu, Anca, et Lisbet Torp. 1991. « Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance ». *Yearbook for Traditional Music* n° 23: 1-10.

Godard, Hubert. 2002. « Le geste et sa perception ». In *La Danse au XXe siècle*. Paris: Larousse.

Godelier, Maurice. 2019. *Fondamentaux de la vie sociale*. Les grandes voix de la recherche. Paris: CNRS Editions De vive voix limited.

Göettner-Abendroth, Heide, et Camille Chaplain. 2019. *Les sociétés matriarcales: recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*. Paris: des femmes-Antoinette Fouque.

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor Books; A174. New York, Garden City (N.Y.): Doubleday Anchor books, Doubleday.

———. 1974. *Les rites d'interaction*. Le sens commun 35. Paris: les Éditions de Minuit.

Goody, Jack. 1978. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Le sens commun [57]. Paris: Éditions de Minuit, les Édde Minuit.

Grau, Andrée. 2003. « Tiwi Dance Aesthetics ». *Yearbook for Traditional Music* n° 35: 173-178.

Grau, Andrée, et Georgiana Wierre-Gore. 2006. *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*. Recherches. Pantin: Centre national de la danse.

Guerassimoff, Éric, et Issiaka Mandé. 2015. *Le travail colonial: engagés et autres mains-d'oeuvre migrantes dans les empires 1850-1950*. Paris: Riveneuve éditions.

Hall, Edward Twitchell. 1992. *Le langage silencieux*. Points Essais 160. Paris: Éditions du Seuil.

———. 2014. *La dimension cachée*. Points Essais 89. Paris: Éditions Points.

Harmant, Victor. 2013. « Quête identitaire et troubles de la filiation : Réflexion sur un cas de possession par les djinns à Mayotte ». *L'Autre* Volume n° 14 (1): 54-62.

Hassani-El-Barwane, Mouhssini. 2010. « Le système foncier comorien de 1841 à 1975 ». Thèse de doctorat Histoire contemporaine, Université de La Réunion.

H'Doubler, Margaret Newel, Wayne L. M. Claxton, et Elena Viti. 2015. *Danse : une expérience artistique créative*. Petite bibliothèque des arts. Rome: Gremese.

Hecquet, Simon, et Sabine Prokhoris. 2007. *Fabriques de la danse*. Lignes d'art. Paris: PUF.

Helmlinger, Aurélie. 2011. « La virtuosité comme arme de guerre psychologique ». *Ateliers d'anthropologie* 35 (35).

Houseman, Michael. 2003. « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique ». *Thérapie Familiale* 24 (3): 289.

———. 2009. « Religions de l'Afrique noire ». *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, nº 116 (novembre):

Houseman, Michael, David Berliner, Julien Bonhomme, Martin Holbraad, Odile Journet-Diallo, Marianne Lemaire, et Aurélie Troy. 2008. « Éprouver l'initiation ». *Systèmes de pensée en Afrique noire* (18), Paris: Revue publiée par l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE) avec le concours du CNRS.

Houseman, Michael, et Marika, Moisseeff. 2020. « L'orchestration rituelle du partage des émotions et ses ressorts interactionnels ». In *Les émotions collectives : En quête d'un « objet » impossible*, édité par Laurence Kaufmann et Louis Quéré, 133-68. Raisons pratiques. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Houseman, Michael, et Carlo Severi. 2017. *Naven ou Le donner à voir: essai d'interprétation de l'action rituelle*. Chemins de l'ethnologie. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Ibn al-ʿArabī, Muḥammad ibn ʿAlī Muḥyī al-Dīn. 2012. *L'Interprète des désirs. Turjumân al-ashwâq*. Spiritualités vivantes n° 264. Paris: Albin Michel.

Idriss, Mamaye. 2013. « "Mayotte département", la fin d'un combat ? » *Afrique contemporaine* n° 247 (3): 119-35.

———. 2017. « Échec des mouvements unionistes et indépendantistes à Mayotte: de leur formation à leur négation (1958-2011) ». *Mouvements (Paris, France : 1998)* n° 91 (3): 160-68.

———. 2019. « Dynamiques du genre dans les luttes sociales et politiques dans l'archipel des Comores ». Thèse de doctorat. Univrsité Paris Diderot.

Ingold, Tim. 2018. *Marcher avec les dragons*. Points Essais n° 845. Paris: Éditions Points.

Isnard, Emmanuel. 2009. « Jack Goody, Pouvoirs et savoirs de l'écrit ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº 189 (janvier): 274-77.

IZRINE, Agnès. s. d. « Cunningham Merce (1919-2009) ». In . *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 28 août 2021. http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/merce-cunningham/.

Jablonko, Allison, et Elizabeth Kagan. 1988. « An Experiment in Looking: Reexamining the Process of Observation ». *TDR (1988-)* 32 (4): 148-63. https://doi.org/10.2307/1145895.

Jamet, Robert et Association SHIME. 2016. *Dictionnaire kibushi-français: apprentissage du kibushi de Mayotte. Dikisioneri kibushi-kifarantsa*. Mamoudzou : Shime.

Johnson Jones, Erma. 2007. « The Nama Stap Dance: an analysis of continuity and change ». *Pre-prints from the Department of Dance, Film and Theatre*, Thèse de doctorat. Université de Westminster London.

Kaarsholm, Preben. 2014. « Zanzibaris or Amakhuwa? Sufi Networks in South Africa, Mozambique, and the Indian Ocean ». *The Journal of African History* n° 55 (2): 191-210.

Kaeppler, Adrienne. 2005. « Méthode et Théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga ». In *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, 189-220. Pantin: Centre National de la Danse.

———. 2000. « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance ». *Dance Research Journal* n° 32 (1): 116. https://doi.org/10.2307/1478285.

Katz, Marion Holmes. 2017. « Birthday of the Prophet ». *Encyclopaedia of Islam, THREE*, septembre. https://referenceworks-brillonline-com.faraway.parisnanterre.fr/entries/encyclopaedia-of-islam-3/birthday-of-the-prophet-COM_24018?s.num=6&s.f.s2_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=katz.

———. 2008. « Women's "Mawlid" Performances in Sanaa and the Construction of "Popular Islam" ». *International Journal of Middle East Studies n°* 40 (3): 467-84.

Kealiinohomoku, Joann Wheeler. 2005. « Le non-art de la danse : un essai ». In *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore 159-66. Pantin: Centre National de la Danse.

Knust, Albrecht. 1979. *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation) Volume 2 by Albrecht Knust by Albrecht Knust: Good | My Dead Aunt's Books*. Estoven, Plymouth: McDonald & Evans Ltd.

Koskoff, Ellen. 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press.

Kringelbach, Hélène Neveu. 2007. « « Le poids du succès » : construction du corps, danse et carrière à Dakar ». *Politique africaine* N° 107 (3): 81-101.

Kurath, Gertrude Prokosch. 1960. « Panorama of Dance Ethnology ». *Current Anthropology* 1 (3): 233-54.

Laban, Rudolf. 1994. *La maîtrise du mouvement*. L'art de la danse. Arles: Actes sud.

———. 2003. *La danse moderne éducative*. Nouvelle Librairie de la danse 2003. Bruxelles - Paris: ÉdComplexe Centre national de la danse.

Lambek, Michael. 1987. « The Ludic Side of Islam and Its Possible Fate in Mayotte ». *Omaly Sy Anio: Revue d'études Historiques*, n° 25-26: 99-122.

———. 1980. « Spirits and Spouses: Possession as a System of Communication among the Malagasy Speakers of Mayotte ». *American Ethnologist* n° 7 (2): 318-31.

———. 1990. « Exchange, Time, and Person in Mayotte: The Structure and Destructuring of a Cultural System ». *American Anthropologist* n° 92 (3): 647-61.

———. 2000. « The Anthropology of Religion and the Quarrel between Poetry and Philosophy ». *Current Anthropology* n° 41 (3): 309-20.

———. 2010. « How to Make Up One's Mind: Reason, Passion, and Ethics in Spirit Possession ». *University of Toronto Quarterly* n° 79 (2): 720-41.

———. 2018. *Island in the stream: an ethnographic history of Mayotte*. Anthropological horizons. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.

Lambert, Jean. 1997. *La médecine de l'âme: le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Hommes et musiques. Nanterre : Société d'ethnologie.

Le Bomin, Sylvie. 2017. « Systématique, catégorisation et évolution musicales en Afrique centrale ». Paris : Musée national d'Histoire naturelle. HDR. https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-02164178.

Lecomte, Gérard. 2015. « Chapitre VIII. Ibn Qutayba et la poésie ». In *Ibn Qutayba (m. 276/889) : L'homme, son œuvre, ses idées*, 397-420. Études arabes, médiévales et modernes. Beyrouth: Presses de l'Ifpo.

Lepecki, André. 2016. «Il corpo come archivio». Traduit par Alessandro Pontremoli. *Mimesis Journal. Scritture della performance*, n° 5, 1 (juillet): 30-52.

Lévêque, Marc. 2010. *Au cœur de la compétition sportive*. Psychologie et Sciences humaines. Wavre: Mardaga.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Plon. Paris.

———. 1990. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

———. 1996. *Anthropologie structurale. Deux*. Paris: Plon.

Lisack, Lucille. 2017. « L'ethnographie de la musique écrite. Fabrication, usages et circulation des partitions ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 30 (décembre): 73-90.

Lorenzo, Jean-Louis. 2012. « Une histoire de la radio à Mayotte ». *Outre-mers (Saint-Denis dela Réunion)*, 99 (374): 99-118.

Louppe, Laurence. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. 3e édition complétée. La pensée du mouvement. Bruxelles: Contredanse.

Maisonneuve, Jean. 1994. « Modèles sociaux modèles esthétiques - avènements et avatars du corporéisme ». In *Le corps en jeu*, Paris : C.N.R.S.

Manço, Ural. 2010. « Corporéités, Ascétismes et Sécularisation Dans Le Discours de La Confrérie Naqshbandi Turque Contemporaine ». *Social Compass* 57 (4): 479-92.

Martial, Alain Kamal, Hamidou Hamidouni, Laurent Canavate, Yasmina Aouny, Yazidou Maandhui, et Zaidou Bamana. 2016. « Manifeste du discours mahorais ». https://www.academia.edu/29226355/MANIFESTE_DU_DISCOURS_MAHORAIS_Mamoudzou_le_13_Octobre_2016

Martin, György et Erno, Pesovár. 2005. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise. Esquisse méthodologique. » In *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline,* sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore 167-87. Pantin: Centre National de la Danse.

Massignon, Louis. 1921. « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam (Deuxième article) ». *Syria* n° 2 (2): 149-60.

Mathieu, Nicole-Claude. 2007. « INTRODUCTION - Circulation des hommes, permanence des femmes, matriarcats imaginaires et autres curiosités... » In *Une maison sans filles est une maison morte*, 1-53. Paris: Fondation Maison des Sciences de l'Homme.

Mauss, Marcel. 1935. « Les techniques du corps ». *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* 32: 271.

———.1926. « Parentés à plaisanteries ». *Annuaires de l'École pratique des hautes études* 40 (36): 3-21.

———. 1934. « Essai sur le don ». In. http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.html.

Merle, Isabelle. 2004. « Les Subaltern Studies ». *Geneses* n° 56 (3): 131-47.

Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Collection Tel n° 4. Paris: Gallimard.

Michel, Latchoumanin et Ousseni, Maandhui. 2010. *Formation permanente et constructions identitaires dans les îles de l'océan Indien*. Paris: Karthala Editions.

« MONTAIGNE - Essais [Livre III chap.13] ». s. d. Consulté le 29 mai 2020. https://www.site-magister.com/prepas/montess3.htm#axzz6Noma8P1U.

Morano, Alison. 2017. « La jeunesse non-scolarisée de Mayotte : vers une ». Mémoire Master 2, Montpellier 3: Université Paul-Valéry.

NATTIEZ, Jean-Jacques. s. d. « ETHNOLOGIE - Ethnomusicologie ». In . *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 28 mai 2021. http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnomusicologie/.

Ness, Sally Ann. 1988. « Understanding Cultural Performance: “Trobriand Cricket” ». *TDR (1988-)* n° 32 (4): 135-47.

Nicolas, Maud. 2000. « Ce que « danser » veut dire. Représentations du corps et relations de genres dans les rituels de mariage à Tunis ». *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, nº 35 (septembre): 41-56.

Nori, Noretta, et divers. 2014. *Viaggio nella danza popolare italiana*. Roma: Palombi.

Nori, Noretta, et Bruno Ravnikar. 2012. *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza*. Unione Folclorica Italiana. Roma: Gremese.

Olivier, Emmanuelle. 2004. « Performance musicale et situation sociale: Analyse de deux mises en forme d’un chant ju|’hoan de Namibie ». *Cahiers de musiques traditionnelles*. Atelier d'ethnomusicologie, n° 17: 65-88.

———. 2014. *Composer avec le monde: oeuvres, auteurs et droits en tension : musiques et danses dans la globalisation*. Saffré: éditions Seteun.

Ottino, Paul. 1974. « L’Océan Indien comme domaine de recherche ». *Homme* n° 14 (3): 143-51.

Oubrou, Tareq, Cédric Baylocq-Sassoubre, et Michaël Privot. 2015. *Profession Imam*. Paris: Albin Michel.

Pahaut, Serge, Simha, Arom, et Christian, Meyer. 1993. « Une voix multiple ». *Cahiers d’ethnomusicologie* n° 6, 185-96.

Pauly, Martial. 2014. « La diffusion de l’islam à Mayotte à l’époque médiévale ». *Taãrifa*, Revue des archives départementales de Mayotte. Mamoudzou, Archives départementales de Mayotte, n° 4, 69-113.

———. 2018a. « Perles voyageuses: une approche archéologique des réseaux d’échanges. De l’océan Indien occidental au XIIe siècle ». *Revue Historique de l’océan Indien*, Routes, Flux et Réseaux en Indianocéanie Du VIIIe siècle à nos jours, nº 15: 37-48.

———. 2018b. « Acoua, archéologie d’une communauté villageoise de Mayotte (archipel des Comores) : peuplement, islamisation et commerce océanique dans le sud-ouest de l’océan Indien (XIIe-XVIe siècles) ». Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité.

Penrad, Jean-Claude. 2003. « Religieux et profane dans l’École coranique. Le cas de l’Afrique orientale et de l’océan Indien occidental ». *Cahiers d’études africaines,* n° 43 (169-170): 321-36.

Piette, Albert. 2003. *Le fait religieux: une théorie de la religion ordinaire*. Etudes sociologiques. Paris: Economica.

———. 2009a. *Anthropologie existentiale*. Anthropologiques. Paris: Ed. Petra.

———. 2009b. « L'action en mode mineur : une compétence impensée », *Economica*, dans Marc Breviglieri, Claudette Lafaye et Danny Trom : pp.251-260.

———. 2013. « Au cœur de l'activité, au plus près de la présence ». *Réseaux, Centre national d'études des télécommunications (France),* n° 182 (6): 57-88.

Pisanu, Salvatorangelo. 2013. *Ballare in sardo. Anatomia e geografia di un linguaggio coreutico*. Sassari (Italie): Istituto Bellieni.

Plisson, Michel. 2008. « Simha AROM et Frank ALVAREZ-PÉREYRE : Précis d'ethnomusicologie ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 21 (novembre): 291-94.

Popovic, Alexandre. 1991. "Les ordres mystiques musulmans dans les Balkans à l'époque post-ottomane". In: *Anatolia moderna - Yeni anadolu*, Tome 2. Derviches et cimetières ottomans : 221-226.

Poussin, Adeline. 2017. « Nouveaux terrains, nouvelles méthodes: Enquête en groupe fermé. Etude du chant militaire dans les Troupes de Marine ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30: 107-20.

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 1949. « A Further Note on Joking Relationships ». *Africa* n° 19 (2): 133-40.

Randrianary, Victor. 2007. « Patrimoine musical et chorégraphique de mayotte ». https://docplayer.fr/19548711-Patrimoine-musical-et-choregraphique-de-mayotte-rapport-de-missions-fevrier-et-juillet-2007.html.

———. 2009. « Debaa, chants des femmes soufies ». Ocora Fradio France.

Rappoport, Dana. 2015. «Le lisse, le plein, l'amer. Critères du goût musical sur l'île de Flores (Lamaholot, Indonésie) ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 28 (novembre): 207-27.

Razafindrakoto, Jobonina. 1999. « Le timbre dans le répertoire de la valiha. Cithare tubulaire de Madagascar ». *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 12: 123-42.

Ruyter, Magali de. 2016. « Musiques et musiciens en « Pays Mobongo »: fondements musicaux et performatifs des dynamiques interethniques dans les monts du Chaillu (Gabon) ». Thèse de doctorat. Paris Ouest Nanterre la Défense.

Said, Edward Wadie, Catherine, Malamoud, Sylvestre, Meininger, et Claude, Wauthier. 2013. *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Points Essais 710. Paris: Éditions Points.

Schechner, Richard. 2008. *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois: Ed. Théâtrales.

Schmidt-Wrenger, Barbara. 1987. Review of *Review of Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie. 2 vols., Ethnomusicologie 1*, par Simha Arom. *The World of Music* 29 (1): 79-82.

Schulte-Tenckhoff, Isabelle. 1999. « L'ethnomusicologie: Structuralisme ou culturalisme? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez ». *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 12: 153-72.

Scott, James C. 2008. *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours subalterne*. Paris: EdAmsterdam.

Severi, Carlo. 2014. « Être Patrocle. Rituels et jeux funéraires dans l'Iliade ». *Cahiers d'anthropologie sociale* N° 10 (1): 147-73.

Shiloah, Amnon. 1991. « La voix et les techniques vocales chez les Arabes ». *Cahiers de musiques traditionnelles,* vol. 4: 85-101.

Soubry, Mathilde. 2013. « Rapport de parenté et échanges économiques dans la société mahoraise en contexte de migration ». Mémoire de Master 2 en sociologie. Université de Poitiers.

Spielmann, Florabelle. 2020. « « We go play them, we go kill them ». Musique et stick-fighting à Trinidad ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 33 (décembre): 171-86.

Spivak, Gayatri. 1985. « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism ». *Critical Inquiry* n° 12 (1): 243-61.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2005. « Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular ». *Postcolonial Studies* n° 8 (4): 475-86.

———. 2006. « Culture Alive ». *Theory, Culture & Society* n° 23 (2-3): 359-60.

Sultanova, Razia. 2005. "En soulevant le voile. Les femmes dans les cultures traditionnelles du monde turcophone" *Cahiers d'ethnomusicologie*. « Entre femmes », 18: 11-38.

Tiérou, Alphonse. 2014. *Alphabet de la danse africaine - Alphabet of African Dance*. Bilingual édition. Aucamville: Christian Rolland.

Torp, Lisbet. 1991. *Chain and round dance pattern*. University of Copenhagen. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

———. 2004. *Chair and round dance, in International Encyclopedia of dance*. Selma Jeanne Cohen Editor. Vol. 6. New York: Oxford University Press.

Tourny, Olivier. 1999. « Le vertige de la page blanche ». *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 12: 3-8.

Trimingham, J. Spencer. 1998. *The Sufi Orders in Islam*. Oxford: University Press.

———. 1971. *Islam in East Africa*. Oxford: Clarendon Press.

Van Zile, Judy. 2005. « Noter la danse ; comment et pourquoi? » In *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, sous la direction d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore 221-34. Pantin: Centre National de la Danse.

———. 2013. « Performing Modernity in Korea: The Dance of Ch'oe Sŭng-Hŭi ». *Korean Studies* n° 37 (1): 124-49.

Vérin, Pierre. 1993. « Le rapport Pechmarty sur les "Ecoles coraniques" à la GrandeComore ». *Etudes océan Indien*, nº 16 (Religions), INALCO, Paris : 105-123.

Verin, Pierre, et Jean Martin. 1985. « Allibert (Claude) : Mayotte, plaque tournante et microcosme de l'Océan Indien — Son histoire avant 1841 ». *Outre-Mers. Revue d'histoire* n° 72 (269): 506-507.

Viret, Jacques. 1999. « La notation du chant grégorien: écriture et oralité, des rapports Problématiques ». *Cahiers de musiques traditionnelles, n°* 12: 75-93.

Walker, Iain. 2019. *Islands in a Cosmopolitan Sea: A History of the Comoros*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press.

Weber, Max. 1995. *Économie et société*. Agora Les classiques 171-172. Paris: Pocket.

Weibel, Nadine B. 1996. « Islamité, égalité et complémentarité: vers une nouvelle approche de l'identité féminine / Islam, Equality and Complementarity: Toward a New Approach of Feminine Identity ». *Archives de Sciences Sociales des Religions* n° 95 (1): 133-41.

Wierre-Gore, Georgiana, et Marie, Glon. 2010. « Le commun, l'identique : des catégories occidentales à l'épreuve de l'anthropologie ». *Repères, cahier de danse,* n° 25 (1): 11-12.

Will, Udo. 1999. « La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 12 (janvier): 9-32.

Willems, Dominique, et Bart, Defrancq. 2000. « L'attribut de l'objet et les verbes de perception ». *Langue française,* n° 127 (1): 6-20.

Youngerman, Suzanne. 1974. « Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies That Perpetuate His Ideas ». *Works: World History of the Dance by Curt Sachs. CORD News,* n° 6 (2): 6-19.

———. 1975. « Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach ». *Yearbook of the International Folk Music Council* n° 7: 116-133.

Zile, Judy Van. 1981. « Seeking Notation Solutions ». *Dance Research Journal,* n° 14 (1/2): 53-54.

———. 1985. « What Is the Dance? Implications for Dance Notation ». *Dance Research Journal,* n° 17 (2): 41-47.

———.1988. « Examining Movement in the Context of the Music Event: A Working Model ». *Yearbook for Traditional Music,* n° 20: 125-133.

———.1996. « Non-Polynesian Dance in Hawai'i: Issues of Identity in a Multicultural Community ». *Dance Research Journal*, n° 28 (1): 28-50.

ANNEXES

1) RÉPERTOIRE ASSOCIATION DE DEBAA DE MAYOTTE EN 2016

Les associations de Debas de la commune de Bouéni

Madarassati	**Village**	**Responsable**	**Contact**
Madania	Bouéni		
Sandia	Bouéni		
Lihaïria	Mzouasia		
Réhéma Lidjanatia	Mzouasia		
Salamia	Bambo		
Inlimiya	Moinatrindri		
Daimiya	Moinatrindri		
Hairiya	Mbouanatsa		
Chababia	Majiméouni		
Islamia	Hagnoundrou		
Sounayia	Hagnoundrou		

Madrassati Faynia d'Acoua

Madrassati Toyaria de Mtsangadoua

Madrassati Ruanya de Bandréle

Madrassati Madania de Bouéni

Madrassati Saandia de Bouéni

Madrassati Daimiya de Moinatrindri

Madrassati Ilymia de Moinatrindri

Madrassati Islamia de Hagnoundrou

Madrassati Sounayia de Hagnoundrou

Madrassati Salamia de Bambo Ouest

Madrassati Hairiya de Mbouanatsa

Madrassati Banati Soifa de Chiconi

Madrassati Mardhuia de Chirongui

Madrassati Nourania de Tsimkoura

Madrassati Saandia Boina de Tsimkoura

Madrassati Mabanati Antouria 2 de Poroani

Madrassati Toyifia de Labattoir

Madrassati Imania de Labattoir

Madrassati de Kaweni

Madrassati Daoulaya de Mamoudzou

Madrassati Adamya de Tzounzou 1

Madrassati Nidhoimya de Hamjago

Madrassati Soundia de Pamandzi

Madrassati Hairia de Sada et Madrassati Sanya de Sada et Madrassati Imanya de Mangajou et Madrassati Riyadhui de Mangajou

REPERTOIRE
ASSOCIATION DEBAA
16 AVRIL 2015

VILLAGES	Sexe							
	Hommes		Femmes		Ensemble			
	Effectif	%	Effectif	%	Effectif	%		
601001 - ACOUA	1 619	49		51	**3 330**	**100**	SAANDANI	**SOIMODIA** **ANTOINYA** **FAYNIA** **IHIWAITI NOUROU**
601002 - Mtsangadoua	666	48	718	52	**1 384**	**100**		**TOYARIA** **IMBADYA**
602001 - BANDRABOUA	1 151	48	1 235	52	**2 386**	**100**		
602002 - Handréma	774	49	815	51	**1 588**	**100**		
602003 - Mtsangaboua	527	48	574	52	**1 101**	**100**		**MOUDROUYA**
602004 - Dzoumogné	1 786	48	1 919	52	**3 705**	**100**		
602005 - Bouyouni	714	53	638	47	**1 352**	**100**		
603001 - BANDRELE	1 537	47	1 733	53	**3 270**	**100**		**Ruanya**
603002 - Hamouro	366	52	338	48	**704**	**100**		
603003 - Nyambadao	580	49	605	51	**1 185**	**100**		
603004 - Bambo-Est	198	48	214	52	**412**	**100**		
603005 - Mtsamoudou	808	50	816	50	**1 624**	**100**		**MABANATE SOIFATIA**
603006 - Dapani	341	49	350	51	**690**	**100**		
604001 - BOU…NI	1 188	48	1 294	52	**2 481**	**100**		**MADANIA** **SAANDIA**
604002 - Moinatrindri	554	49	578	51	**1 131**	**100**		**INLIMIYA** **DAIMIYA**
604003 - Hagnoundrou	448	50	455	50	**903**	**100**		**ISLAMIA** **SOUNAYIA**
604004 - Bambo-Ouest	171	47	195	53	**366**	**100**		**SALAMIA**
604005 - Mzouazia	529	49	553	51	**1 082**	**100**		**MABANATE LIHAIRIA** **REHEMA LIDJANATIA**
604006 - Mbouanatsa	90	46	106	54	**196**	**100**		**HAIRIYA**
604007 - Majiméouni	126	52	117	48	**243**	**100**		**CHABABIA**
605001 - CHICONI	2 770	48	3 008	52	**5 778**	**100**		**LIAILIA** **MABANATE SOIFA AL MARANA**

							MABANATE NIDHOIMIA AOULIYA
605002 - Sohoa	623	49	647	51	**1 270**	**100**	
606001 - CHIRONGUI	787	49	823	51	**1 609**	**100**	
							MARDHUIA
							HAYRIA
606002 - Tsimkoura	787	52	722	48	**1 509**	**100**	**NOURANIA**
							MAWA
							LA ROSE DE TSIMKOURA
606003 - Mramadoudou	356	44	454	56	**810**	**100**	
606004 - Malamani	370	49	391	51	**761**	**100**	
							MABANATI
606005 - Poroani	1 143	48	1 249	52	**2 392**	**100**	**ANTOURIA 1**
							MABANATI ANTOURIA 2
606006 - Mréréni	474	49	493	51	**966**	**100**	**SANADIA SOIHIRANI**
607001 - DEMBENI	1 149	48	1 227	52	**2 376**	**100**	
607002 - Ongojou	682	50	683	50	**1 364**	**100**	**MAWA SALAMA**
607003 - Iloni	997	48	1 096	52	**2 093**	**100**	**HADJARIA**
607004 - Hajangoua	766	48	848	53	**1 613**	**100**	
607005 - Tsararano	1 723	50	1 754	50	**3 477**	**100**	**YMANIA**
608001 - DZAOUDZI	220	88	31	12	**251**	**100**	
				1 8			
608002 - Labattoir	6 567	47	53	**92**	**14 060**	**100**	**TOYIFIA**
				76			
			50	**3**			**IMANIA MBANATIMOUHO**
609001 - KANI-K…LI	899	48				**100**	**UTARI**
				79			
609002 - Kani-BÈ	381	50	52	**8**		**100**	

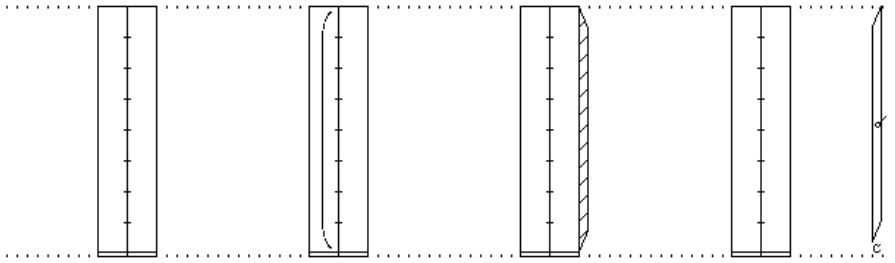
				47			
			53	**5**			**ZAHARIA**
609003 - Choungui	384	48	52	**cec**		**100**	**Moutari**
609004 - Mronabéja	222	47	253			**100**	
609005 - Passi-Kéli	220	49	234			**100**	
609006 - Mbouini	260	48	278	52	**538**	**100**	
610001 - KOUNGOU	3 808	49	3 970	51	**7 777**	**100**	**LIWADHOINYA**
							JIVA
							VUE BELLE
							TAMA YA MESSO YA NA WASSI
610002 - Longoni	1 873	49	1 961	51	**3 833**	**100**	
610003 - Kangani	619	49	634	51	**1 252**	**100**	
610004 - Trévani	1 171	46	1 358	54	**2 529**	**100**	
610005 - Majicavo-Koropa	4 367	48	4 763	52	**9 130**	**100**	
610006 - Majicavo-Lamir	1 083	55	884	45	**1 967**	**100**	
611001 - MAMOUDZOU	2 801	48	3 039	52	**5 839**	**100**	
611002 - Mtsapéré	6 116	48	6 696	52	**12 812**	**100**	
611003 - Kawéni	6 399	48	6 877	52	**13 276**	**100**	
611004 - Passamainty	3 306	47	3 720	53	**7 026**	**100**	
611005 - Tsoundzou I	2 197	49	2 268	51	**4 464**	**100**	
611006 - Vahibé	1 973	48	2 099	52	**4 072**	**100**	
611007 - Tsoundzou II	1 124	49	1 178	51	**2 301**	**100**	
611008 - Cavani	3 600	48	3 892	52	**7 491**	**100**	
612001 - MTZAMBORO	1 759	53	1 564	47	**3 323**	**100**	
612002 - Hamjago	943	50	943	50	**1 886**	**100**	**NIDHOIMIA ISLAMIYA**
612003 - Mtsahara	1 274	49	1 322	51	**2 596**	**100**	**IMANIA HACHIMYA**
613001 - M'TSANGAMOUJI	2 018	48	2 169	52	**4 187**	**100**	**ROUTOUBANIA**
613002 - Chembenyoumba	810	47	933	54	**1 743**	**100**	
613003 - Mliha	197	51	187	49	**384**	**100**	
614001 - OUANGANI	1 648	49	1 722	51	**3 369**	**100**	**BETSIRESSE**
							TANOURA JUNIOR
614002 - Barakani	1 828	48	2 000	52	**3 828**	**100**	**SOUNDIA**
614003 - Coconi	94	48	103	52	**197**	**100**	
614004 - Kahani	1 195	49	1 246	51	**2 440**	**100**	**YASMINE**

615001 - PAMANDZI	4 668	47	5 224	53	**9 892**	**100**	**NYAMOJA** **OUVOIMOJA (CHIGOMA)** **CCLEJ** **MIROIR**
616001 - SADA	4 609	51	4 520	50	**9 129**	**100**	**SANYA** **HAIRIA** **KOURAICHIA**
616002 - Mangajou	514	48	552	52	**1 066**	**100**	**IMANYA** **RIYADHUI**
616003- M'tsangachehi							
617001 - TSINGONI	1 274	48	1 370	52	**2 643**	**100**	**BANDAR SALAMIA** **HAIRIA** **ASCH**
617002 - Mroalé	305	49	314	51	**619**	**100**	
617003 - Combani	2 353	51	2 263	49	**4 616**	**100**	**ASSIMIMO**
617004 - Miréréni	1 295	50	1 282	50	**2 576**	**100**	
Ensemble	**103 164**	**49**	**109 481**	**52**	**212 645**	**100**	

Source : Insee, recensement de la population de Mayotte 2012.

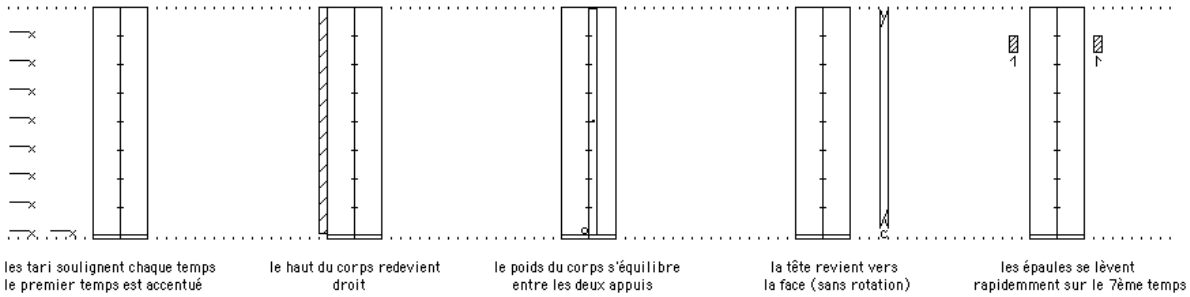
HAMOUZIA
BANATI SOIFA
HINDHOIMYA

2) ANALYSES CINÉTOGRAPHIQUE DE DÉTAILS



NB. La longueur du signe indique la durée du mouvement
Le début d'un signe indique le début du mouvement, la fin d'un signe indique la fin du mouvement

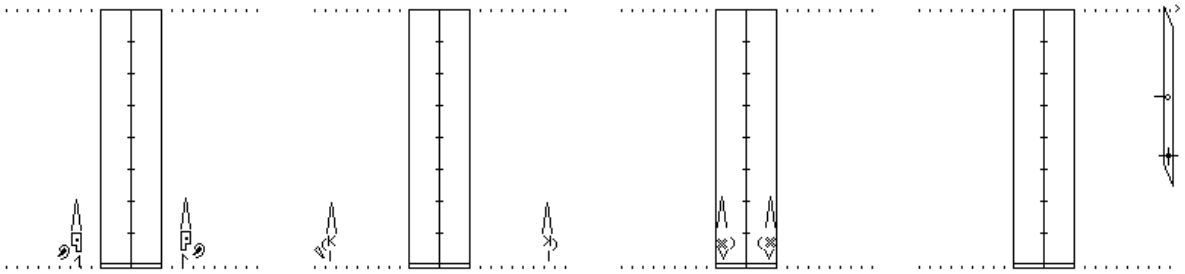
MESURE D'AJUSTEMENT




relation métrique percussion/danse
chaque temps correspond à un frappe des tari


140/145 ≃ la vitesse de la pulsation varie entre 140 et 145 pulsation/minute

3ème mesure



comme pour la 1ère mesure, sur le 1er temps les épaules se déplacent vers l'arrière avec un rebond et ensuite se relâchent

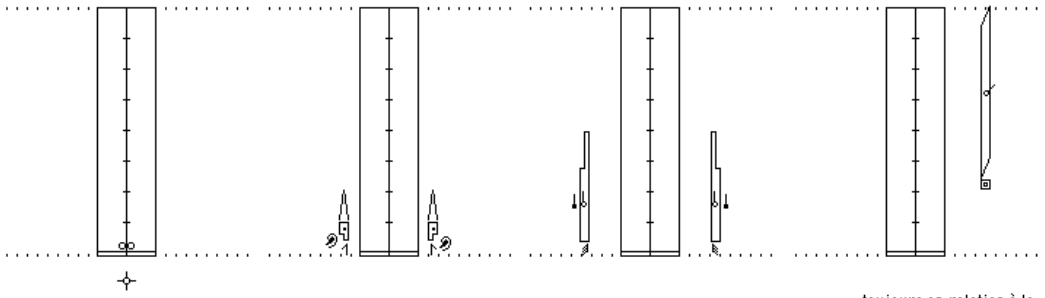
au même temps que les épaules les poignets se fléchissent vers le haut avec un accent

au même temps que les épaules et les poignets, les genoux fléchissent davantage puis se relâchent

à partir du 3ème temps, comme conséquence des relâchers, le buste fait une rotation vers la gauche d'1/4 de tour

1ER ENCHAINEMENT CHORÉGRAPHIQUE

1ère mesure (les mouvement ont été analysés en croix d'axe corporel ⟡ , c'est à dire que les directions spatiales sont notées en relation à l'axe vertical de l'exécutante)

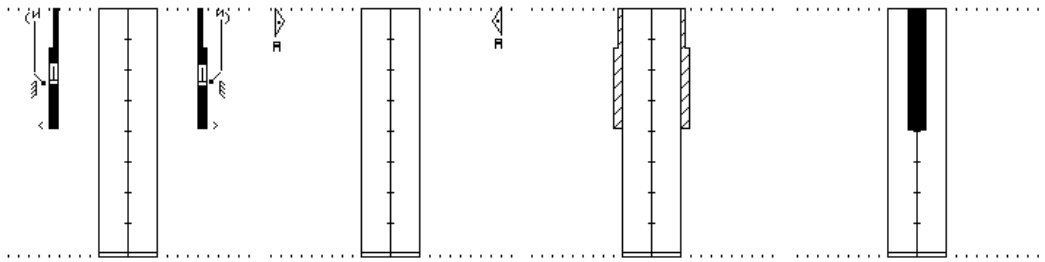


les pauses oo dans les colonnes du support indiquent qu'il n'y a pas de déplacement

sur le 1er temps les épaules qui s'étaient déplacées vers l'avant se déplacent vers l'arrière avec un accent qui les fait rebondire, puis elles se relachent

le mouvement des épaule se répércute à niveau des avant-bras qui se soulèvent légèrement

toujours en relation à la résonnance du mouvement des épaules le buste fait une rotation d'1/8 vers la droite



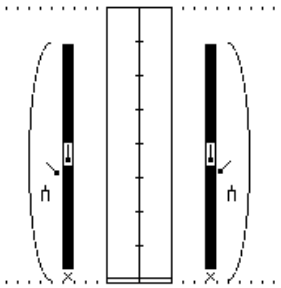
puis les avant-bras se baissent, les mains se détachent et s'allongent

les paumes se tournent face à face

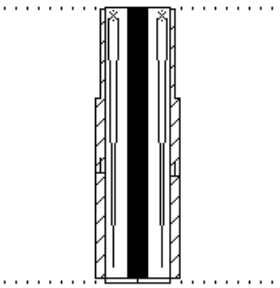
le haut du corps se penche vers l'avant et accompagne le mouvement des avant-bras

les jambes flechissent

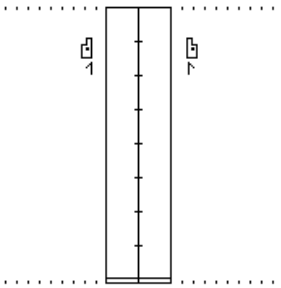
2ème mesure



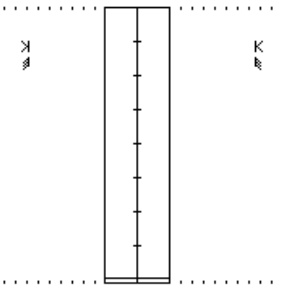
les bras fléchissent davantage vers le bas conduite par les bouts des doigts (comme pour creuser)



les jambes continuent à se plier progressivement dans un profond plié et le haut du corps à se pencher en avant pour accompagner le mouvement des bras

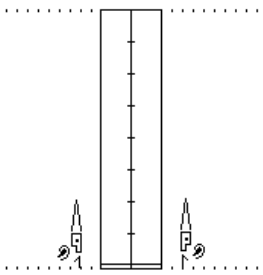


sur le 7ème temps les épaules se déplacent vers l'avant

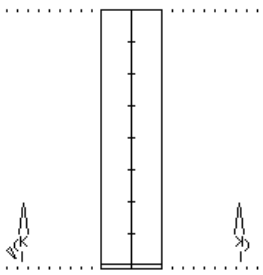


pendant que les poignets fléchissent vers le bas

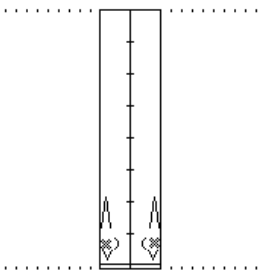
3ème mesure



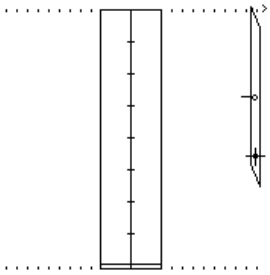
comme pour la 1ère mesure, sur le 1er temps les épaules se déplacent vers l'arrière avec un rebond et ensuite se relâchent



au même temps que les épaules les poignets se fléchissent vers le haut avec un accent

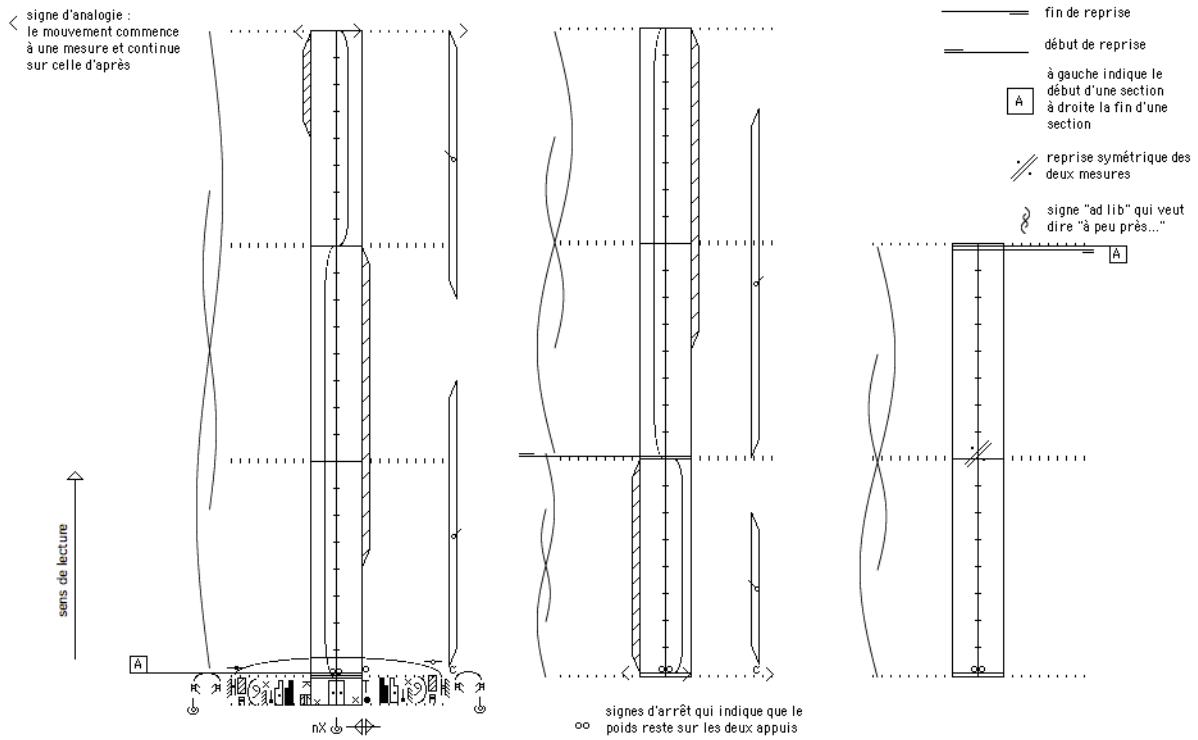


au même temps que les épaules et les poignets, les genoux fléchissent davantage puis se relâchent

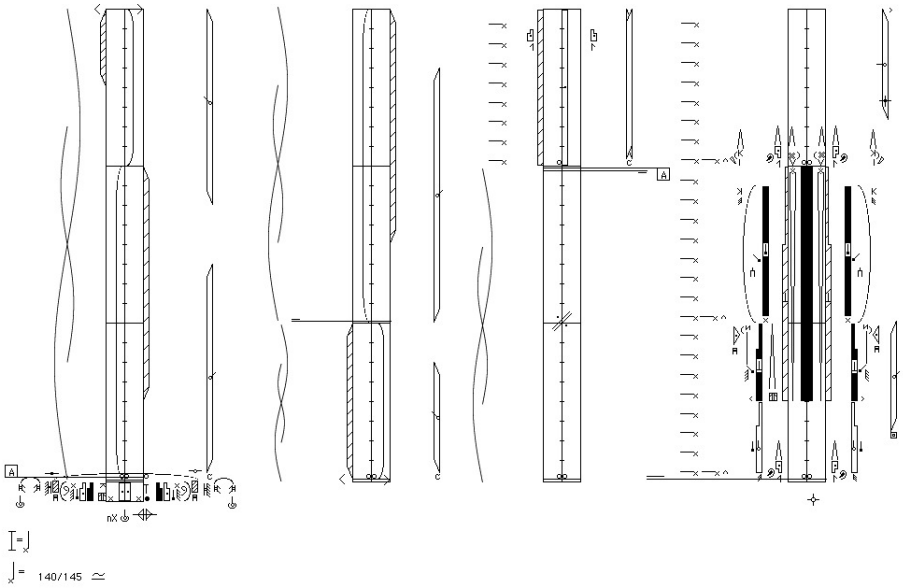


à partir du 3ème temps, comme conséquence des relâchers, le buste fait une rotation vers la gauche d'1/4 de tour

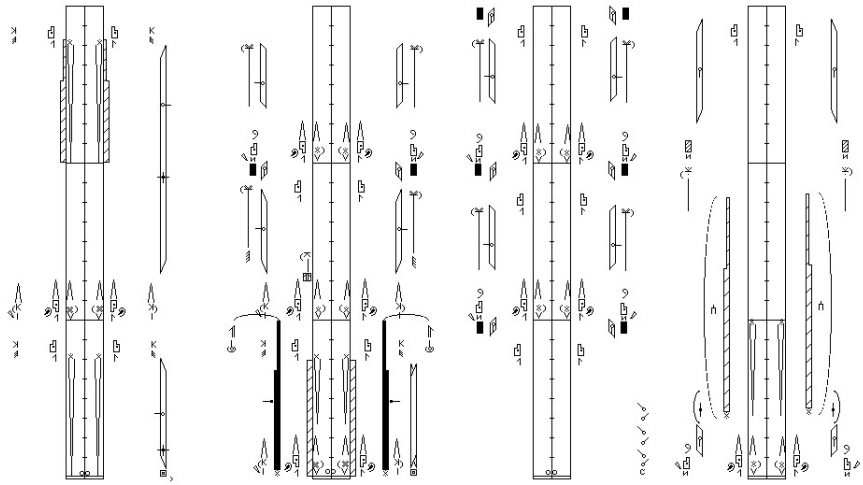
3) ANALYSE DEBAA «ASSOILATI ANLA » MADRASSATI NURANIA DE TSIMKOURA CHAPITRE 4



Analyse de la danse de Rabiati - Debaa "***Espoir d'une rencontre, espoir d'un amour***", répétition à Tsimkoura 27/09/2013 - notation d'Elena Bertuzzi
sequence: 20120927-203247

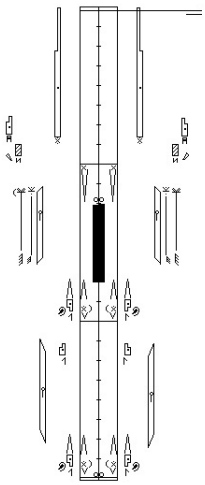


Analyse de la danse de Rabiati - Debaa "***Espoir d'une rencontre, espoir d'un amour***", répétition à Tsimkoura 27/09/2013 - notation d'Elena Bertuzzi
sequence: 20120927-203247



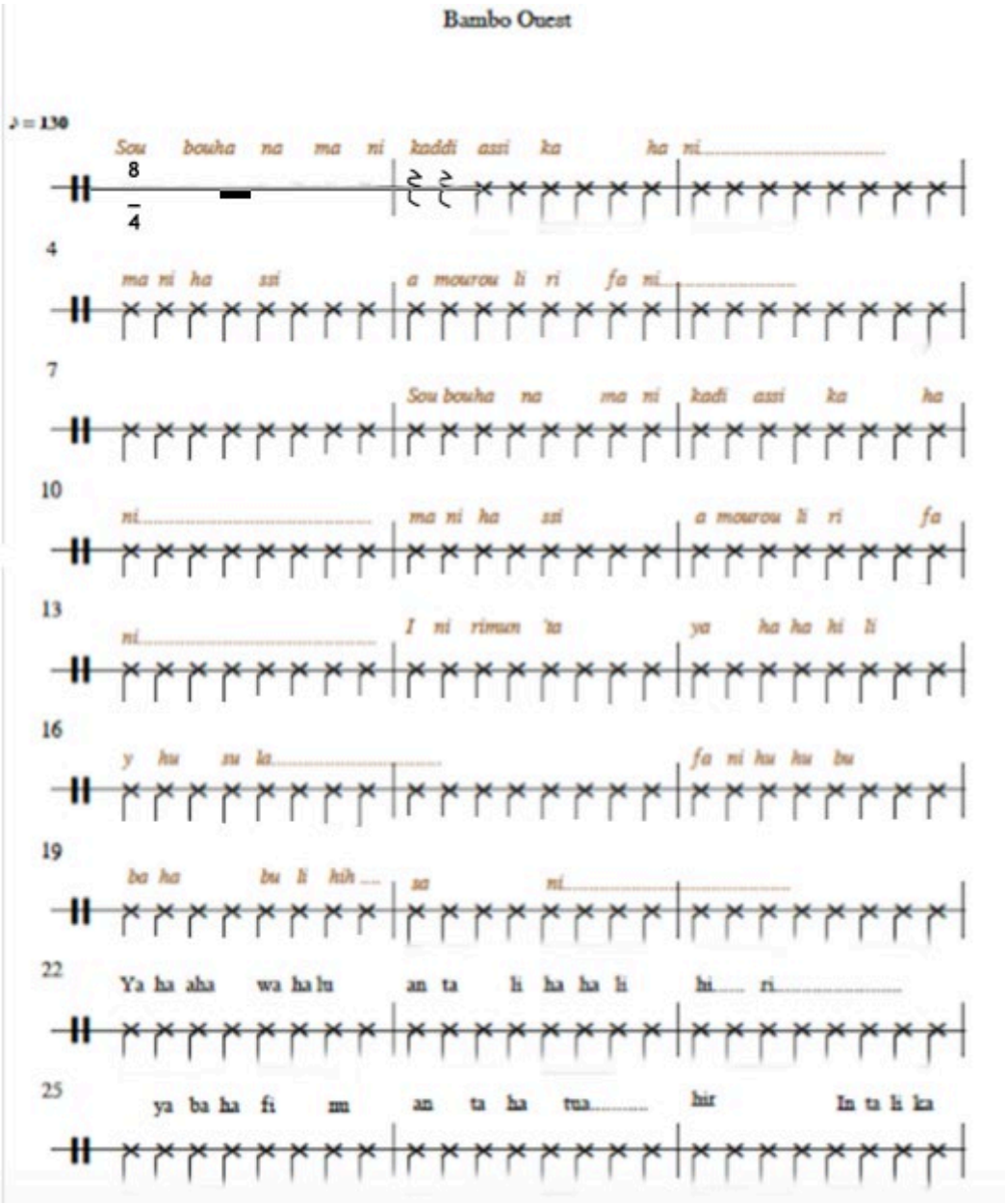
140/145 ≃

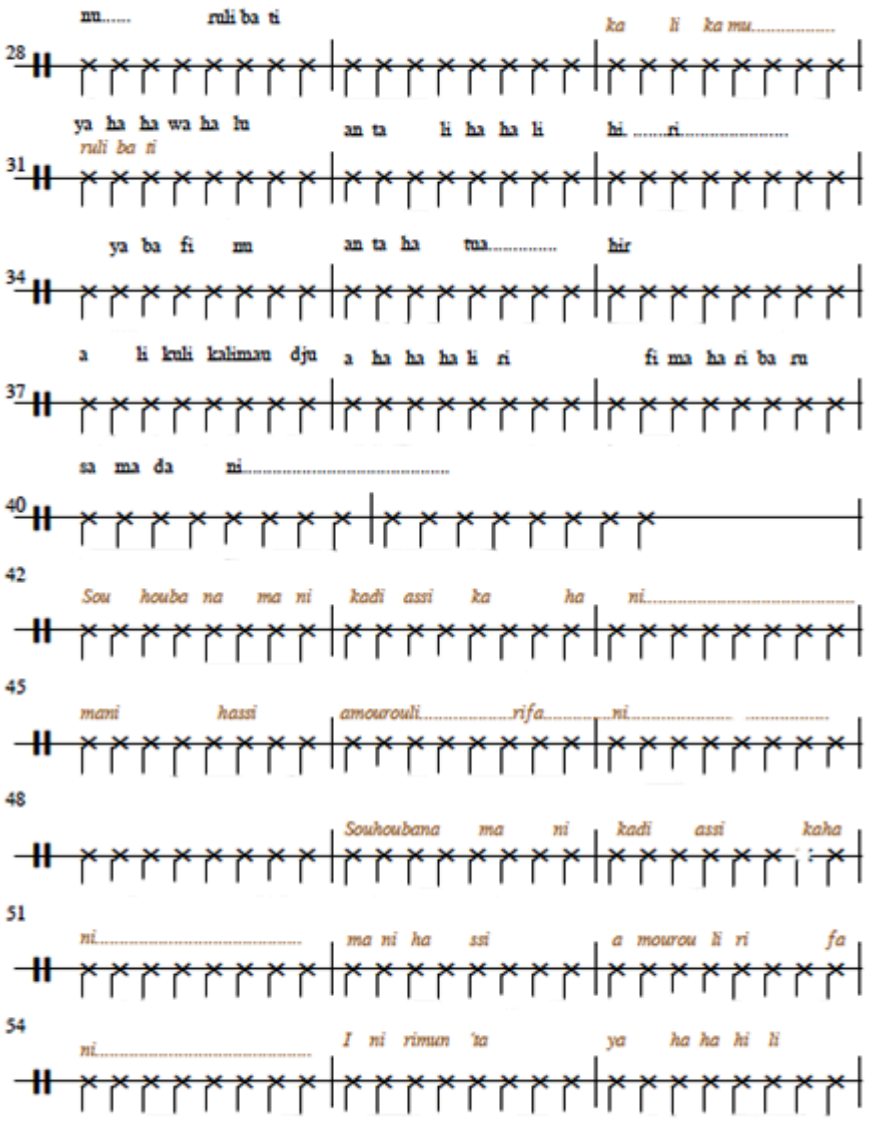
Analyse de la danse de Rabiati - Debaa "***Espoir d'une rencontre, espoir d'un amour***", répétition à Tsimkoura 27/09/2013 - notation d'Elena Bertuzzi
sequence: 20120927-203247
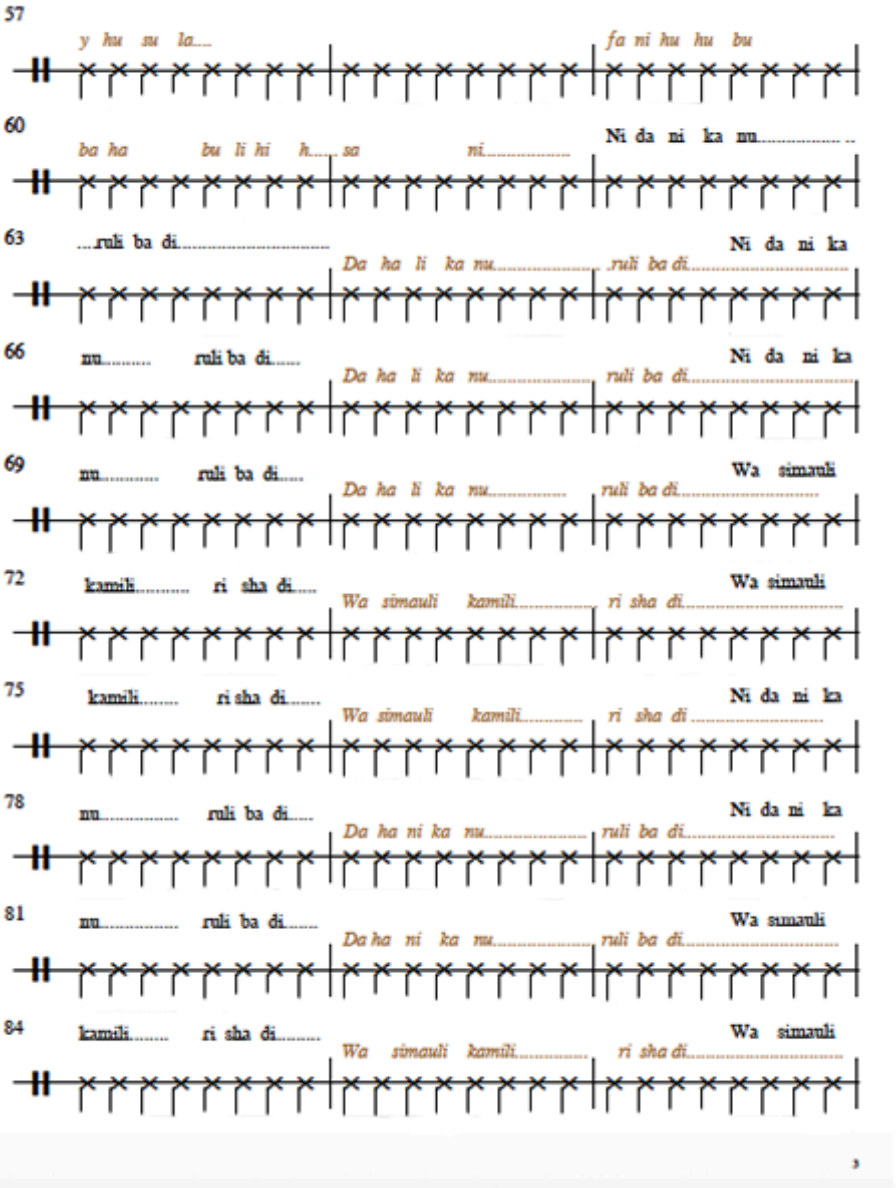


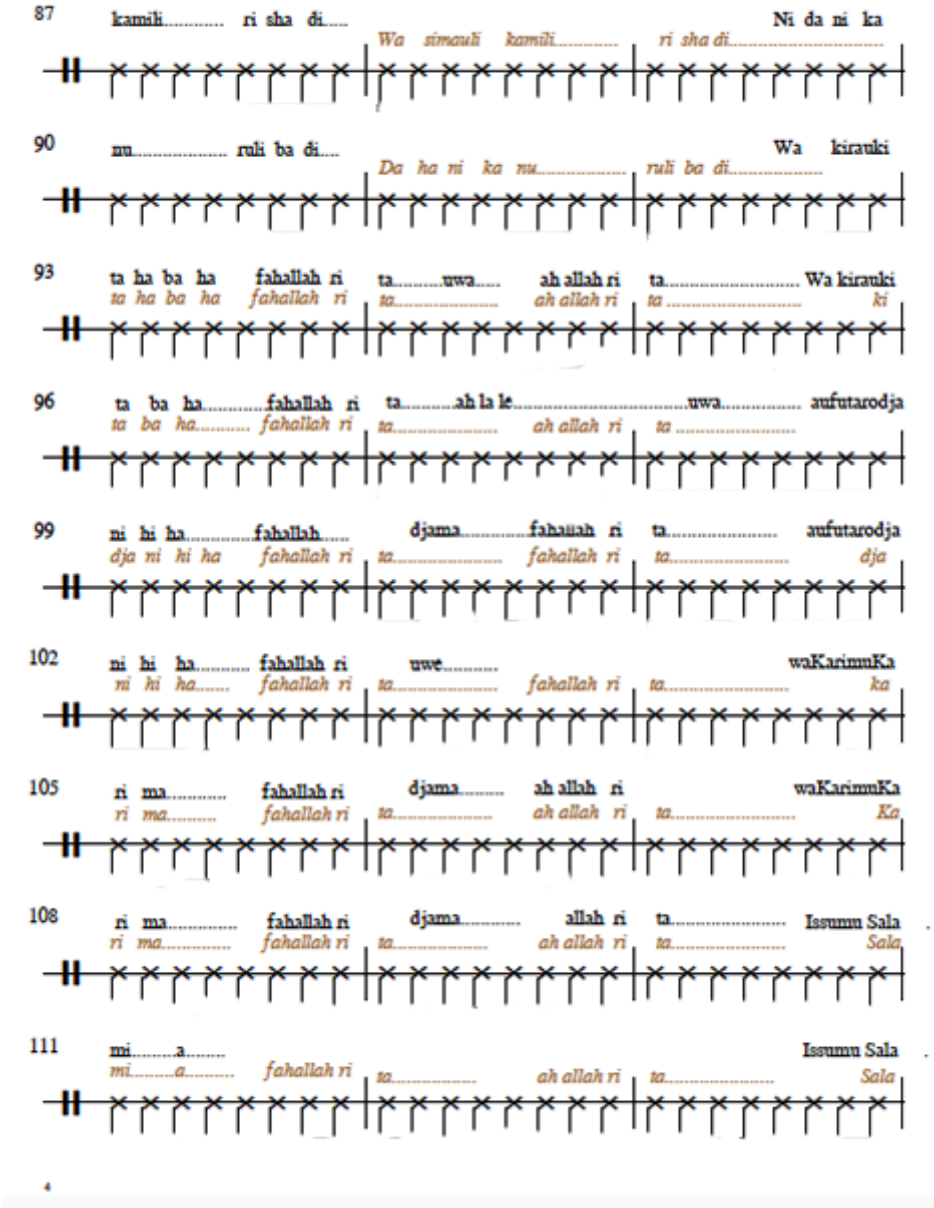
140/145 ≃

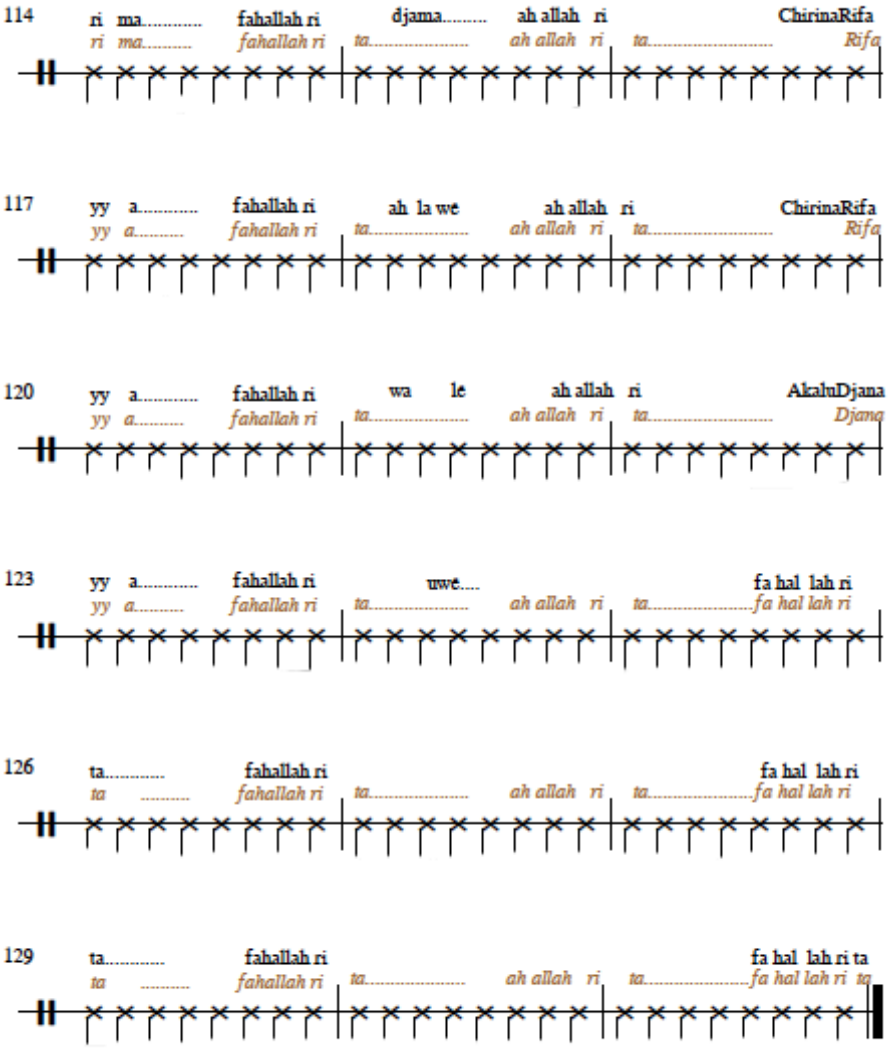
4) TRANSCRIPTION MUSICALE DU CHANT DE « SOUBOUHANA »



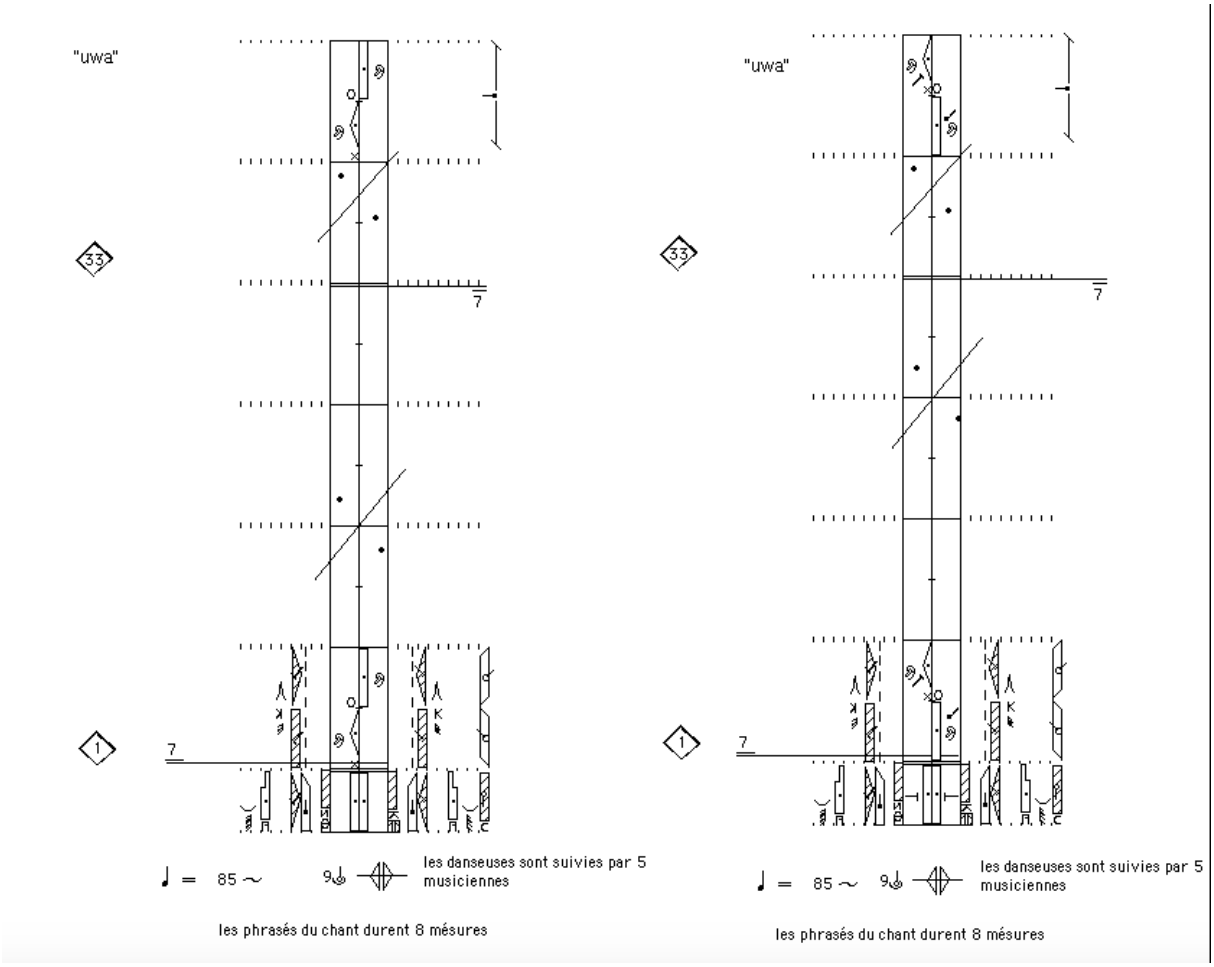

nu..... ruli ba ti
ka li ka mu.....
28
ya ha ha wa ha hu an ta li ha ha li hi .....ri.....
ruli ba ti
31
ya ba fi m an ta ha tua..... hir
34
a li kuli kalimaru dju a ha ha ha li ri fi ma ha ri ba ru
37
sa ma da ni.....
40
42
Sou houba na ma ni kadi assi ka ha ni.....
45
mani hassi amourouli.....rifa.....ni.....
48
Souhoubana ma ni kadi assi kaha
51
ni..... ma ni ha ssi a mourou li ri fa
54
ni..... I ni rimun 'ta ya ha ha hi li

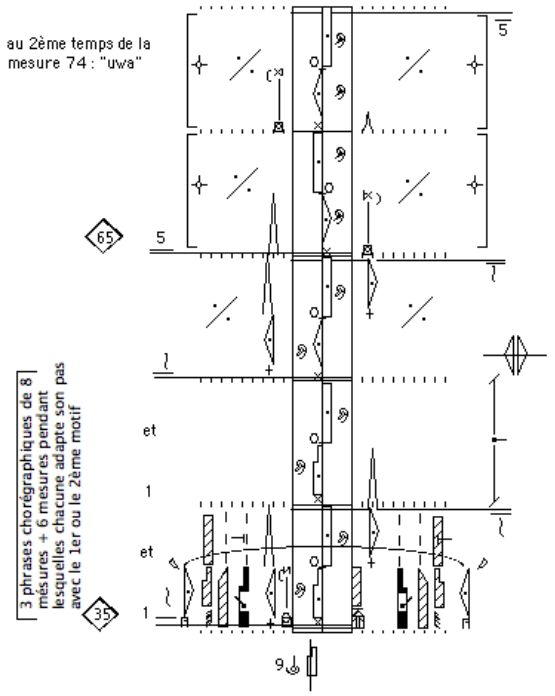

57
y hu su la....
fa ni hu hu bu
60
ba ha bu li hi h..... sa ni.....
Ni da ni ka nu.....
63
....ruli ba di.....
Da ha li ka nu.....
Ni da ni ka
.ruli ba di.....
66
nu..... ruli ba di.....
Da ha li ka nu.....
Ni da ni ka
ruli ba di.....
69
nu..... ruli ba di.....
Da ha li ka nu.....
Wa simauli
ruli ba di.....
72
kamili..... ri sha di.....
Wa simauli kamili.....
Wa simauli
ri sha di.....
75
kamili..... ri sha di.....
Wa simauli kamili.....
Ni da ni ka
ri sha di .....
78
nu..... ruli ba di.....
Da ha ni ka nu.....
Ni da ni ka
ruli ba di.....
81
nu..... ruli ba di.....
Da ha ni ka nu.....
Wa simauli
ruli ba di.....
84
kamili..... ri sha di.....
Wa simauli kamili.....
Wa simauli
ri sha di.....

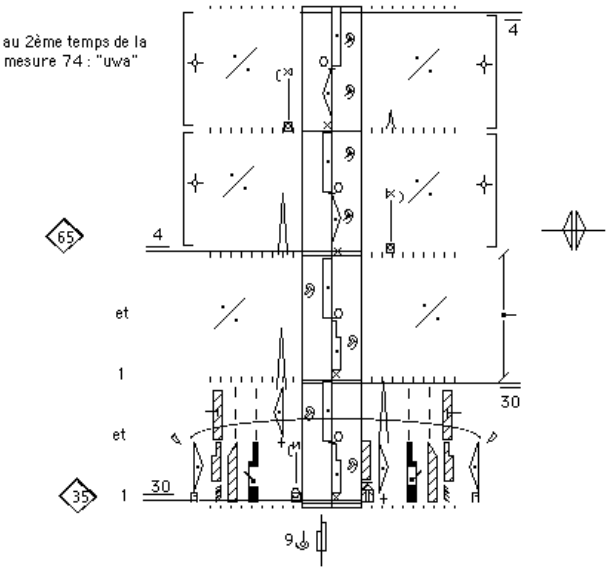

87
kamili..... ri sha di.....
Ni da ni ka
Wa simauli kamili..... ri sha di.....
90
nu..... ruli ba di.....
Wa kirauki
Da ha ni ka nu..... ruli ba di.....
93
ta ha ba ha fahallah ri
ta.....uwa..... ah allah ri
ta..... Wa kirauki
ta ha ba ha fahallah ri
ta..... ah allah ri
ta..... ki
96
ta ba ha.....fahallah ri
ta.....ah la le.....uwa..... aufutarodja
ta ba ha..... fahallah ri
ta..... ah allah ri
ta .....
99
ni hi ha.....fahallah.....
djama.....fahallah ri
ta..... aufutarodja
dja ni hi ha fahallah ri
ta..... fahallah ri
ta..... dja
102
ni hi ha..... fahallah ri
uwe.....
waKarimmKa
ni hi ha..... fahallah ri
ta..... fahallah ri
ta..... ka
105
ri ma..... fahallah ri
djama..... ah allah ri
waKarimmKa
ri ma..... fahallah ri
ta..... ah allah ri
ta..... Ka
108
ri ma..... fahallah ri
djama..... allah ri
ta..... Issumu Sala
ri ma..... fahallah ri
ta..... ah allah ri
ta..... Sala
111
mi.....a.....
Issumu Sala
mi.....a..... fahallah ri
ta..... ah allah ri
ta..... Sala

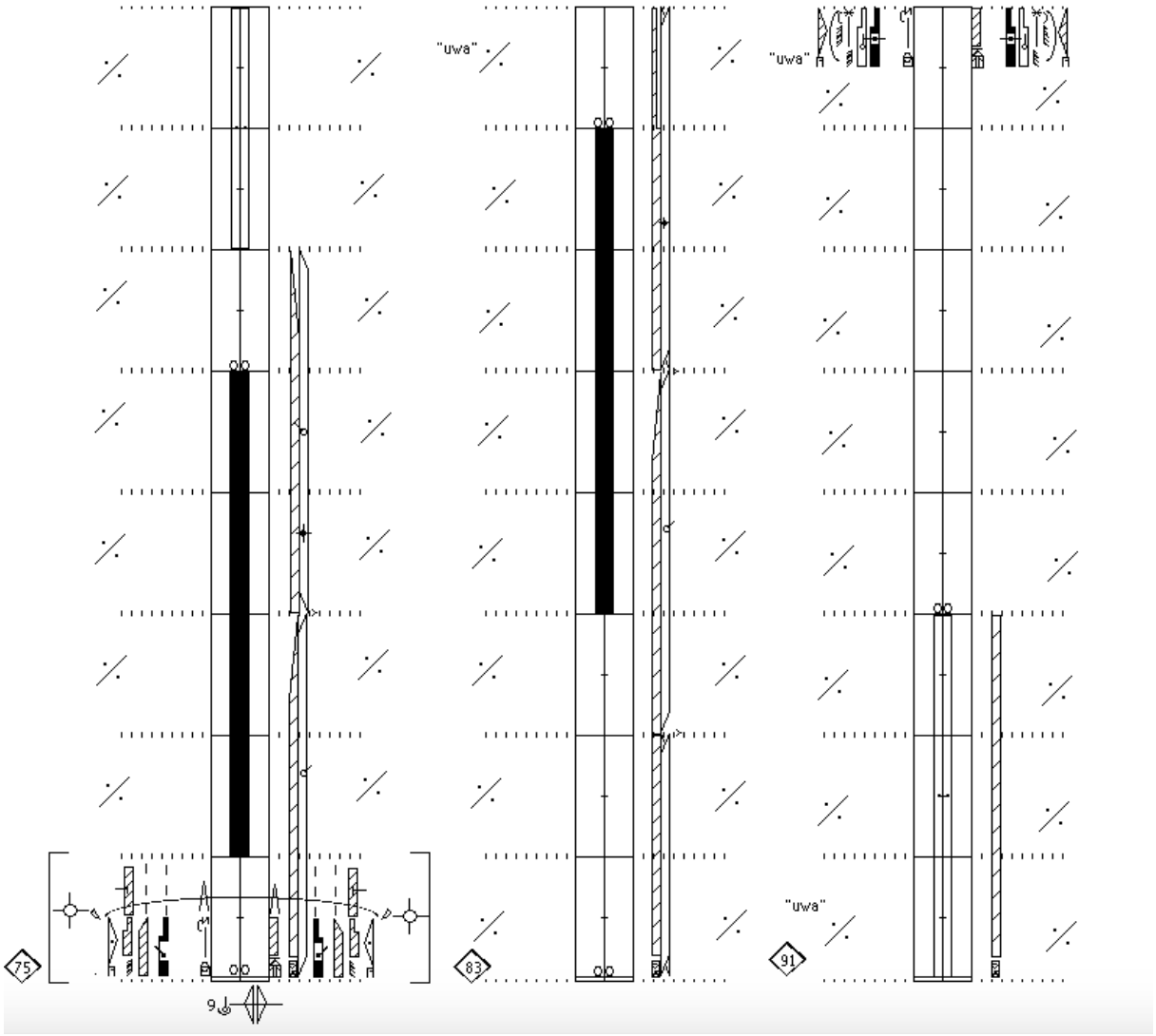

114
ri ma..... fahallah ri djama..... ah allah ri ChirinaRifa
ri ma..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... Rifa
117
yy a..... fahallah ri ah la we ah allah ri ChirinaRifa
yy a..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... Rifa
120
yy a..... fahallah ri wa le ah allah ri AkaluDjana
yy a..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... Djana
123
yy a..... fahallah ri uwe.... fa hal lah ri
yy a..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... fa hal lah ri
126
ta..... fahallah ri fa hal lah ri
ta ..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... fa hal lah ri
129
ta..... fahallah ri fa hal lah ri ta
ta ..... fahallah ri ta..... ah allah ri ta..... fa hal lah ri ta

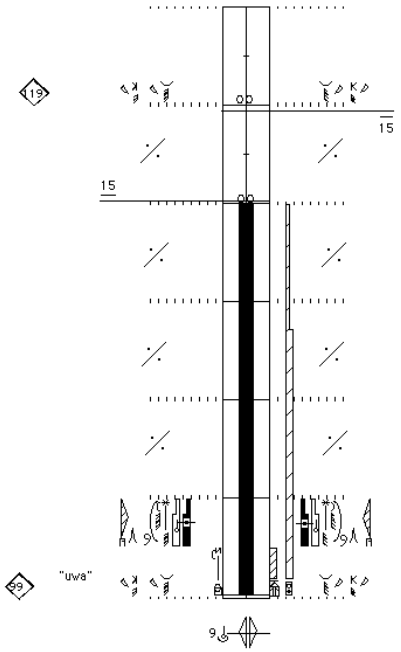
5) NOTATION ENTRÉE CHAPITRE 6




au 2ème temps de la mesure 74 : "uwa"
5
65
5
1
1
et
1
et
1
35
9
3 phrases chorégraphiques de 8 mésures + 6 mesures pendant lesquelles chacune adapte son pas avec le 1er ou le 2ème motif


au 2ème temps de la mesure 74 : "uwa"
4
65
4
et
1
et
30
1
30
35
9

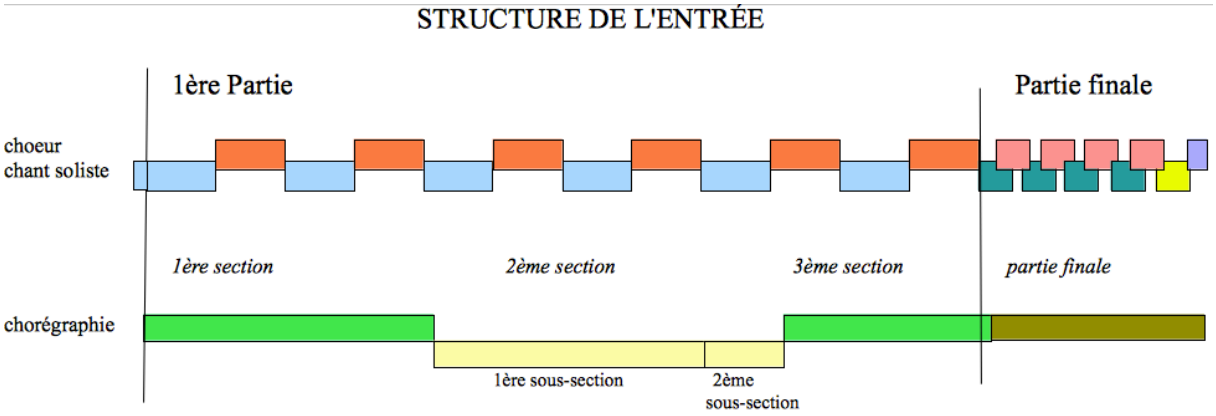

"uwa"
"uwa"
"uwa"
75
83
91
9


19
15
15
"uwa"
99
9

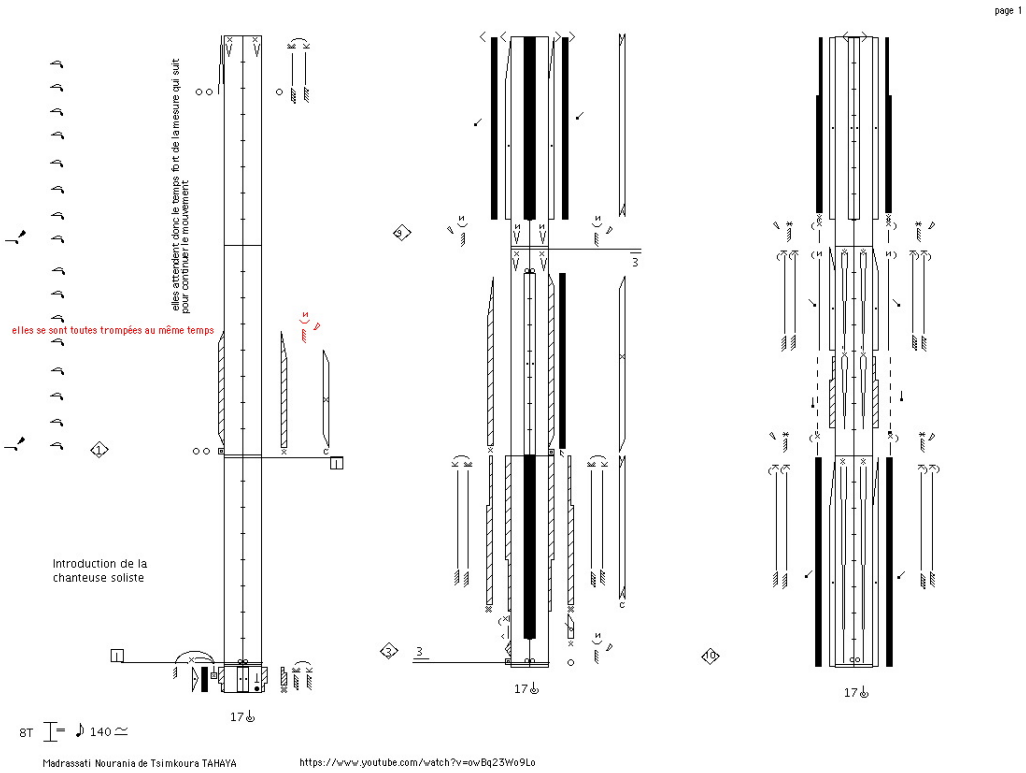
6) ÉTUDES POUR LE CHAPITRE 6

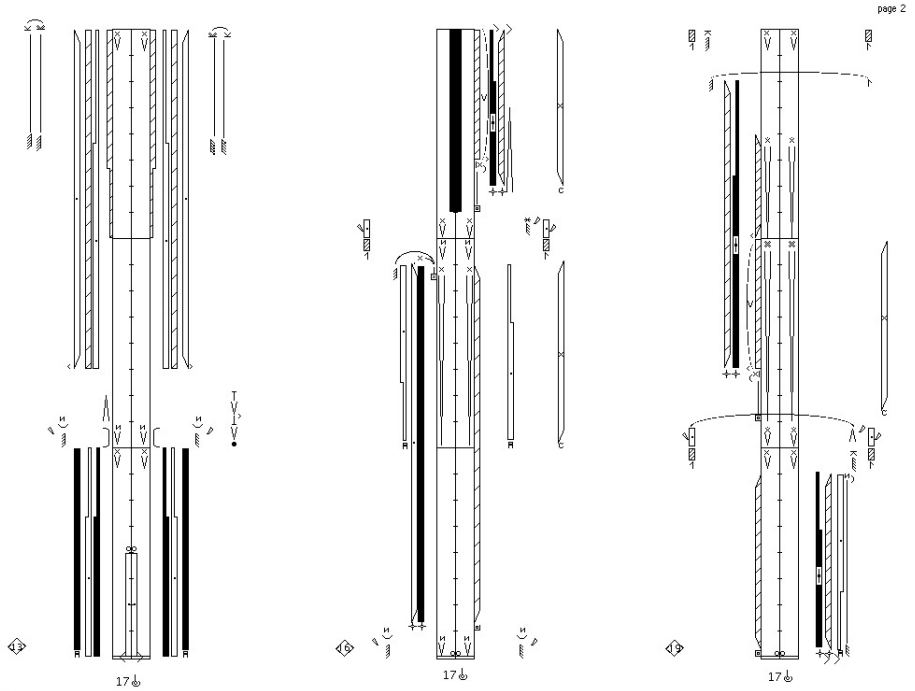
Directions parties du haut du corps





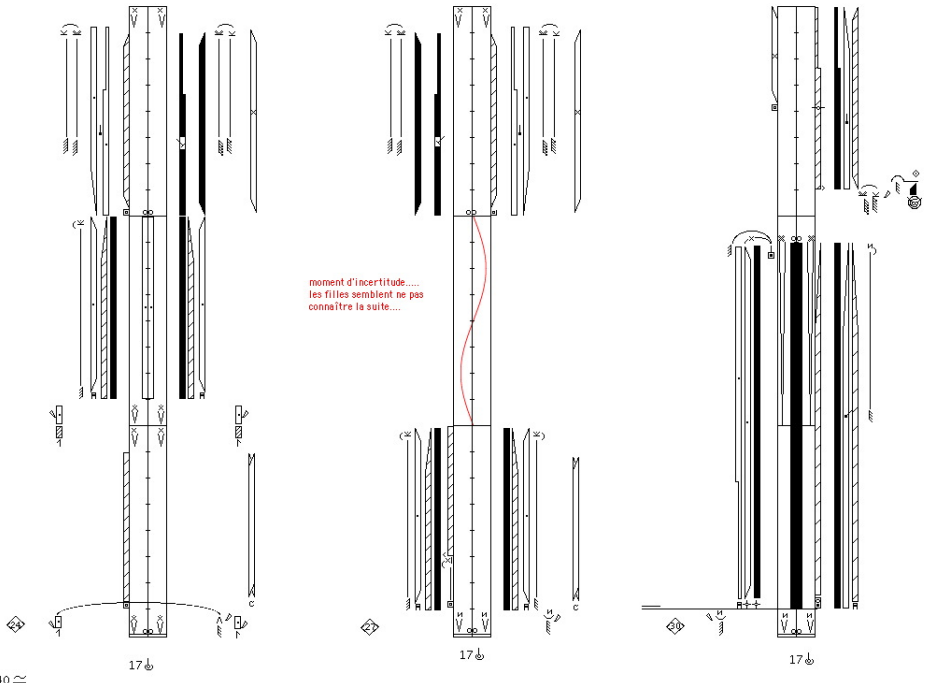
7) NOTATION « TAHAYA » CHAPITRE 7





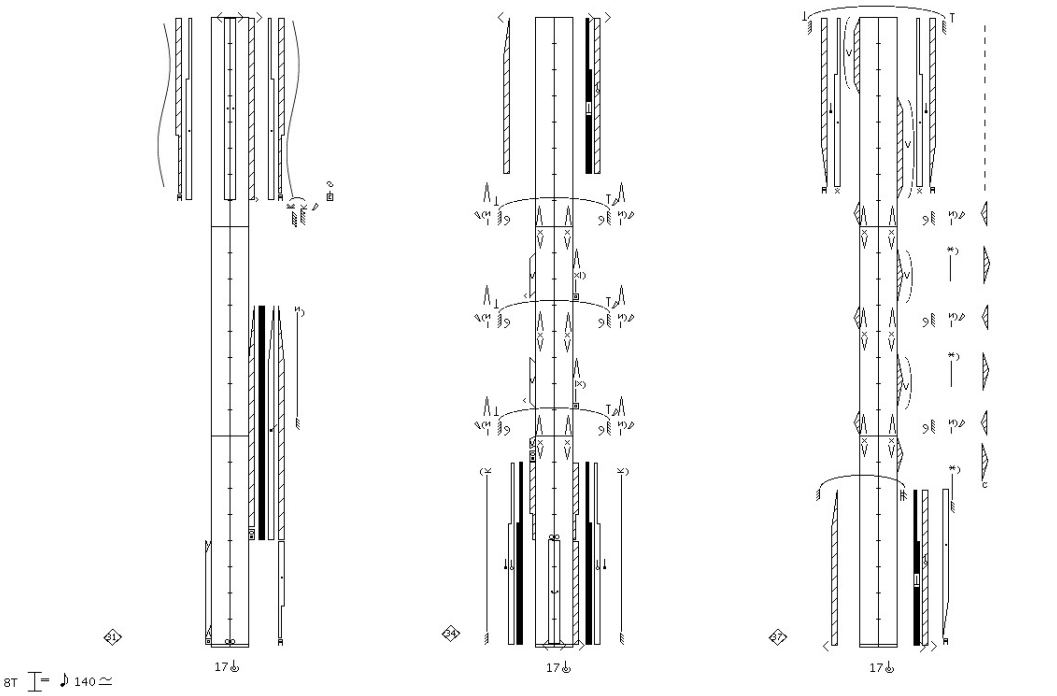
8T = ♪ 140 ≃

Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo



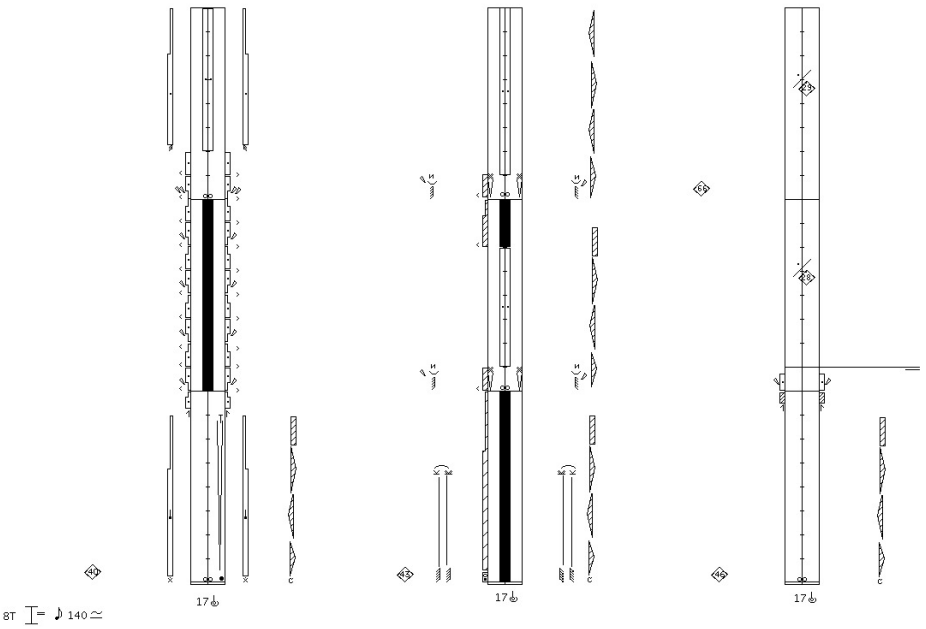
8T = ♪ 140 ≃

Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo



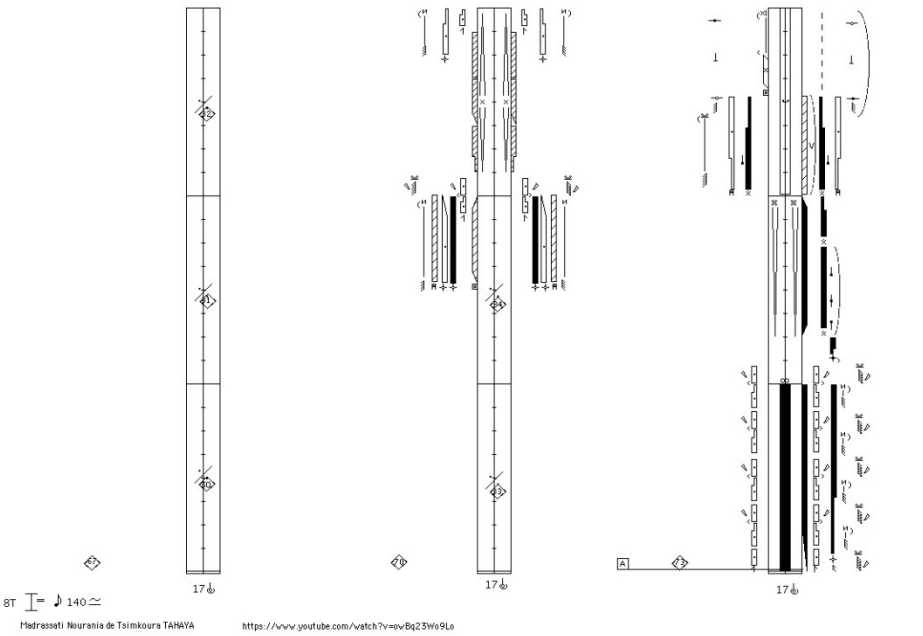
8T = ♪ 140

Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo

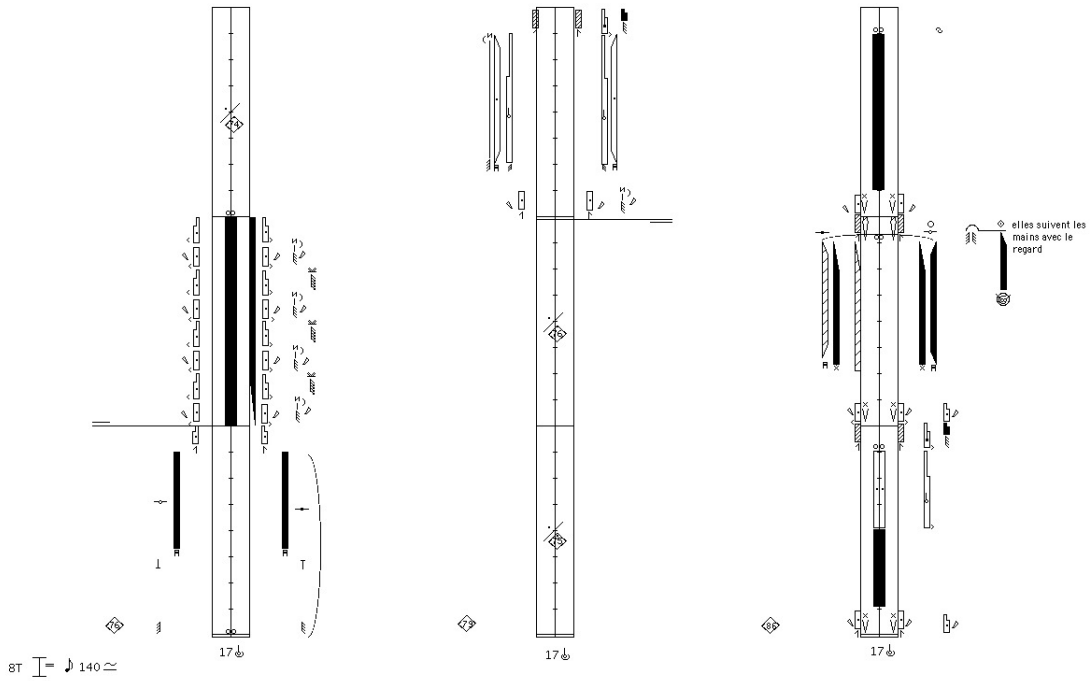


8T = ♪ 140

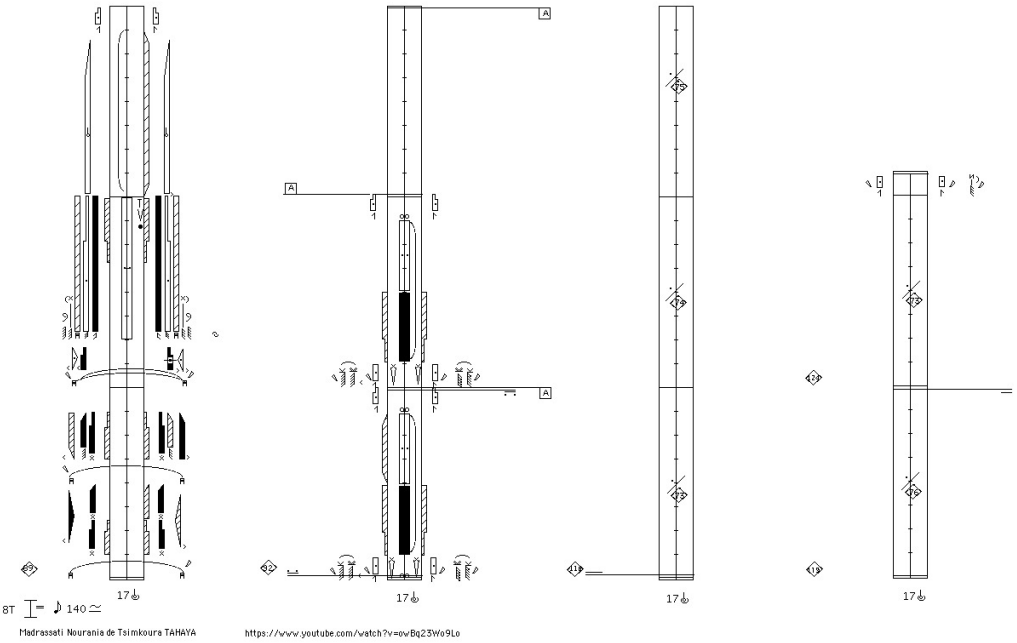
Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo



Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo



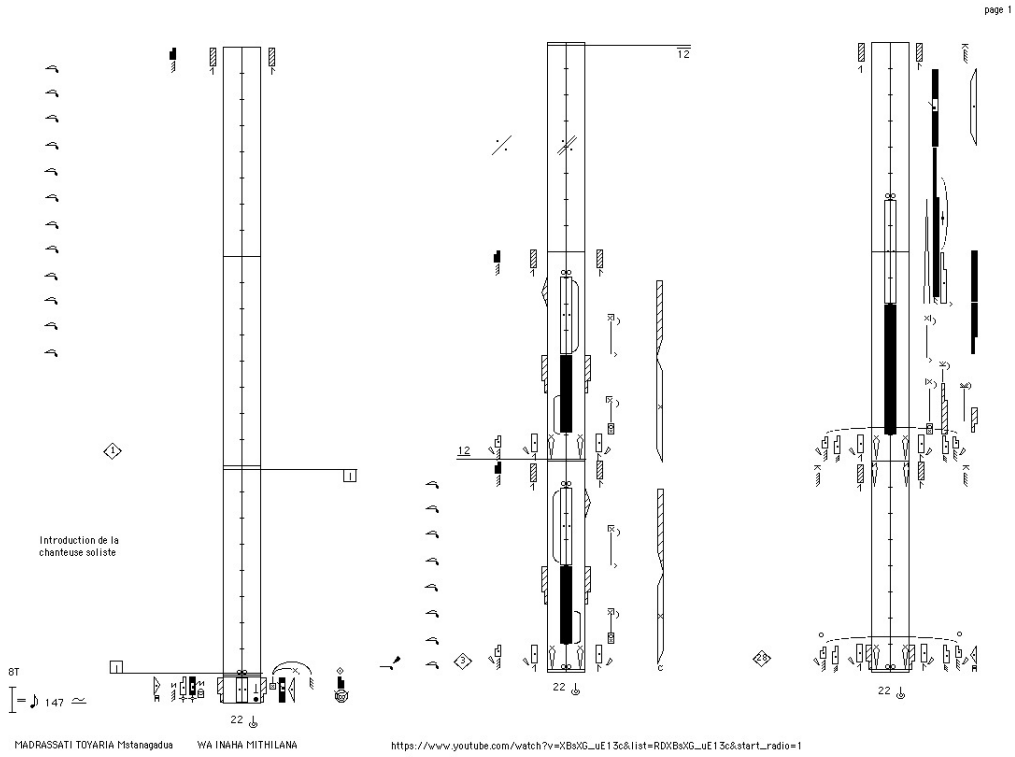
Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA https://www.youtube.com/watch?v=owBq23Wo9Lo

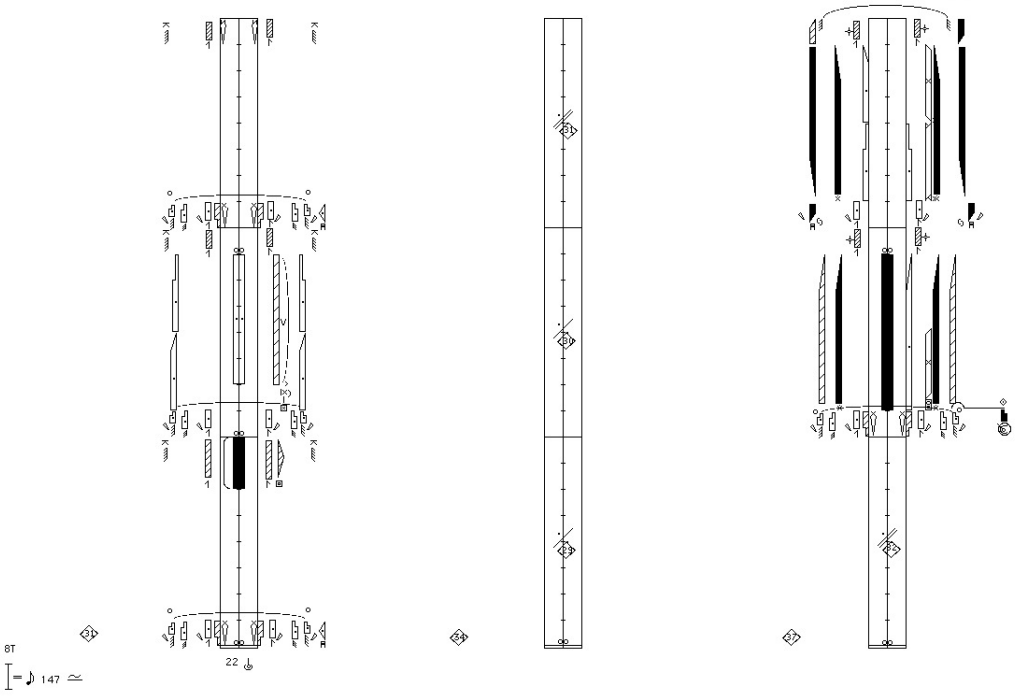


Madrassati Nourania de Tsimkoura TAHAYA

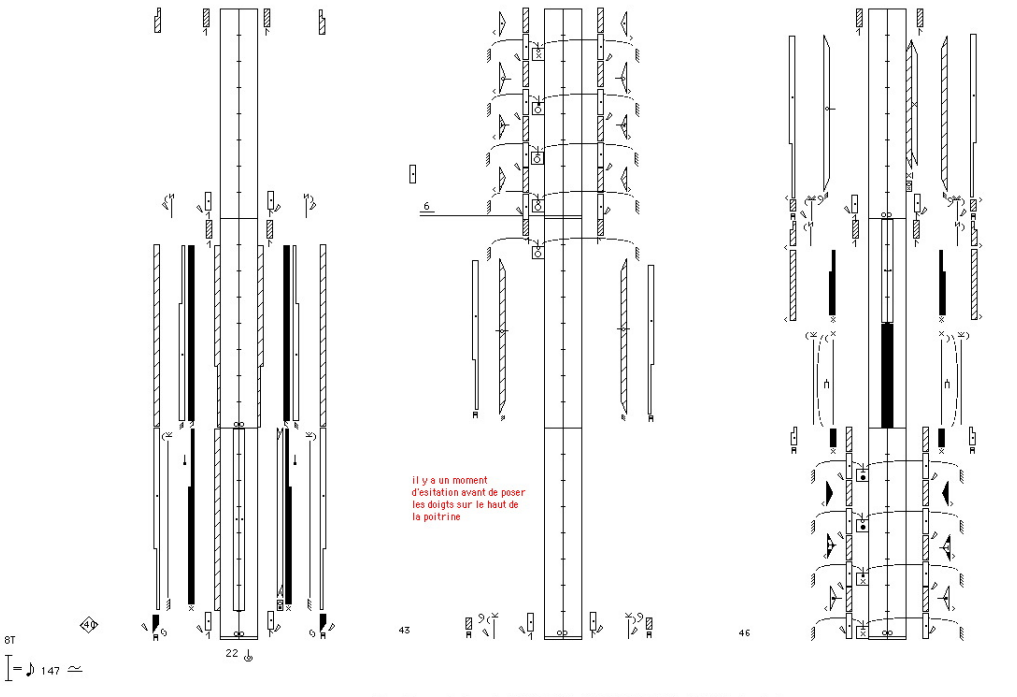
https://www.youtube.com/watch?v=ewBq23Wo9Lo

8) NOTATION « WA INAHA MITHILAMA » Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua Chapitre 7

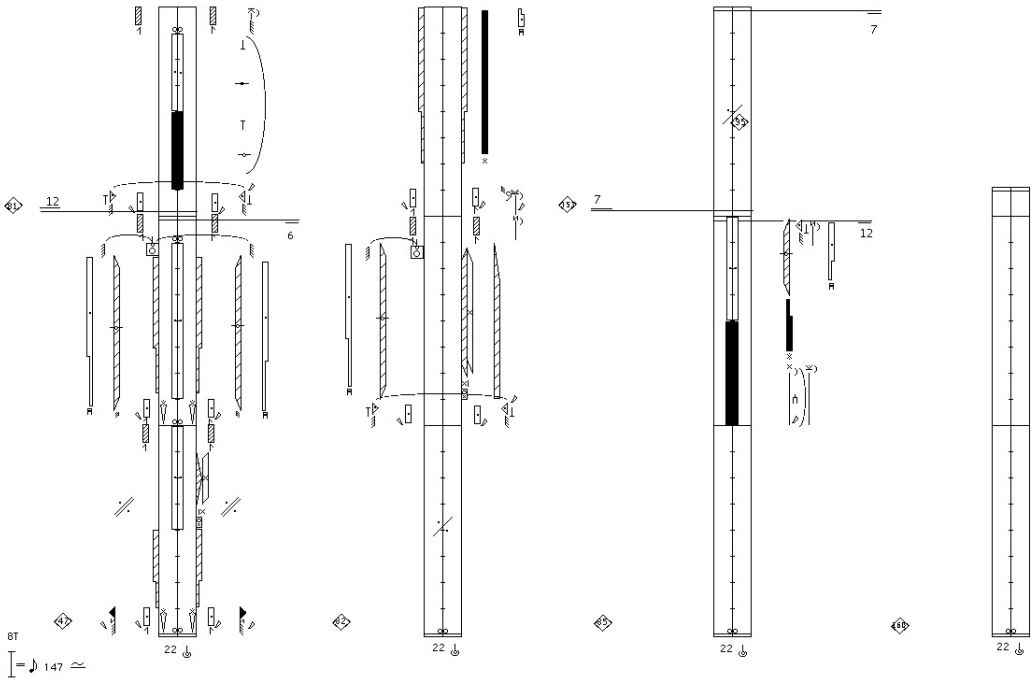




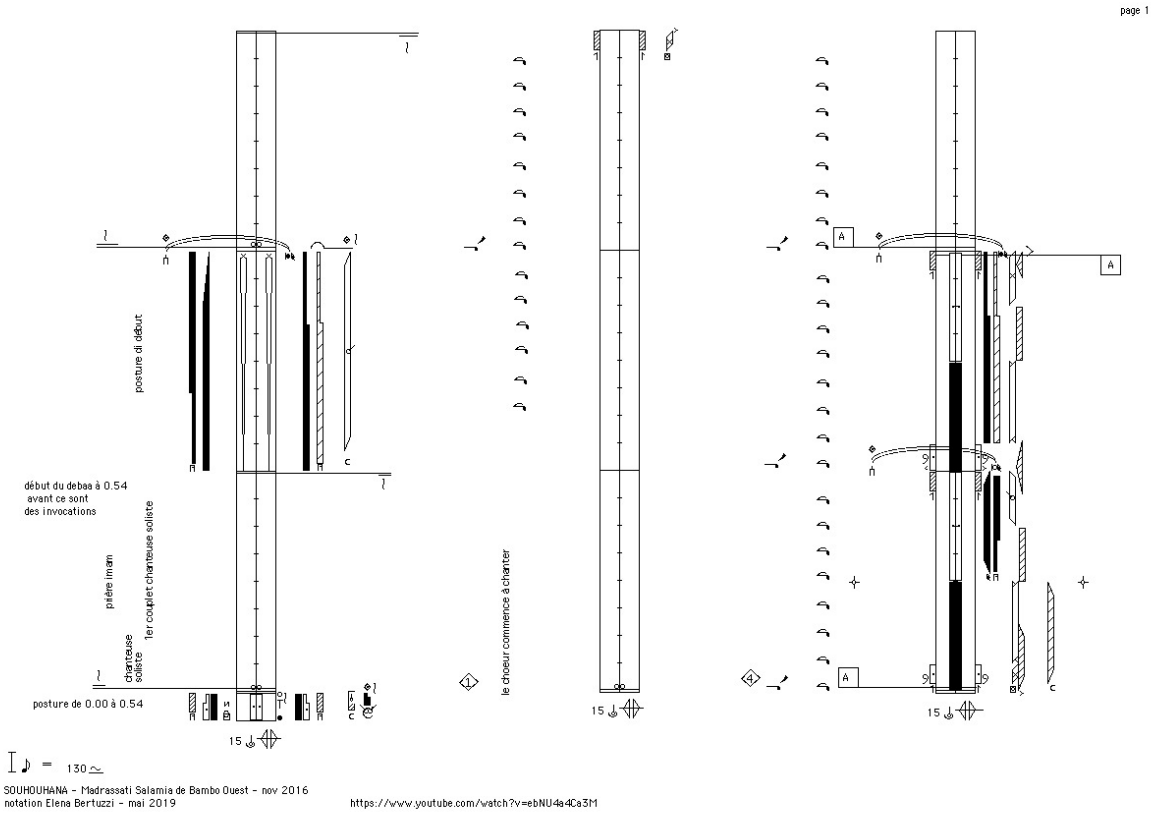
MADRASSATI TOYARIA Mstanagadua WA INAHA MITHILANA https://www.youtube.com/watch?v=XBsXG_uE13c&list=RDXBsXG_uE13c&start_radio=1

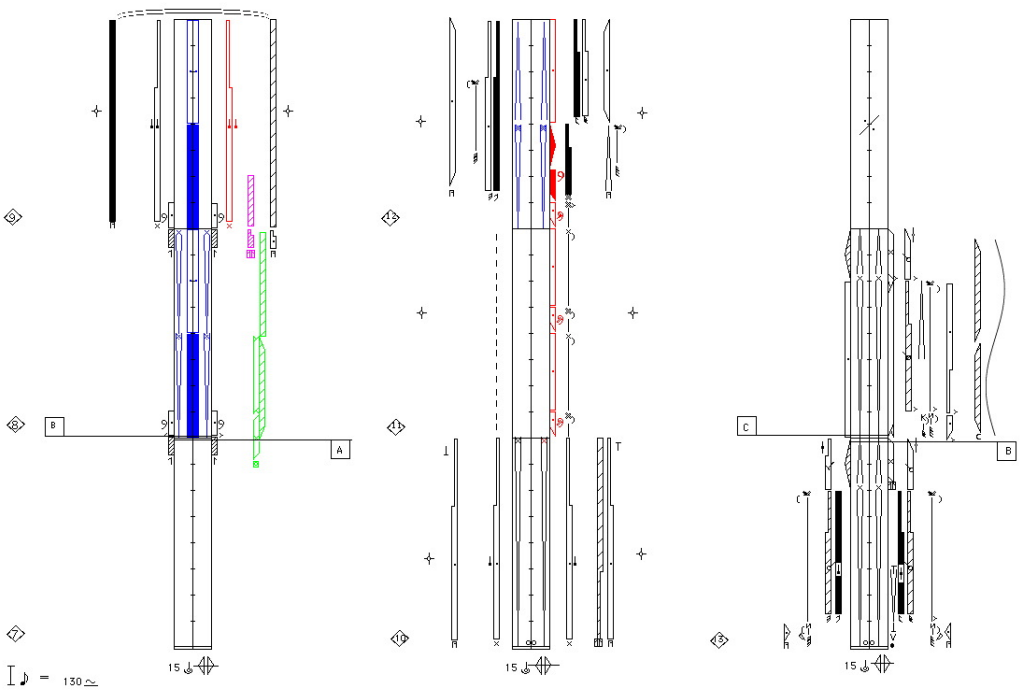


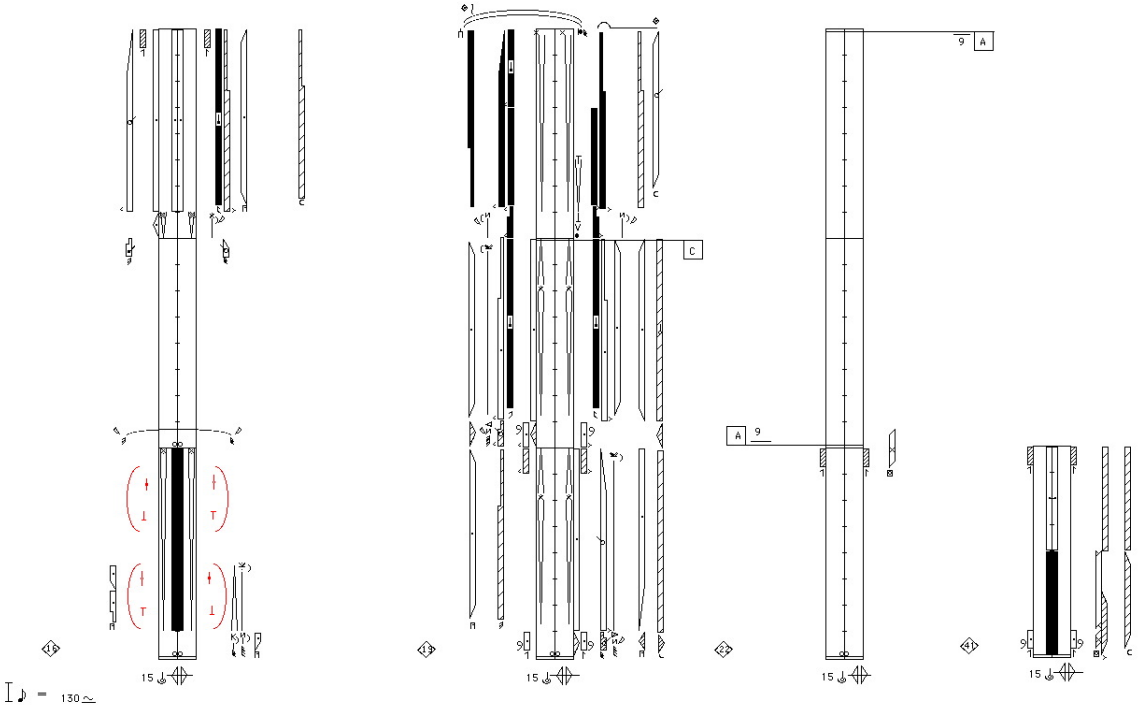
MADRASSATI TOYARIA Mstanagadua WA INAHA MITHILANA https://www.youtube.com/watch?v=XBsXG_uE13c&list=RDXBsXG_uE13c&start_radio=1


12
6
7
7
12
8T
= 147
22
22
22
22
MADRASSATI TOYARIA Mstanagadus
WA INAHA MITHILANA
https://www.youtube.com/watch?v=XBsXG_uE13c&list=RDXBsXG_uE13c&start_radio=1

9) NOTATION « SOUBOUHANA » Madrassati Madania de Bambo Ouest Chapitre 7

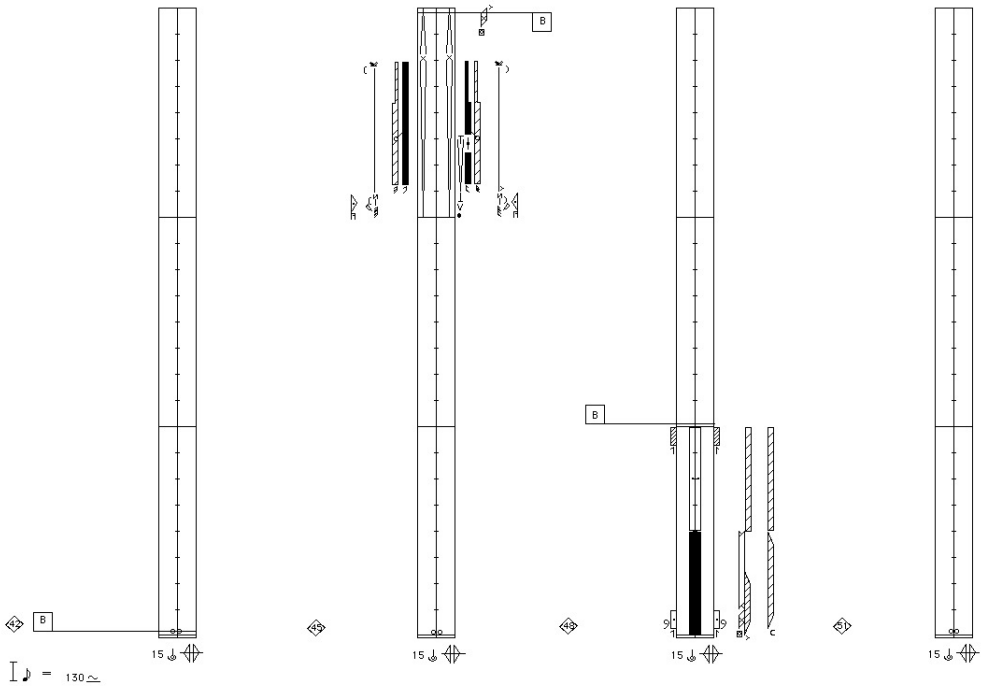






SOUHOUHANA - Madrassati Salamia de Bambo Ouest - nov 2016
notation Elena Bertuzzi - mai 2019

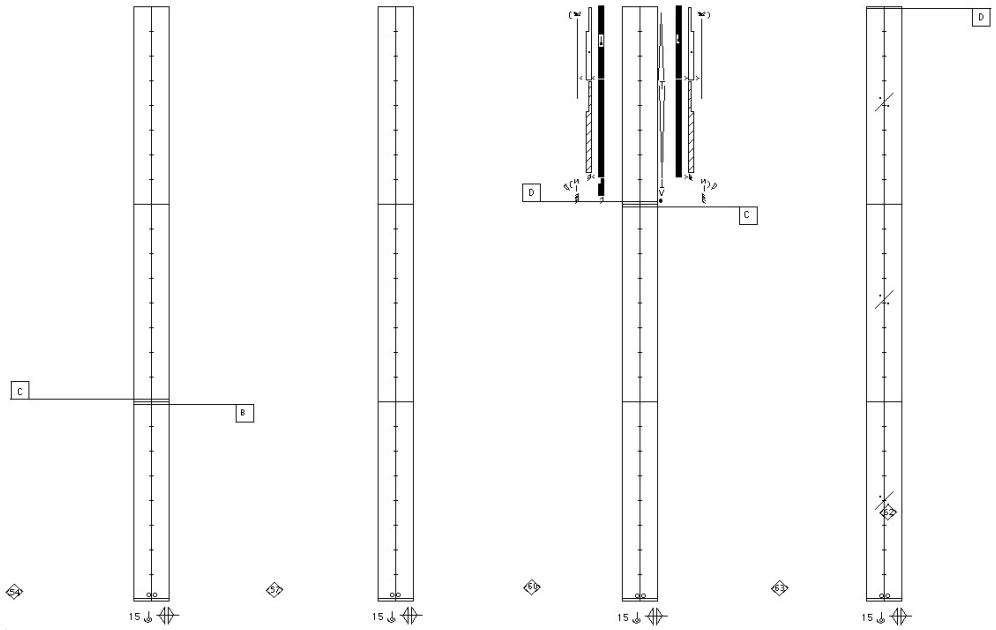
https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M



♪ = 130

SOUHOUHANA - Madrassati Salamia de Bambo Ouest - nov 2016
notation Elena Bertuzzi - mai 2019

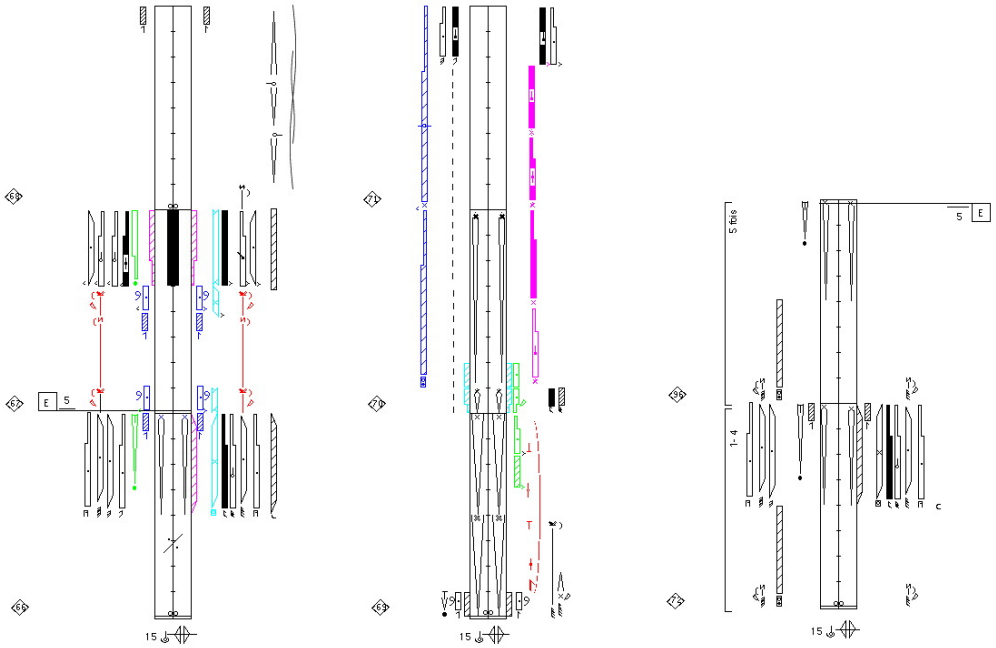
https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M



♪ = 130

SOUHOUHANA - Madrassati Salamia de Bambo Ouest - nov 2016
notation Elena Bertuzzi - mai 2019

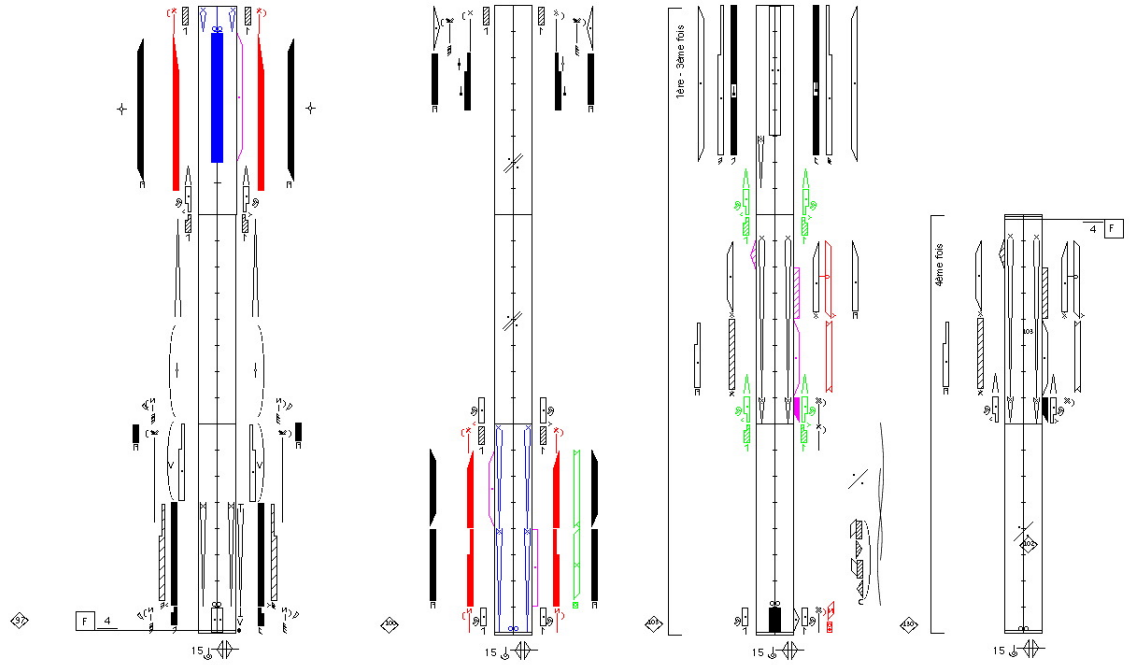
https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M



♪ = 130

SOUHOUHANA - Madrassati Salamia de Bambo Ouest - nov 2016
notation Elena Bertuzzi - mai 2019

https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M

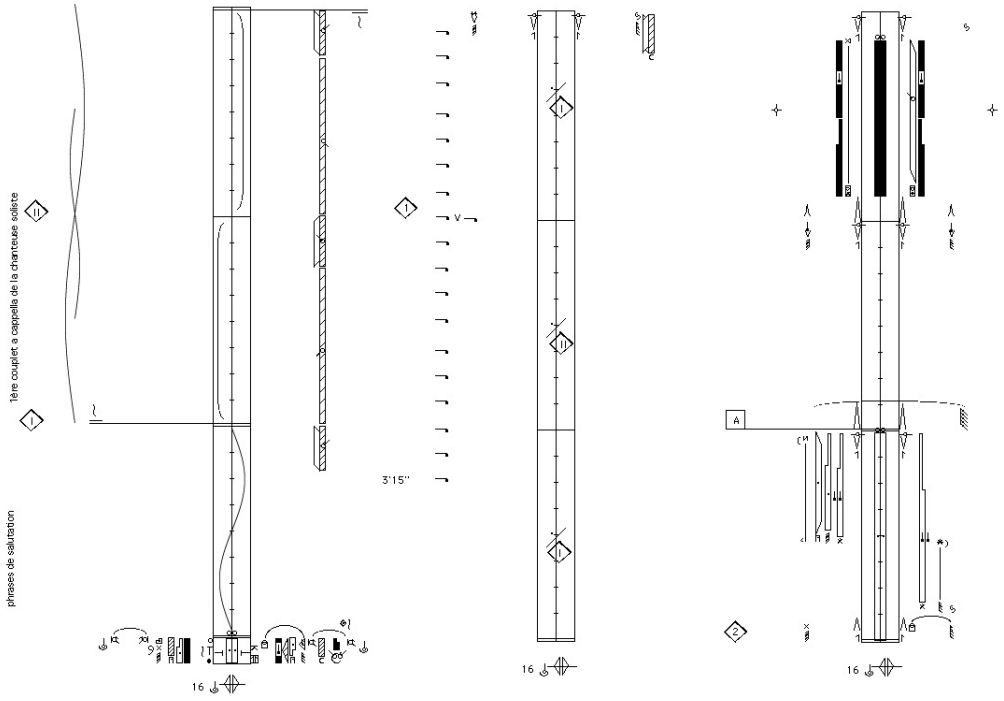


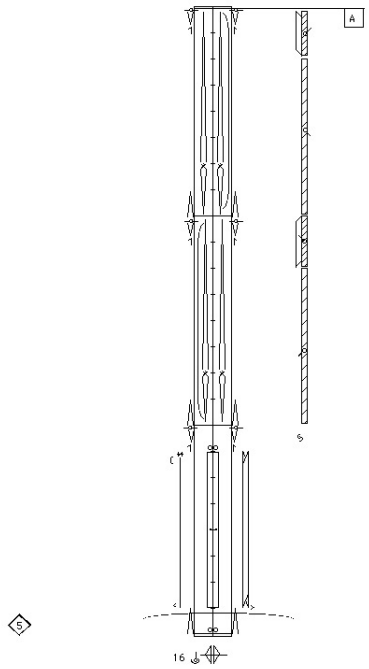
♩♪ = 133

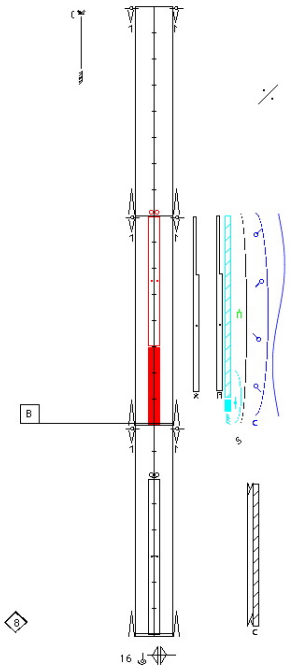
SOUHOUHANA - Madrassati Salamia de Bambo Ouest - nov 2016
notation Elena Bertuzzi - mai 2019

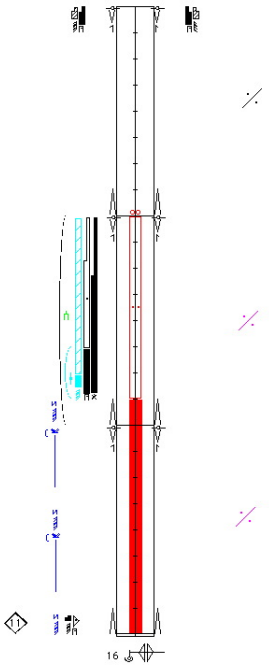
https://www.youtube.com/watch?v=ebNU4a4Ca3M

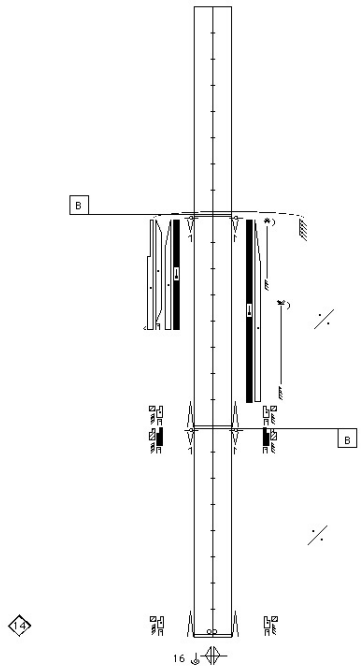
10) NOTATION MADRASSATI NIDHOIMYA DE HAMJAGO CHAPITRE 7

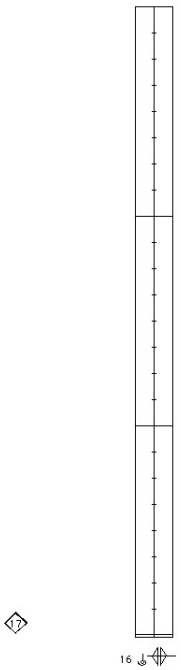


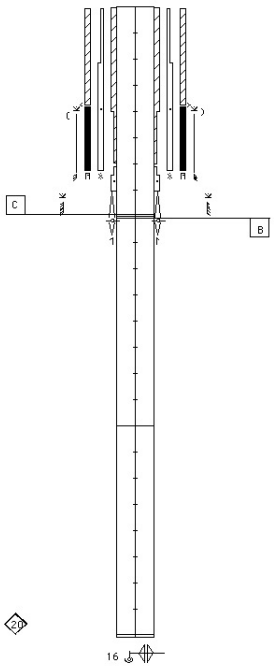

A
5
16

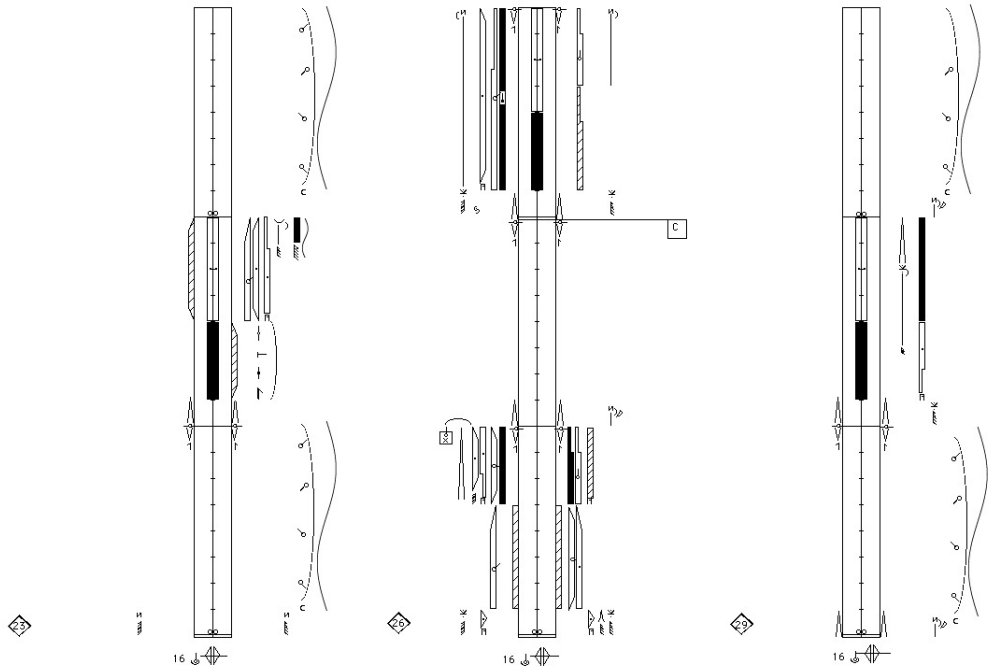

B
8
16

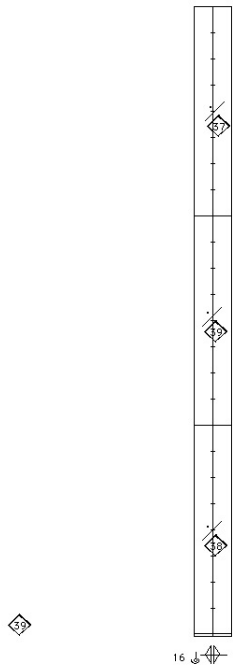

11
16

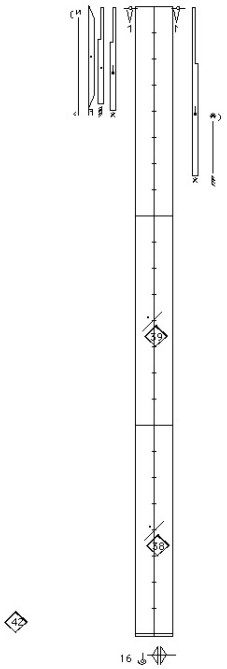

B
B
14
16

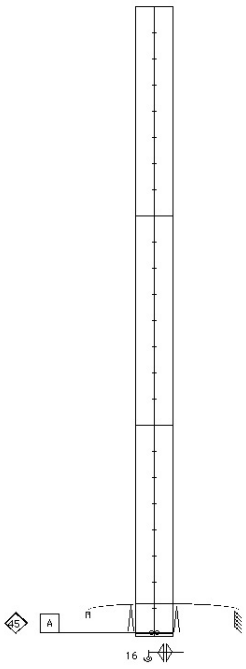

17
16

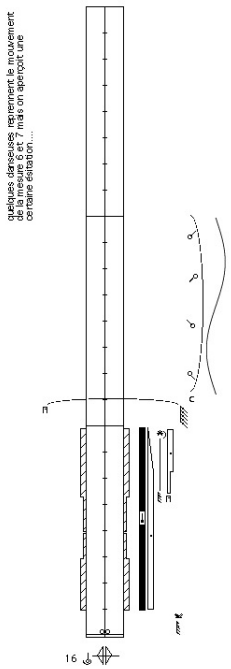

C
B
20
16

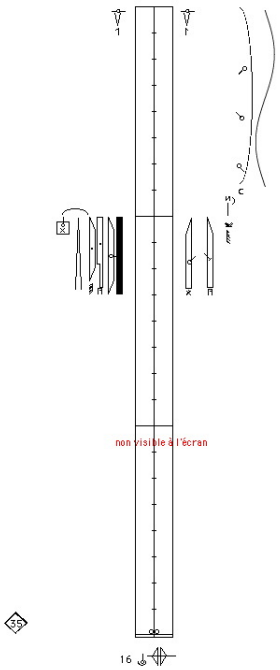


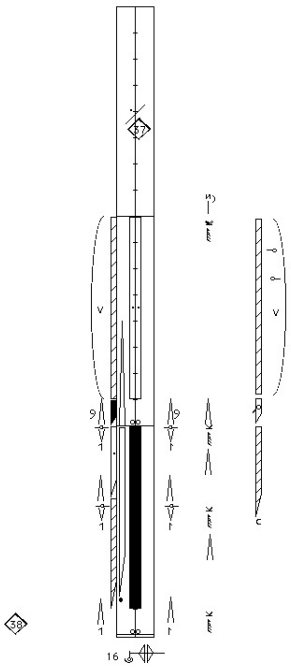

57
58
59
16

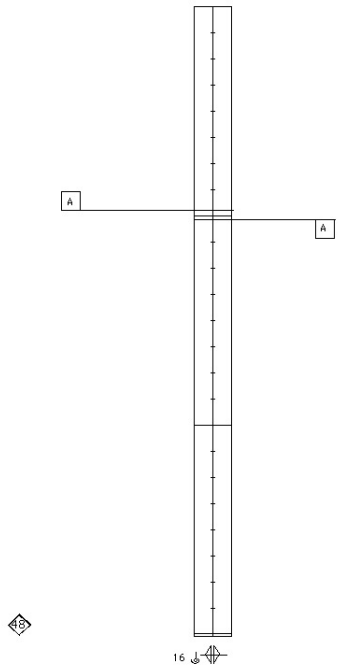

57
58
59
16

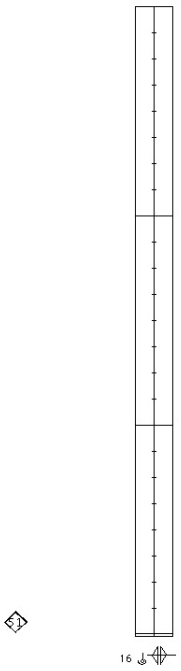

A
16

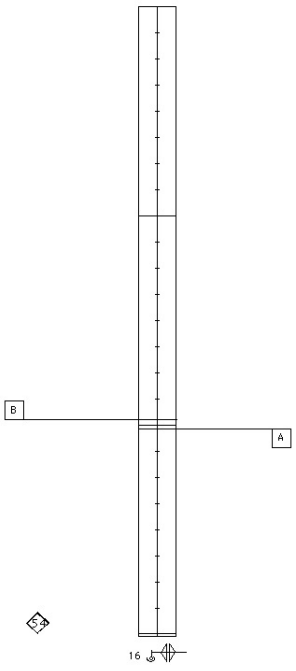

quelques danseuses reprennent le mouvement
de la mesure 6 et 7 mais on aperçoit une
certaine exitation....
16

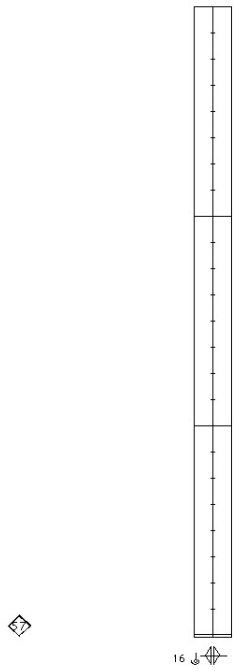

non visible à l'écran
16

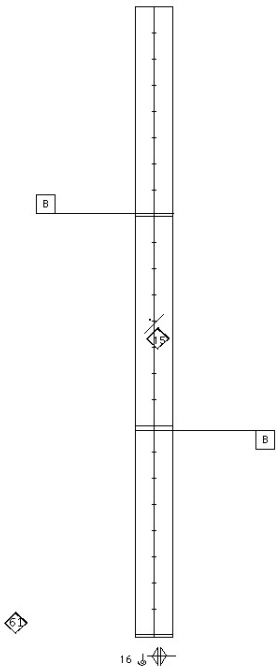

57
16

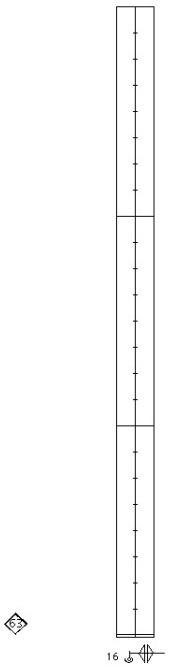

A
A
16

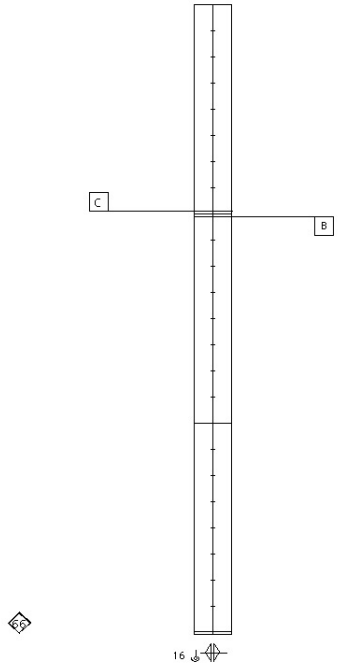

16

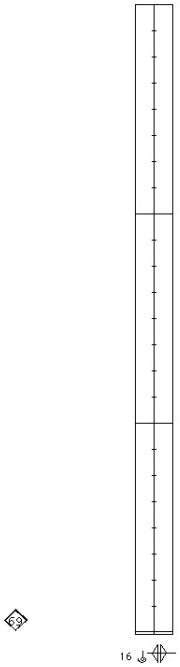

B
A
16

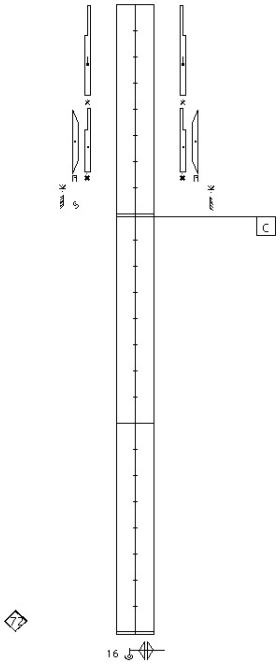

16

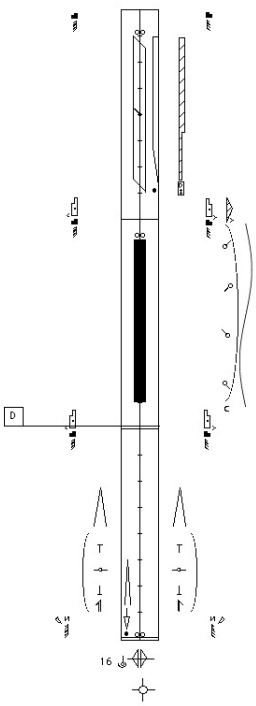

B
B
16

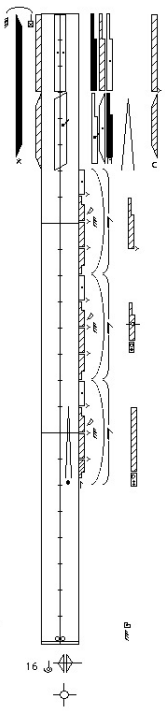

16

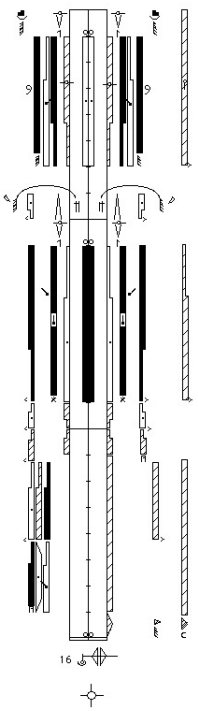

C
B
16

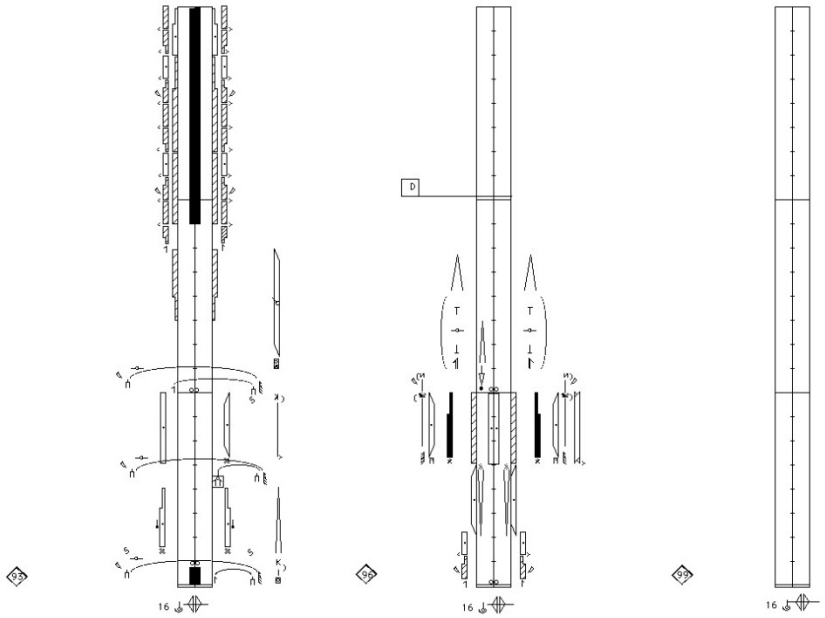

16

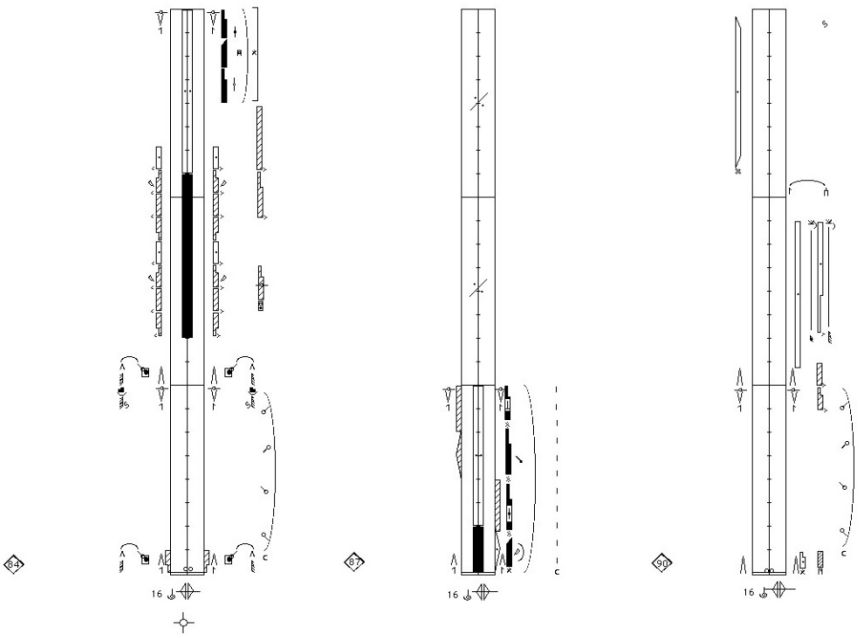

C
16

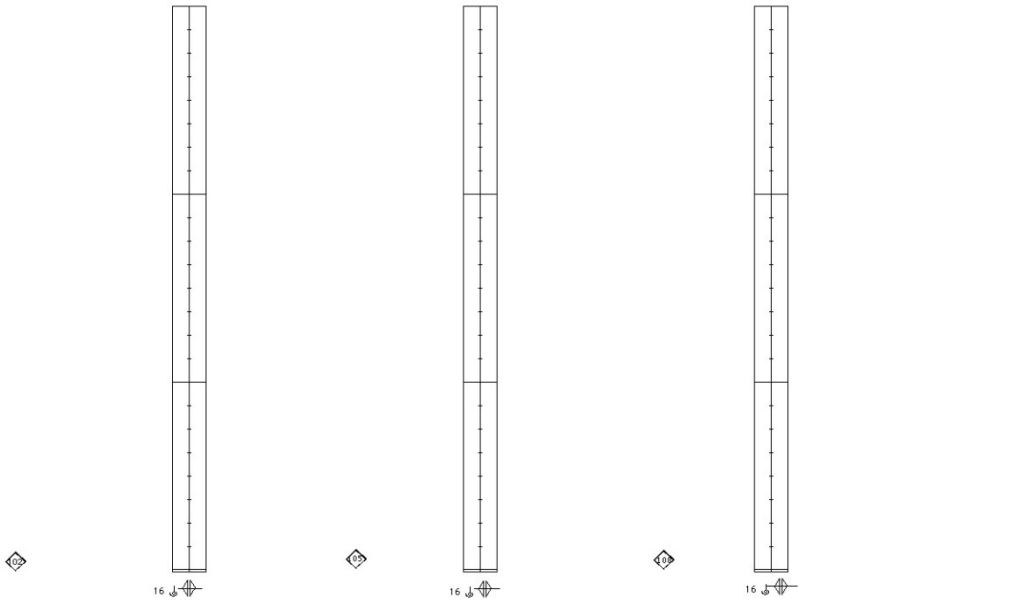

D
16

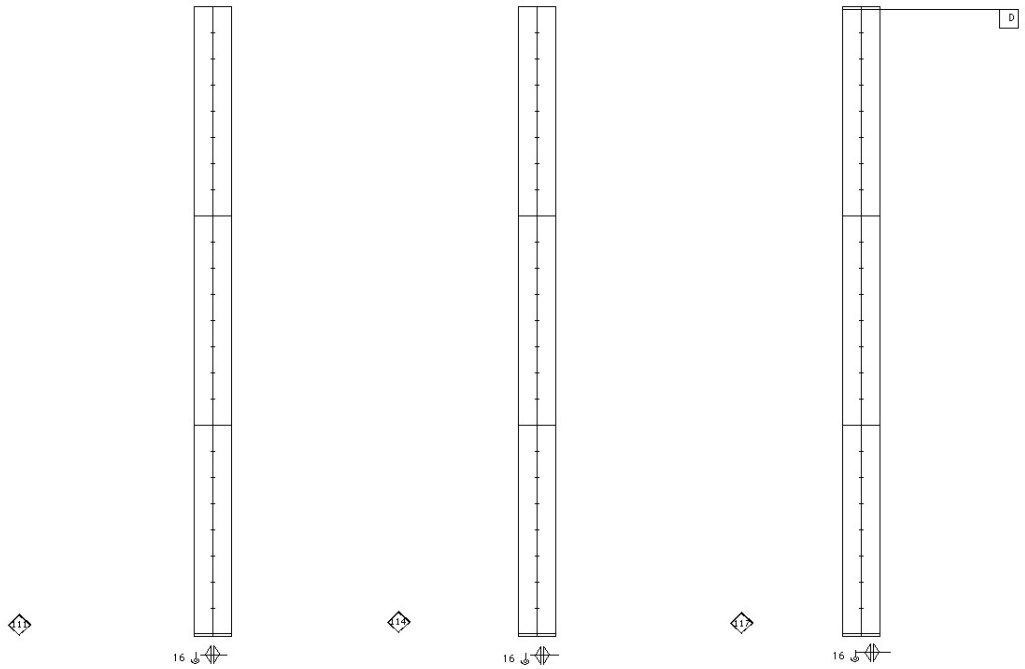

16

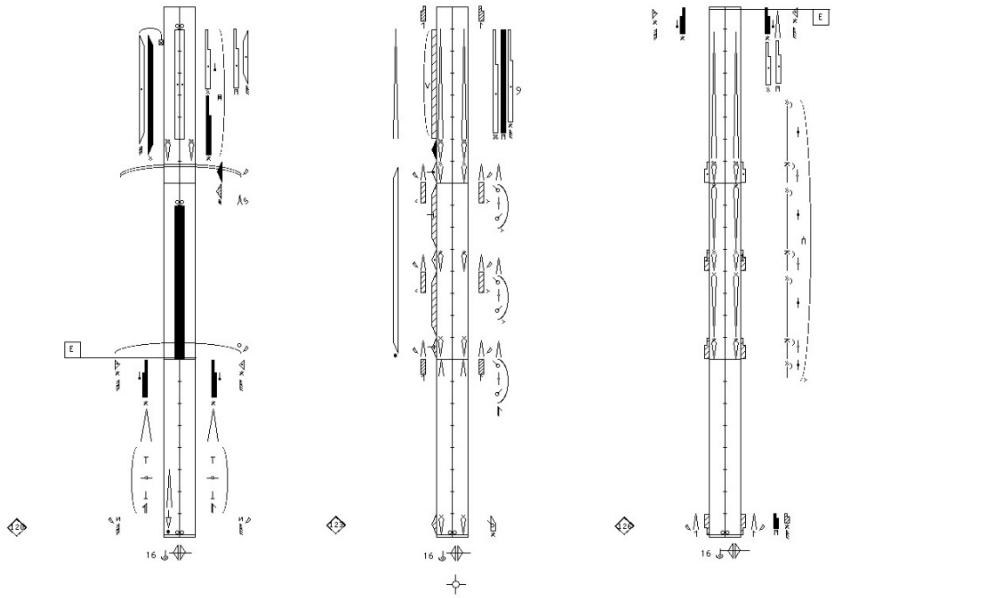

16

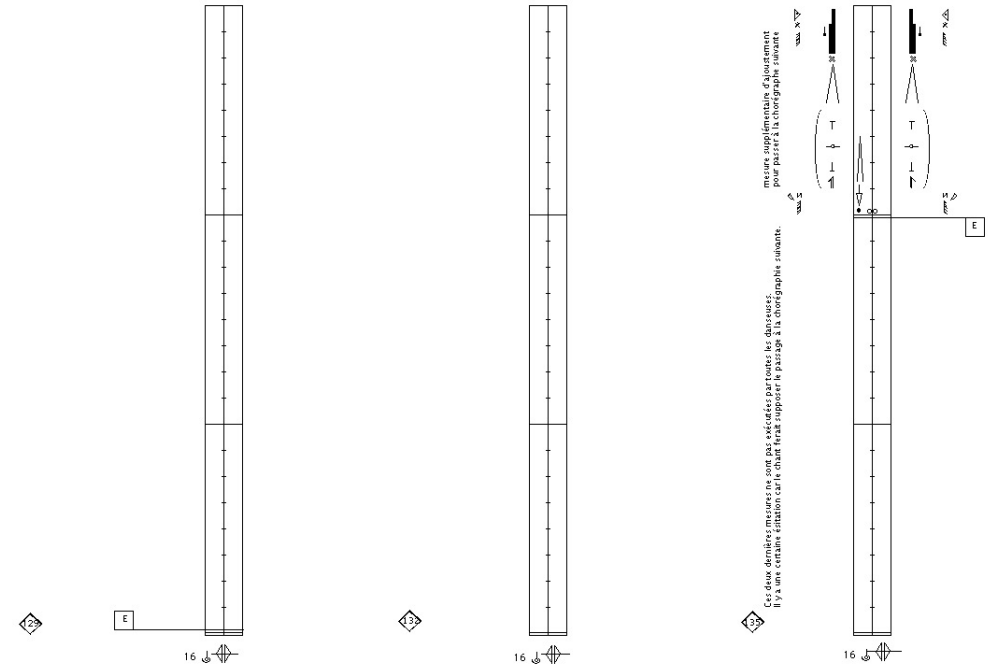

93
16
D
96
16
95
16

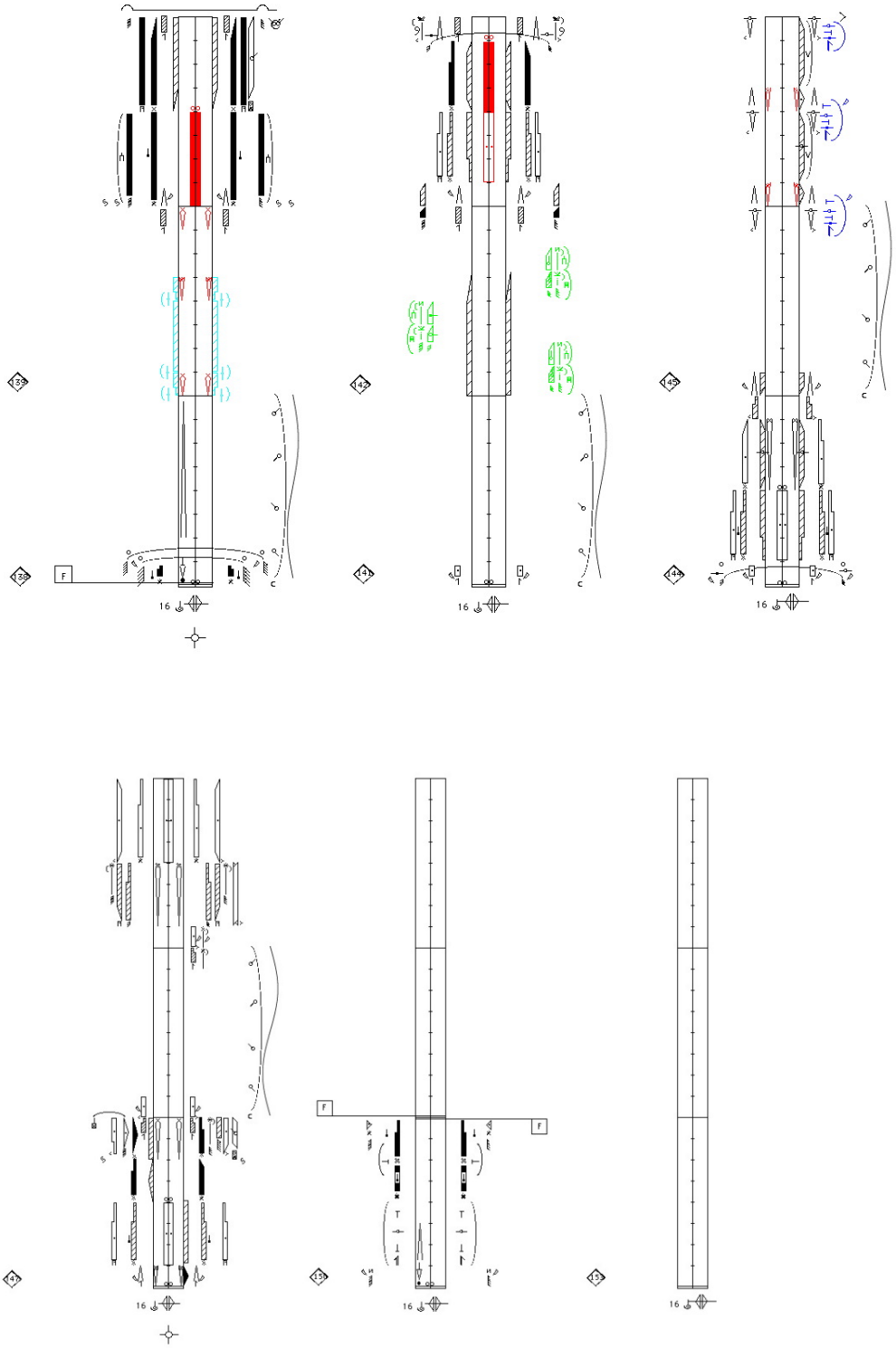

94
16
97
16
90
16

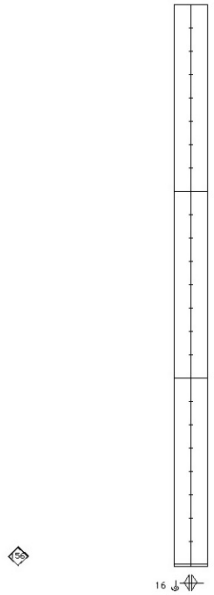

04
16
05
16
06
16

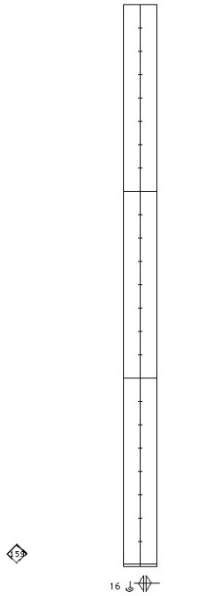

13
16
14
16
D
12
16

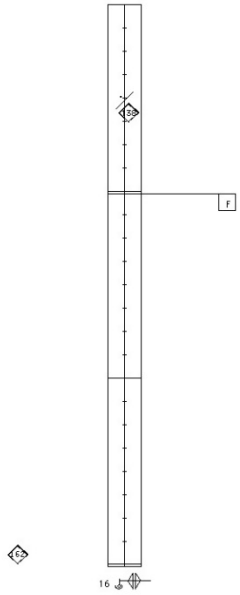

E
16

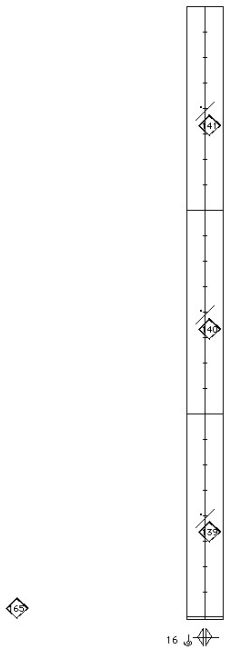

E
16
mesure supplémentaire d'ajustement
pour passer à la chorégraphie suivante
Ces deux dernières mesures ne sont pas exécutées par toutes les danseuses.
Il y a une certaine rotation car le chant devrait supporter le passage à la chorégraphie suivante.

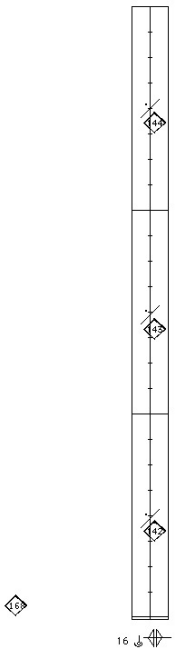


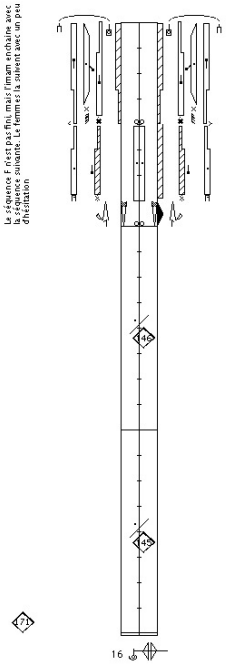

55
16

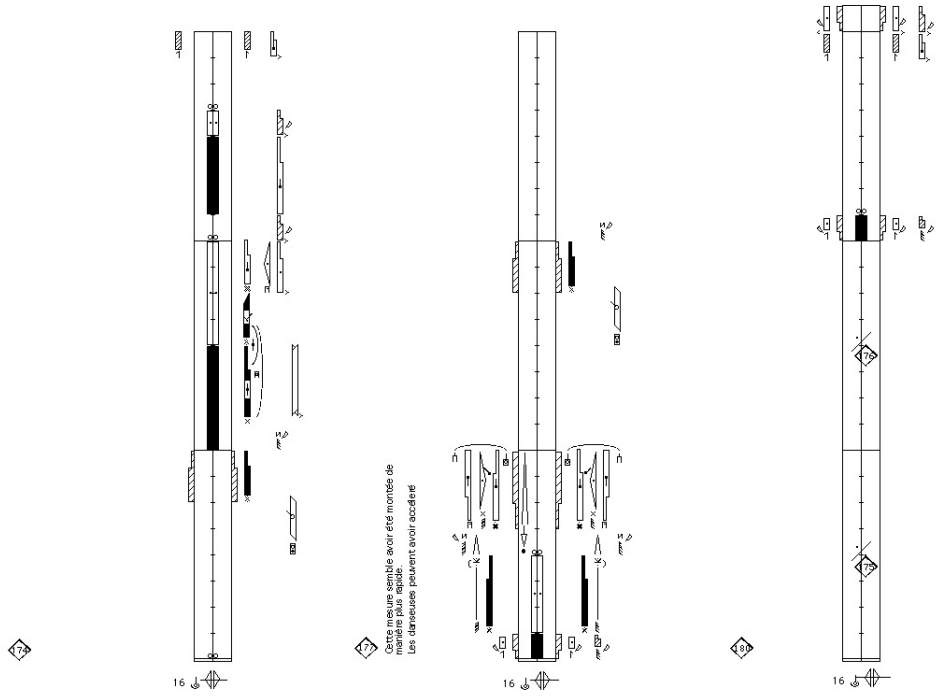

53
16


62
39
F
16


65
43
44
38
16


68
44
44
44
16


Le séquence F n'est pas fini, mais l'image enchaine avec la séquence suivante. Le femmes la suivent avec un peu d'intervalle
71
42
42
16


74
75
Cette mesure semble avoir été montée de manière plus rapide
Les danseuses peuvent avoir accéléré
76
80
16
16
16

11) COTISATION POUR PARTICIPER À UNE RENCONTRE

Rencontres Debaa M'zamboro 24 mais 2015

COTISATIONS

60 participantes
Location bus

Saloua 12,50
Massara et sa fille 25
Anfia 12,50
Elena 12,50
Laniyza 12,50
Hadija et Hotima 12,50
Nasra 12,50
Faizima 12,50
Damayanti 12,50
Hafsoiti 12,50
Asna 12,50
Zalia et sœur 25
Naimi 12,50
Zaliha 12,50
Bibi Fatima 12,50
Naima 12,50
Chaibia 12,50
Talahati et Anfouza 25
Anrifia 12,50
Slamadati 12,50
Noinacoco 12,50
Dhoiraha et fille 25

Moina Maoulida 12, 50
Zoituna 12,50
Sahaia 12,50
Salima et Louifia 12,50
Massire 12,50
Nadjima 12,50
Fasnia 12,50
Fayhina 12,50
Noima 12,50
Anzilati et 2 filles 37,50
Anziza, Houdita, Rabiati, Harimia 50
Mahadrati 12,50
Fainou 12,50
Ambidati 12,50
Chamzia, Souriati 25
Bichara 12,50
Alima et Rosmia 25
Nibimati 12,50
Hourati 12,50
Mariama et fille 25
Anlimati 12,50
Zena Mdlié, Faiza, Voulita 37,50

TOTALE 750 euros

12) LISTE PARTICIPANTES GROUPE DE DEBAA JOURNÉE DÉVELOPPEMENT DURABLE

MADRASSATI MADANIA -BUOENI
30 et 31 mai 2015 Journées du développement durable
Place de la République Mamoudzou
Association Mayotte Île propre mayotteilepropre@gmal.com
tel. 0639238249

ANIMATION :

TARI
1 – Noinamaoulida
2 – Toilahati
3 – Chaibia
4 – Zabibu
5 – Houdhoifati
6 – Hadija Tamatayra

DAHALA

1 – Zaliba
2 – Fairou (chanteuse)
3 – Masmia
4 – Sounaitu
5 – Anfouza
6 – Asna
7 – Baniza
8 – Hafsoiti
9 – Maissane
10 – Naida
11 – Assahati
12 – Nassami
13 – Hairati
14 – Nadine ou Ansufati

HOTESSES

1 – Nasfa
2 – Ania
3 – Hazamtu
4 – Vouhna
5 – Soyaita (?)
6 – Antef (?)

Kouni : chamzia voir plus
Bananas : Saloua, Sophia

Ouverture : rose
clôture : blanc

13) BILAN ANNUEL D'UNE ASSOCIATION

BILAN 2014

CHARGES	Montant	PRODUITS	Montant
ACHAT ALIMENTATION	2 043€		
HEBERGEMENT	7 805€		
ACHAT HABILLEMENT	1 965€	SUBVENTION Département	16 900€
TRANSPORT	10 154€		
RESTAURATION	2 392€		
ORGANISATION MANIFESTATIONS	1 719€		
DEPLACEMENT	1 740€		
COMMUNICATION	250€		
LOCATION DE MATERIEL	460€		
DÉFRAIEMENT	2 600€		
Sous-total	31 128€	Sous-total	16 900€
		Autres apports	
PRESTATIONS DES BENEVOLES	14 606€	PARTICIPATION DES MEMBRES	6 438€
MISE A DISPOSITION DE BIEN ET MATERIEL DES MEMBRES	2 000€	ADHESION	90€
		PRODUIT DES MANIFESTATIONS	5 250€
		BENEVOLAT REVALORISE	10 000€
		Apports en nature ou en industrie	2 000€
Sous-total	16 606€	Sous-total	23 778€
		RELIQUAT 2013	9 974€
Solde compte au 31/12/2014	2 918€		
Sous-total	2 918€	Sous-total	9 974€
TOTAL DES CHARGES	50 652€	**TOTAL DES PRODUITS**	50 652€

JOURNEE DE L'AÏD JUILLET 2014	ACHAT ALIMENTATION	HEBERGEMENT	ACHAT HABILLEMENT	TRANSPORT	RESTAURATION	ORGANISATION MANIFESTATION	DEPLACEMENT INTERNE	COMMUNICATION	LOCATION MATERIEL	DEFRAIEMENT	MISE A DISPOSITIONDE BIEN	PRESTATION DES BENEVOLES	
SONO									100				
PODIUM									200				
CHAPITTEAU									160				
AMINATI (VALEURS DES PRIX : sac, bijoux, chemisier)						70							
PRIX MYSTERE						50							
ACHAT BOISSONS	110												
ACHAT MATARI	65												
ACHAT BOISSONS	10												
ACHAT LUMIERES									15				
PRIX JUNION						60							
PRIX BATTLE						200							
PRIX MISS						50							
PRIX GRANDE						50							
ACHAT EAU	9,6												
ACHAT BOISSONS	1,5												
ACHAT VAISSELLE EN PLASTIQUE	92,6												
ACHAT COMEMA	46												
ACHAT MAISON DES LIVRES	79												
MISE A DISPOSITION DE BIEN											1000		
PRESTATIONS DES BENEVOLES												3000	
TOTAL	**413,7**					**480**			**475**		**1000**	**3000**	**5368,7**

14) UNE FACTURE D'UNE ASSOCIATION

Madrassa xxxxxx

Association loi 1901 – Quartier xxxxxxxxxxx Mayotte

A l'attention du Président

xxxxxxxxxxxxxx

Association Mayotte xxxx

Xxxx le 24 mai 2015

Facture n° 01/2015

Pour remboursement achat et préparation de boissons à base de fruits et achat de nourriture dans le cadre de l'organisation des Journées du développement durable prévues à Mamoudzou le 30 et le 31 mai 2015

Soit 1542 euros TTC..... **1 542€**

En votre aimable règlement

Notre association n'est pas assujettie à TVA

Pour l 'Association

La Présidente

15) LISTE COTISATION MEMBRES JOUR DE L'AID

COTISATION MEMEBRES

JOURNEES DE L'AID JUILLET 2014	PARTICIPATION MEMBRES	DONS	PRODUITS DES MANIFESTATION	APPORT EN NATURE	
DIVERS MEMEBRES	337				
MAULIDA RAMLATI	5				
BOINARISIKI TUALAHATI	5				
BOINARISIKI SAMAWIA	5				
MADHI ALI ZABIBU	5				
LAUMADHI	2				
ABEAINE SALOUA	5				
AMINATI (Prix)		70			
CHERMESSE			40		
VENTES REPAS			88,44		
APPORT EN NATURE				1000	
TOTAL	**364**	**70**	**128,44**	**1000**	**1562,44**

16) CRITÈRES POUR UN COUCOURS DE DEBAA

FEUILLE 3 - BATTLE GOUPES MADANIA
fête de l'Aïd 2015 - Madrassati Madania

		notation sur 10 pour chaque critère				
		GROUPE JUNIOR	GROUPE JEUNES	GROUPE FEMMES	GROUPE MAMAN/COCO	TOTALE
1	ENTREE					
2	SORTIE					
3	CHANT SOLISTE					
5	CHANT CHOEUR					
6	PRESENCE DE L'IMAM					
7	CHOREGRAPHIE					
8	EXPRESSIVITE INTERPRETATION SOURIRE					
9	TENUE MAQUILLAGE					
10	RESPECT DU TIMING					

Page 1

Feuille1LA VOIX D'OR DU DEBAA
fête de l'Aïd 2015 - MADRASSATI BOUENI

NOTATION SUR 10 POUR CHAQUE CRITERE

	NOM	JUSTESSE	TIMBRE	INTERPRETATION	PRESENCE, SOURIRE	MUSICALITE	TOTALE
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							
16							
17							
18							
19							
20							
21							
22							
23							
24							
25							
26							
27							
28							
29							
30							

Page 1

Feuille 2 - CONCOURS MISS MAMAN-
fête de l'Aïd 2015 - Madrassati Madania

	NOTATION SUR 10 POUR CHAQUE CRITERE						
	NOM	QUALITE DE LA DANSE	JEU ET INTERPRETATION	TENU,COIFFURE , MAQUILLAGE	ORIGINALITE DU PERSONNAGE	REPONDANT,CAPACITE DE REPLIQUE	TOTALE
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							
16							
17							
18							
19							
20							

17) PRIX CONCOURS





18) CONFIGURATION SCÉNIQUE REPRÉSENTATION DE DEBAA



19) IMAGES DE MAISONS INACHEVÉES







TABLES

Table des illustrations

Figure (Introduction) 1 : Carte de Mayotte..... 33
Figure (Introduction) 2 : Carte de Mayotte avec la localisation des groupes de debaa mentionnés dans ce travail de thèse et des lieux principaux de l'enquête. 56
Figure (Introduction) 3 : Masque de beauté au msindzano ©..... 58
Figure (Introduction) 4 : Répétition de debaa le 20 juin 2016 ©..... 59
Figure (Introduction) 5 : Rencontre de debaa à Mtsangadoua le 14 juillet 2016 ©..... 60
Figure (Introduction) 6 : Apprentissage du chant de debaa avec la maîtresse coranique ©..... 61
Figure (Introduction) 7 : Discussion avant la répétition de debaa le 7 juillet 2016 © 62

Figure 1- 1 : Images du mawlida shenge du 14 septembre 2013 à Kani Bé. Les fidèles sont dans deux espaces contigus, séparés par des draps. À gauche celui réservé aux hommes et à droite celui réservé aux femmes. © 88
Figure 1- 2 : Image de la danse diurne du mawlida shenge à Kani Bé le 14 septembre 2013 © 93
Figure 1- 3 : Exemple d'ancien debaa chanté par Rahimina, imame de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago. La danse est exécutée assise. Les gestes sont des ouvertures et fermetures rapides des doigts qui rappellent l'action d'éclabousser. Ces gestes sont exécutés d'abord vers le haut, puis vers la droite, puis vers la gauche, pour vers l'avant/bas. ©..... 95
Figure 1- 4 : Couverture du magazine édité pour le Salon du mariage en 2015, l'image d'une jeune fille coiffée avec des grosses tresses, à la manière traditionnelle..... 99
Figure 1- 5 : Image du film Mayotte 1982. Des jeunes filles chantent du debaa..... 99
Figure 1- 6 : Captation de debaa de 1998, RFO Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. 100
Figure 1- 7 : Détails du mouvement du buste de la ligne derrière. À gauche : pendant l'exécution du pas de côté le buste s'incline légèrement en avant. À droite : pendant la réunion des pieds, le buste se redresse de manière tonique. © 103
Figure 1- 8 : Déséquilibre en arrière : à gauche les danseurs agenouillés du mulidi, à droite les danseuses du debaa. © 104
Figure 1- 9 : Tension dans les doigts après une ouverture soudaine : à gauche dans le mulidi, à droite dans le debaa. © 104
Figure 1- 10 : À gauche l'imam du mulidi est dans la ligne (il est le 4ème à partir de gauche) et à droite l'imame de debaa en premier plan.©..... 105
Figure 1- 11 : Captation d'un debaa de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua par les techniciens de Télémante, une chaine locale qui diffuse principalement des enregistrements des pratiques culturelles locales (août 2016). © 108
Figure 1- 12 : Différentes attitudes d'imame: dans la photo de droite une image de l'imame de Chiconi dont je parle dans le texte, dans la photo de gauche l'imame d'un groupe de Mtsamboro. ©..... 113
Figure 1- 13 : Même danseuse du groupe Nidhoimya de Hamjago – À gauche captation de 1998 – YouTube. À droite, dans le rôle d'imame lors d'une rencontre de debaa à Hamjago - août 2013. ©..... 114

Figure 2 - 1 : École coranique dispensée par Mamanourou dans sa cuisine. ©..... 125
Figure 2 - 2 : Enfant en train de lire un passage du Barzanjī. ©..... 139
Figure 2 - 3 : Signe de bénédiction de Mamanourou aux enfants. ©..... 139
Figure 2 - 4 : Interview de Mamanourou, image extraite des vidéos de l'installation « Au cœur du debaa ». ©..... 143
Figure 2 - 5 : Arrêt sur image d'une vidéo qui illustre l'histoire du debaa - Interview de Mamanourou, image extraite des vidéos de l'installation « Au cœur du debaa ». ©..... 143
Figure 2 - 6 : Missiki en train de composer un chant de debaa. © 148
Figure 2 - 7 : Sur la terrasse de gauche à droite : Fatima, à l'écran de l'ordinateur Saandati et Rosine (connectées via Skype depuis la métropole où elles poursuivent leurs études), Oumi, Mamanourou, Nourou, et Fatuma (on ne la voit pas mais elle est en bas vers la gauche de la photo, elle tient un tari dans ses mains). Elles sont en train de composer un debaa ©..... 152
Figure 2 - 8 : Sara et Bibi demandent à Missiki de travailler ensemble un chant de debaa. ©..... 156
Figure 2 - 9 : Vue de Sada. Un nombre important de maisons n'a pas de toit mais seulement un plancher en béton. Ces planchers permettront des surélévations à l'avenir pour construire des appartements supplémentaires..... 169
Figure 2 - 10 : Vue de Mtsangadoua..... 170
Figure 2 - 11 : Emplacement des habitations des femmes qui font partie de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. Dans le village il y a deux associations de debaa..... 174
Figure 2 - 12 : Emplacement des habitations des femmes qui font partie de la Madrassati Sanya de Sada. Il y a une

correspondance d'échelle entre les deux photos pour mettre en évidence la différence de taille des deux localités, où ils existent trois associations de debaa, officiellement déclarées. 174

Figure 3- 1 : Discussion concernant l'organisation pour participer à une rencontre de debaa. © 193
Figure 3- 2 : Femmes de la Madrassati Nourania qui attendent de commencer la répétition de debaa. © 195
Figure 3- 3 : Fatima se la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua se plaint que ses camarades sont en retard à la répétition © 195
Figure 3- 4 : Discussion pendant une pause autour de la chorégraphie d'un debaa, Madrassati Madania de Bouéni ©.203
Figure 3- 5 : Arrêt sur image du debaa « Wa inaha Mithilama » de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua - YouTube. 213
Figure 3- 6 : Extrait du Barzanjī qui a servi pour la composition du chant « Wa Inaha Mithilama ». 214
Figure 3- 7 : Arrêt sur image captation du debaa « Oissafara » Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua - YouTube. 223
Figure 3- 8 Extraits du Barzanjī qui ont servi à la composition du chant « Oissafara ». 226

Figure 4 - 1 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer le debaa d'antan analysé à partir de la page 266. 253
Figure 4 - 2 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer la première et la deuxième partie du debaa « Assoilati anla » analysé à partir de la page 287. 255
Figure 4 - 3 : Extrait du Barzanjī utilisé pour composer la troisième partie du debaa « Assoilati anla ». 256
Figure 4 - 4 : Arrêt sur image captation debaa de la Madrassati Moudhuya de Mtsangaboua. YouTube. 269
Figure 4 - 5 : Arrêt sur image captation debaa de la Madrassati Lainia de Handrema - YouTube. 280
Figure 4 - 6 : Arrêt sur image debaa "Assoilati Anla" Madrassati Nourania de Tsimkoura, YouTube. 289

Figure 5 - 1 : Répétition d'un debaa de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua en août 2014. Arrêt sur image sur la position qui montre les danseuses débout mais avec le poids du corps légèrement décalé vers l'arrière. © 309
Figure 5 - 2 : Photo extraite du film « Au cœur du debaa » d'Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou ©. Danseuses de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. 313
Figure 5 - 3 : Représentation des trois plans, de gauche à droite : frontal, sagittal, transversal. Dessin in R. Laban, Choreutics, p. 141. Repris in Dictionnaire de la danse, dir. P. Le Moal, Paris, Larousse, 1999, p. 773. 314
Figure 5 - 4 : Croisement des troix plans, autour desquels se structure la Kinesphère. 314
Figure 5 - 5 : Représentation de la kinesphère. In R. Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, Représentation de la kinesphère. In R. Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, ... 315
Figure 5 - 6 : Principaux rayons directionnels. In Rudolf Laban, Espace dynamique, Ed. Nouvelles de danse, Bruxelles, 2003, p. 91. 320
Figure 5 - 7 : Position de départ (vue de dos) – mouvement n° 1 – mouvement n° 2. 324
Figure 5 - 8 : Superposition des mouvements de la figure 5-7. 324
Figure 5 - 9 : Arrêt sur image extrait du film « Au cœur du debaa » d'Elena Bertuzzi & Laure Chatrefou. Imame de la Madrassati Salamia de Bambo Ouest ©. 327
Figure 5 - 10 : Photo de la Madrassati Madania de Bras Fusil, Saint Benoît de la Réunion. Au bord de l'océan ©. 340
Figure 5 - 11 : Photo de la Madrassati Madania de Bras Fusil, Saint Benoît de la Réunion. Au marché. © 340

Figure 6 - 1 : Répétition de debaa de la Madrassati Madania de Bouéni. © 357
Figure 6 - 2 : Trois moments de travail personnel ou en petit groupe durant la journée (de gauche à droite et de haut en bas) : en regardant l'enregistrement à la télévision, en repassant un saluva, en attendant le bus. © 368
Figure 6 - 3 : Entrée de la ligne conduite par l'imame. Exécution du 1er motif chorégraphique de l'entrée. © 370
Figure 6 - 4 : Exécution du 2ème motif chorégraphique de l'entrée : sur la photo de gauche, une retardataire rejoint la ligne des danseuses. © 371
Figure 6 - 5 : L'imam tapote dans les mains pour montrer le bon mouvement. © 371
Figure 6 - 6 : - 2ème motif chorégraphique exécuté sur place. © 371
Figure 6 - 7 : L'imame suggère de pencher le buste à droite. © 372
Figure 6 - 8 : L'imame abandonne le motif chorégraphique et marche devant les danseuses. © 372
Figure 6 - 9 : 3ème motif chorégraphique . © 372
Figure 6 - 10 : Position de départ du debaa « Sua satina wara ». © 374
Figure 6 - 11 : Changement de posture, début de la chorégraphie. © 375
Figure 6 - 12 : Partition chorégraphique des positions de départ et début de la chorégraphie. 376

Figure 6 - 13 : IMAME *389*
Figure 6 - 14 : DANSEUSE N° 1 = D1 ..... *389*
Figure 6 - 15 : DANSEUSE N° 2 = D2 ..... *390*
Figure 6 - 16 : DANSEUSE N° 3 = D3 ..... *390*
Figure 6 - 17 : DSANSEUSE N°4 : D4 ..... *391*
Figure 6 - 18 : DANSEUSE N° 5 = D5 ..... *391*
Figure 6 - 19 : DANSEUSE N° 6 = D6 ..... *392*
Figure 6 - 20 : DANSEUSE N° 7 = D7 ..... *392*
Figure 6 - 21 : Arrêt sur image de la position des danseuses à la fin de la 5ème période. © *400*
Figure 6 - 22 : Geste de prendre, période 140. © *415*
Figure 6 - 23 : Geste de lancer, période 141. © *415*
Figure 6 - 24 : Extrait de la partition chorégraphie des pages 377/387 ..... *416*
Figure 6 - 25 : Entrée sur scène de la Madrassati Madania de Bouéni, avec un pas proposé à l'instant par l'imame à la place de la chorégraphie travaillée lors des répétitions. © *426*

Figure 7 - 1 : Arrêt sur image debaa « Wa inaha withilana » Youtube. *450*
Figure 7 - 2 : Arrêt sur image debaa « Tahaya » YouTube. *450*
Figure 7 - 3 : Arrêt sur image debaa « Soubouhana » YouTube. *450*
Figure 7 - 4 : Arrêt sur image debaa « Hila watwaha » YouTube. *450*
Figure 7 - 5 : À gauche une image des dévotes pendant la partie nocturne du mawlida shenge. À droite les deux lignes des danseurs du mulidi. © *451*
Figure 7 - 6 : Madrassati Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. *452*
Figure 7 - 7 : Nourania de Tsimkoura. *452*
Figure 7 - 8 : Madrassati Salamia de Bambo Ouest. *452*
Figure 7 - 9 : Madrassati Nidhoimya de Hamjago. *452*
Figure 7 - 10 : Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua. *453*
Figure 7 - 11 : Madrassati Nourania de Tsimkoura. *453*
Figure 7 - 12 : Madrassati Salamia de Bambo Ouest. *453*
Figure 7 - 13 : Madrassati Nidhoimya de Hamjago. *453*
Figure 7 - 14 : Quatre moments distincts de la première chorégraphique. Les mains jointes se déplacent d'un côté puis dans l'autre, avant de se détacher. *456*
Figure 7 - 15 : Deux arrêts sur image pendant lesquels on peut apprécier l'interprétation de Rosine, la chanteuse soliste à gauche et de Oumi, l'imame à droite. Rosine chante avec douceur, en gardant presque tout le temps les yeux fermés, alors que Oumi est très expressive et expansive, en montrant toute sa joie et son exubérance *458*
Figure 7 - 16 : Les quatre gestes de base des chorégraphies de Nourania : en haut à gauche l'action de jeter, à droite celle de prendre. En bas à gauche, les danseuses dessinent en cercle vers l'avant avec les deux poignets et à droite elles superposent les deux mains à plat vers l'oblique/avant/bas/gauche. *459*
Figure 7 - 17 : Geste de toucher de la séquence B. *463*
Figure 7 - 18 : Accroissement d'un mouvement circulaire sur le plan sagittal. Dans les photos ci-dessus, nous pouvons voir la progression du même mouvement qui devient de plus en plus grand. Il s'agit du mouvement décrit dans la légende de la figure 7 correspondant à la période 16. Ce mouvement a une trajectoire circulaire sur le plan sagittal. Il est exécuté d'abord uniquement par les mains qui se tournent autour, puis par l'avant-bras qui dessine un cercle à la période 69, puis à la période 70 et 71 le tronc accompagne ce même mouvement et enfin à la période 104, une grande rotation vers la droite dessine un cercle de devant à derrière et dépassant même la ligne des danseuses. *478*
Figure 7 - 19 : Trois mouvements différents qui évoquent l'action de balayer de différentes amplitudes de plus en plus grandes : dans la séquence A de la première phase en haut à gauche ; dans la séquence E de la phase centrale dans l'image de droite et en fin, Trois mouvements différents qui évoquent l'action de balayer de différentes amplitudes de plus en plus grandes : dans la séquence A de la première phase en haut à gauche ; dans la séquence E de la phase centrale dans l'image de droite et en fin, en bas dans la dernière séquence F de la phase finale. *478*
Figure 7 - 20 : Position des mains dans la posture de départ du debaa Hila watwaha. *481*
Figure 7 - 21 : Arrêt sur image mouvement de la main du debaa Hila watwaha. *482*
Figure 7 - 22 : Arrêt d'image sur le geste de lâcher du debaa Hila watwaha. *485*
Figure 7 - 23 : Quatre arrêts d'image à des moments distincts de la chorégraphie de la deuxième partie du debaa Hila watwaha. *486*
Figure 7 - 24 : Les mains qui dessinent un cercle du debaa Hila watwaha. *486*
Figure 7 - 25 : Geste de lâcher avec les deux mains simultanément dans le debaa de Salamia à gauche et dans celui de Nidhoimya à droite. *489*
Figure 7 - 26 : Geste de lâcher avec les deux mains simultanément dans le debaa de Nourania à gauche et dans celui de Mtsangadoua à droite. *489*

Figure 7 - 27 : Différents gestes de lâcher. En haut à gauche Nourania, avec les bras croisés. En haut à droite, Nidhoimya, avec la main droite vers l'oblique/haut/droit. En bas à gauche, Salamia, lâcher par-dessus le bras gauche avec une inclinaison du buste et enfin en bas à droite, Toiyaria avec un « lâcher » vers l'oblique/bas/droit accompagné par une rotation du tronc et une flexion du buste. 490
Figure 7 - 28 : Geste de fermeture et ouverture des doigts de l'imame de Salamia. 490
Figure 7 - 29 : Geste de saisir de Rahimina, juste esquissé avec les deux dernières phalanges. 491
Figure 7 - 30 : Gestes de Nidhoimya que l'on peut considérer comme inhabituels et exogènes à la pratique du debaa. 492
Figure 7 - 31 : En haut, des images extraites de la vidéo du debaa « Wa ihaha Mithilama » et en bas, deux images extraites du debaa « Oissafara ». Elles montrent les mouvements de plus grande amplitude des chorégraphies. L'on peut remarquer que seul le haut du corps est concerné et que toutes les trajectoires ne sont pas finalement très amples comparées à certains mouvements des autres groupes. Seule Oumi, en tant qu'imame, réalise de grands mouvements. Dans les images du haut, le mouvement est effectué dans le plan frontal, dans l'image du bas à gauche dans le plan sagittal et dans l'image en bas à droite, le mouvement mobilise autant le plan frontal qu'horizontal. 496
Figure 7 - 32 : Deux moments de grande amplitude des chorégraphies de Salamia. Dans l'image de gauche, le tronc s'incline vers le côté droit sur le plan frontal, et dans l'image de droite, le buste se baisse vers l'avant dans un grand profond plié en mettant en jeu les plans frontal et sagittal. Le déséquilibre du mouvement montré dans l'image de gauche est contenu grâce à l'opposition de la tête et alors que, dans l'image de droite, le grand plié maîtrise le poids engagé par du haut du corps qui va vers l'avant. 496
Figure 7 - 33 : Les deux moments chorégraphiques de plus grande amplitude du debaa de Nourania. Dans la phase finale, les mouvements de Nourania s'amplifient. Les deux images se ressemblent mais correspondent à deux moments distincts de la dernière chorégraphie : dans l'image de gauche le haut du corps penche vers le côté droit/bas. Le mouvement investit uniquement le plan frontal, alors que dans l'image de droite le haut du corps penche vers l'oblique/droit/bas/arrière en mettant en jeu le plan frontal et aussi horizontal. Dans les deux mouvements, la tête ne suit pas complètement la direction du mouvement et le profond plié aident à contrôler le déséquilibre, même si l'engagement corporel est beaucoup plus fort dans l'image de droite. 497
Figure 7 - 34 : Deux moments différents de la danse de Nidhoimya. Dans les deux images, le tronc entier est incliné vers les obliques : arrière/gauche dans l'image de gauche, et arrière/droite dans l'image de droite. Dans les deux images, la tête suit la direction du tronc alors que le plié des jambes est relativement profond. Les deux mouvements mettent en jeu les trois plans simultanément et la prise de risque du déséquilibre est beaucoup plus importante que dans l'ensemble des mouvements des autres groupes montrés dans les images précédentes. 497

Figure 8 - 1 : Faidati fait le tour du village pour demander de l'aide pour préparer le repas et construire le bandra-bandra – un grand chapiteau - pour accueillir les groupes. © 519
Figure 8 - 2 : Nourou et Fatuma en train de faire les courses pour le repas d'une rencontre. © 523
Figure 8 - 3 : Nourou dans une boutique de Doubaï (Majicavo) achète deux tissus différents pour confectionner les saluva. Celui qui sera choisi est le tissu de l'image de droite. © 525
Figure 8 - 4 : La Madrassati Salamia de Bambo Ouest est une des associations qui participe à la rencontre organisée par la Madrassati Toiyaria le 14 juillet 2016. De gauche à droite et de haut en bas : Amina compte les tissus en collaboration avec d'autres filles du groupe. Zalia tend le tissu entre ses orteils en riant avec les autres femmes. Moment de discussion. Couture et tressage. © 526
Figure 8 - 5 : Cueillette des fleurs de jasmin en fin d'après-midi en chantant. Photos de droite : fille de Bouéni. Photos de gauche : Nemati de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago. © 528
Figure 8 - 6 : Garçons et filles en train de construire le bandra-bandra. © 530
Figure 8 - 7 : Nourou distribue des bonbons aux filles pendant une pause. La jeune femme au centre de l'image est installée sur un mortier mis à l'envers. Au fond à droite, des enfants regarde par la fenêtre ce qui se passe à l'intérieur d'une école coranique. © 531
Figure 8 - 8 : Préparation du bandra : À gauche Oumi amène les draps de la maison pour recouvrir le bandra-bandra. À droite Nourou est filmée avec une diffusion directe sur le réseau social Facebook pendant qu'elle étale les nattes sur le sol. © 532
Figure 8 - 9 : Préparation du bandra. À droite, Oumi filme en directe la préparation su Facebook. © 532
Figure 8 - 10 : Jeux de plaisanterie avec le vieil oncle. © 533
Figure 8 - 11 : Jeux tactiles avec les voilages et d'embrassades sensuelles. © 534
Figure 8 - 12 : Fatima à droite et Jasmina à gauche discutent de la quantité de nourriture pendant qu'elles râpent les noix de coco. © 536
Figure 8 - 13 : Jeunes filles et fillettes préparent des gâteaux. En bas à droite, des jeunes filles les regardent travailler. © 538
Figure 8 - 14 : À gauche Mamanourou montre aux fillettes comment préparer les bred (sorte d'épinard sauvage), à droite, elle supervise le travail de la cuisson en donnant des ordres. © 541
Figure 8 - 15 : Dans la cour de Mamanourou, les femmes continuent à faire la cuisine pendant la nuit. © 542

Figure 8 - 16 : À l'intérieur de la maison, les jeunes filles improvisent un défilé pour l'attribution des body. © 542
Figure 8 - 17 : Dès l'aube, les femmes terminent de cuisiner le repas pour les invités. ©..... 543
Figure 8 - 18 : À gauche, des jeunes filles apportent la nourriture dans l'une des maisons dans laquelle un des groupes sera accueilli pour le repas. À droite, les mêmes filles se restaurent avec de repartir. © 544
Figure 8 - 19 : Pendant l'aménagement des maisons, les jeunes filles improvisent une discothèque. ©..... 544
Figure 8 - 20 : Jeunes filles déplacements des victuailles d'une maison à l'autre. ©..... 546
Figure 8 - 21 : Emplacement des maisons des membres de l'Association Toiyaria. Chemin des filles dans une maison à l'autre pour déplacer de la vaisselles, des aliments, des ustensiles..... 547
Figure 8 - 22 : Ambiance joyeuse des femmes qui chantent durant un voyage pour rejoindre une rencontre de debaa. © 555
Figure 8 - 23 : Accueil des groupes et cortège dans le village pour une rencontre de debaa. © 556
Figure 8 - 24 : Nourou accueille les femmes du groupe de Bouéni sous le bandra-bandra et leur propose de choisir leur place © 558
Figure 8 - 25 : Moments du repas de la Madrassati Nourania de Tsimkoura. ©..... 559
Figure 8 - 26 : Maquillage et mise en beauté des fillettes pour la rencontre de debaa. © 561

Figure 9 - 1 : Sur l'image de gauche, Missiki ordonne de déplacer les chaises de la ligne de ses danseuses à sa convenance, lors d'une rencontre de debaa à Majicavo. Sur l'image de droite, ces mêmes danseuses attentent le début de la rencontre. © 586
Figure 9 - 2 : Sur la photo de gauche, une des musiciennes en train d'enfoncer une cordelette entre le cadre en bois du tari et la peau pour la tendre. Sur la photo de droite, toujours une des musiciennes en train d'enfiler des bonbons dans une épingle à nourrice pour composer une petite cocarde à offrir aux autres pratiquantes. ©..... 587
Figure 9 - 3 : À gauche de l'image, des femmes de Nidhoimya montrent une attitude désintéressée et même ennuyée, pendant que le groupe en arrière-plan, au fond à droite de l'image, est en train d'exécute son debaa. ©..... 593
Figure 9 - 4 : Les femmes de Nidhoimya s'accordent sur un le geste de tapoter les genoux sur le premier temps de chaque période pendant qu'elles dessinent un huit avec la tête, de manière continuelle et liée. ©..... 593
Figure 9 - 5 : Femme en train de dormir pendant la rencontre de Mtsangadoua. ©..... 595
Figure 9 - 6 : Public lors d'une rencontre de debaa à Mtsangadoua. ©..... 595
Figure 9 - 7: Rencontre de debaa à Mtsangadoua août 2014. ©..... 597
Figure 9 - 8: Missiki, au centre de l'image, et sa fille Hidaya à droite de la photo, regardent la prestation d'un troisième groupe. Des jeunes filles d'un autre groupe, en arrière-plan, regardent dans la même direction en attendant leur tour pour danser. La musicienne assise devant Missiki, en revanche, profite de ce temps de performance qui ne concerne pas directement son groupe, pour somnoler. ©..... 598
Figure 9 - 9 : Plusieurs pratiquantes enregistrent et transmettent en direct sur les réseaux sociaux les images de leur prestation. ©..... 603
Figure 9 - 10 : Investissement performatif des musiciennes lors d'une rencontre de debaa à Mtsangadoua, 14 juillet 2016. ©..... 611

Table des schémas

Schéma 2 - 1 : Personnes présentes sur la photo de la Figure 2- 7 et leur lien de parenté. 152
Schéma 2 - 2 : Noyau central de la Madrassati Nidhoimya de Hamjago : Missiki, fundi (bleu), Makaraf, tambourinaire soliste (gris), Zamzam, fundi coranique et percussionniste (rose), Rahimina, imame (violet), Nemati, chanteuse soliste (vert), Echanti, Sara et Bibi, danseuses (orange clair). En vert une autre chanteuse soliste, en rose d'autres tambourinaires, en orange clair d'autres danseuses. 158
Schéma 2 - 3 / Diagramme des relations de parenté des membres de la Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua..... 171
Schéma 2 - 4 : Diagramme des relations de parenté des membres de la Madrassati Sanya de Sada..... 175
Schéma 2 - 5 : Parenté entre Matu, actuelle fundi et présidente de l'la Madrassati Sanya de Sada et les fundi qui ont fondé l'association. 176

Schéma 3- 1 : WA INAHA MITHILAMA 219
***Schéma 3- 2 : Oissafara** 230*
***Schéma 3- 3 : Partie conclusive de la deuxième partie de Oissafara.** 232*
***Schéma 3- 4 : Partie finale Oissafara** 234*
Schéma 3- 5 : Relation voix soliste-chœur partie finale de Oissafara, première fois. 234
Schéma 3- 6 : Relation voix soliste-chœur partie finale de Oissafara, deuxième fois. 234

Schéma 4- 1 : Modélisation de la structure du debaa. Les rectangles aux contours noirs représentent les différentes parties, la ligne rouge symbolise cette dynamique ascensionnelle qui traverse les différents blocs 258
Schéma 4- 2 : 1ère partie du debaa dit "ancien" de la Madarassati Moudhuya de Mtsangaboua 266
Schéma 4- 3 : 2ème partie du debaa dit "ancien" Madarassati Moudhuya de Mtsangaboua. 267
Schéma 4- 4 : 3ème partie du debaa dit "ancien" de la Madarassati Moudhuya de Mtsangaboua 268
Schéma 4- 5 : 1ère partie du debaa dit "moderne" de la Madrassati Lainia de Handrema. 278
Schéma 4- 6 : 2ème et 3ème parties du debaa dit "moderne" de la Madrassati Lainia de Handrema. 279
Schéma 4- 7 : Accentuations mouvements ondulatoire première partie. 284
Schéma 4- 8 : Accentuations deuxième partie. 285
Schéma 4- 9 : Accentuations troisième partie. 285
Schéma 4- 10 : 1ère partie du debaa dit « nouveau » de la Madrassati Nourania de Tsimkoura. 287
Schéma 4- 11 : 2ème et 3ème parties du debaa dit « nouveau » de la Madrassati Nourania de Tsimkoura. 288
Schéma 4- 12 : Modélisation de la structure du debaa à travers la synergie d'un modèle et d'un élan collectif, tel qui est réalisé lors des performances. 297

Schéma 6 - 1 : Déroulement des répétitions et de la performance de chaque groupe pour la représentation des JEP 2013. 369
Schéma 6 - 2 : 1ère partie de "Sua satina wara" 401
Schéma 6 - 3 : 2ème partie de "Sua satina wara" 402
Schéma 6 - 4 : 3ème partie de "Sua satina wara". 402
Schéma 6 - 5 : Début de la 1ère partie de "Sua satina wara". 403
Schéma 6 - 6 : Extrait du schéma de la première phase du debaa « Sua satina wara » 408
Schéma 6 - 7 : Extrait du schéma de la première phase du debaa « Sua satina wara ». Comparaison de la relation chant/danse 409
Schéma 6 - 8 : Extrait du schéma de la phase centrale du debaa « Sua satina wara ». 412
Schéma 6 - 9 : Extrait du schéma de la phase centrale du debaa « Sua satina wara ». Relation avec les accentuations du mouvement. 413
Schéma 6 - 10 : Extrait du schéma du debaa « Sua satina wara ». Relation paroles chantées et unisson danse. 414
Schéma 6 - 11 : Structure du debaa « Sua satina wara » lors de la représentation scénique. 425

Schéma 9 - 1 : Disposition des groupes sous le bandra-bandra. Chaque couleur représente un groupe, chaque épingle représente une praticienne. Sur les bords internes sont indiquées les lignes des danseuses. Légèrement devant elles : l'imame. Assises face à la ligne et à l'imame, ce sont les musiciennes. Parmi elles, une épingle orientée différemment indique une éventuelle position de la chanteuse soliste. 584
Schéma 9 - 2 : Modélisation de l'articulation des différents éléments de la performance du debaa et transformations successives à travers les différentes parties/phases du debaa. 624

Table des notations rythmiques

Notation rythmique 1. 1 : Rythme avec des frappes de mains d'Halima. *77*
Notation rythmique 1. 2 : Rythmes de base du kanza. *81*
Notation rythmique 1. 3 : Rythmes de base du mulidi. *81*
Notation rythmique 1. 4 : Rythme de base du debaa, dit « moderne ». *82*
Notation rythmique 1. 5 : Les trois rythmes de la première partie du mawlida shenge. *93*

Notation rythmique 3. 1 : Rythme du debaa dit « ancien ». *209*
Notation rythmique 3. 2 : Rythme de debaa dit "moderne". *210*
Notation rythmique 3. 3 : Rythme soliste d'Ourou sur un rythme de debaa dit "ancien". *210*
Notation rythmique 3. 4 : Rythme soliste d'Ourou sur un rythme de debaa dit "moderne". *211*
Notation rythmique 3. 5 : Rythme du debaa Wa Inaha Mithilama *218*

Notation rythmique 4. 1 : Accompagnement rythmique debaa Madrassati Lainia de Handrema. *283*
Notation rythmique 4. 2 : Accompagnement rythmique debaa « Assoilati Anla » *293*

Notation rythmique 7 - 1 : Chant Soubouhana Madrassati Salamia Bambo Ouest. *475*

Table des notations chorégraphiques

Cinétogramme 5 - 1 : Transcription en Cinétographie Laban des mouvements du personnage illustrés dans les images précédentes. *324*
Cinétogramme 5 - 2 : Transcription en Cinétographie Laban de la position de départ du debaa Figure 5-1. ..... *327*

Cinétogramme 6 - 1 : Portée chanteuse/D1/D2 page 1 ..... *377*
Cinétogramme 6 - 2 : Portée D3/D4/D5 page 1 ..... *379*
Cinétogramme 6 - 3 : Portée D6/D7/Imame page 1 ..... *381*
Cinétogramme 6 - 4 : Portée Chanteuse/D1/D2 page 2 ..... *383*
Cinétogramme 6 - 5 : Portée D3/D4/D5 page 2. ..... *385*
Cinétogramme 6 - 6 : Portée D6/D7/Imame page 2 ..... *387*
Cinétogramme 6 - 7 : Imame. *389*
Cinétogramme 6 - 8 : D1. ..... *389*
Cinétogramme 6 - 9 : D2. ..... *390*
Cinétogramme 6 - 10 : D3 ..... *390*
Cinétogramme 6 - 11 : D4 ..... *391*
Cinétogramme 6 - 12 : D5 ..... *391*
Cinétogramme 6 - 13 : D6 ..... *392*
Cinétogramme 6 - 14 : D7 ..... *392*
Cinétogramme 6 - 15 : Éléments communs dans toutes les positions de départ analysées dans les pages précédentes. *393*
Cinétogramme 6 - 16 : Modélisation de la position de départ. *395*
Cinétogramme 6 - 17 : Position de départ de l'imame. *396*

Cinétogramme 7 - 1 : Extraits de la chorégraphie de la deuxième partie du debaa « Wa inaha Mithilama ». *457*
Cinétogramme 7 - 2 : Séquence A, période 3. ..... *462*
Cinétogramme 7 - 3 : Extraits de la chorégraphie de la partie centrale du debaa « Tahaya » de Nourania. *464*
Cinétogramme 7 - 4 : Début de la séquence B debaa « Soubouhana » *468*
Cinétogramme 7 - 5 : Mouvements du haut du corps côté droit du debaa « Soubouhana » *469*
Cinétogramme 7 - 6 : Mouvement circulaire des mains du debaa « Soubouhana ». *470*
Cinétogramme 7 - 7 : Complexité de la synergie des mouvements du buste, du haut du corps et des bras du debaa « Soubouhana » *472*
Cinétogramme 7 - 8 : Amplification de mouvements du debaa « Soubouhana ». *473*
Cinétogramme 7 - 9 : Amplification d'un même motif du debaa « Soubouhana » *477*
Cinétogramme 7 - 10 : Relation plié et geste de la main du debaa Hila watwaha. *482*
Cinétogramme 7 - 11 : Relation plié et gestes des mains du debaa Hila watwaha. *483*
Cinétogramme 7 - 12 : Extraits de la dernière chorégraphie du debaa « Hila watwaha ». *487*

TABLE DES MATIERES

Résumé 3
Abstract 4
Riassunto 5
Remerciements 9
SOMMAIRE 15
Langues 21
Traitement des noms, anonymat, convention d'écriture et droits d'auteur 23
Glossaire des termes en *shimaore* et *kibushi* 24
Glossaire des termes en ethnomusicologie 25
Glossaire des termes chorégraphiques 26
Glossaire des termes en Cinétographie Laban 26
INTRODUCTION 31
I. Mayotte : une île française dans l'océan Indien 33
II. Le debaa, art emblématique du patrimoine culturel immatériel mahorais 38
III. Les objectifs de la thèse 40
IV. Aspects méthodologiques 45
La Cinétographie Laban 46
Captation audiovisuelle et enregistrement sonore 52
V. Les associations de *debaa* 53
La Madrassati Madania de Bouéni 58
La Madrassati Salamia de Bambo Ouest 59
La Madrassati Nourania de Tsimkoura 60
La Madrassati Nidhoimya de Hamjago 61
La Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua 62
VI. Plan de la thèse 63
CHAPITRE 1 69
Le *debaa* : l'émergence d'un genre musico-chorégraphique spécifiquement mahorais 69

1.1 UNE GENÈSE ENCORE INCOMPLÈTE 72
1.2 L'ÉVOLUTION DES ANNÉES 1970 84
Le mawlida shenge et le debaa 87
Une activité récréative pour des jeunes filles bien élevées 96
1.3 LE RENOUVEAU DES ANNÉES 1990 98
Le mulidi et le debaa 102
1.4 LE CONCOURS DE 2008 105
Modification du rythme 109
Modification de la durée 110
Modification de la composition des textes 111
Ajout de nouvelles parties 111
Modification de la disposition scénique 112
Modification des rôles 112
Modification de la performativité 113
Modification de l'organisation interne des groupes 114
CONCLUSION 117
CHAPITRE 2 125
Une sociabilité féminine à la fois créative, religieuse et familiale 125
2.1 L'INITIATION À LA VIE SOCIALE ET SPIRITUELLE 127
2.2 LES ÉCOLES CORANIQUES DE QUARTIER 130
La démarche pédagogique masculine 132
La démarche pédagogique féminine 133
2.2.1 MODALITÉS DE FONCTIONNEMENT DU SHIONI 137
2.2.2 UN STATUT FRAGIL ASSURÉ PAR LE DÉVOUEMENT DES DISCIPLES 141
2.3 DE *FUNDI* DE L'ÉCOLE CORANIQUE À *FUNDI* DE DEBAA 143
2.3.1 DISSOCIATION DE L'APPRENTISSAGE DU CORAN ET DES CHANTS DÉVOTIONNELS 145
2.3.2 DE LA TRANSMISSION DES *KASWIDA* À LA COMPOSITION DES CHANTS 146
Composer en solitaire et finaliser en collectif 148
Composer en groupe 151
Composer à plusieurs 153
La présence incontournable de la fundi 155
2.3.3 LA DISTRIBUTION DES RÔLES 159
La chanteuse soliste 159
Le rôle d'imame 161
Les tambourinaires 165
2.4 LA MATRILOCALITÉ, TERREAU IDÉAL DE LA PRATIQUE DU DEBAA 166
La Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua 172

La Madrassati Sanya de Sada 176
Co-résidence et parenté 178
CONCLUSION 180
CHAPITRE 3 187
La pratique du *debaa* au quotidien : de la composition des chants et des danses à leur réalisation 187
3.1 LE PROCESSUS DE CRÉATION DES CHANTS 190
3.2 L'ORGANISATION DES RÉPÉTITIONS ET L'ENGAGEMENT AU QUOTIDIEN 191
3.2.1 L'APPRENTISSAGE DES CHANTS 196
Analyse de la structure du chant 198
Introduction 198
Première partie 198
Deuxième et troisième partie 199
Final 200
3.2.2 LA CRÉATION DES CHORÉGRAPHIES 200
Analyse de la structure de la danse 205
Introduction 205
Première partie 205
Deuxième partie 206
Troisième partie 207
Final 207
3.2.3 L'ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL DES CHANTS 208
3.3 COMPARAISON DE DEUX EXEMPLES DE *DEBAA* 212
3.3.1 « WA INAHA MITHILAMA » 213
Observations sur le chant 216
Introduction et première partie 216
Deuxième partie 217
Accompagnement instrumental 218
Analyse de la relation chant-danse du *debaa* « Wa inaha Mithilama » 221
Introduction 221
Première partie 221
Deuxième partie 221
Final 222
Quelques réflexions supplémentaires 222
3.3.2 « OISSAFARA » 223
Observations sur le chant 228
Introduction et première partie 228
Deuxième partie 228

Troisième partie 229
Final 229
Analyse de la relation chant-danse du *debaa* « Oissifara » 231
Introduction 231
Première partie 231
Deuxième partie 232
Troisième partie 233
Final 235
Quelques réflexions supplémentaires 235
3.4 APPRENDRE À PARTICIPER 236
CONCLUSION 240
CHAPITRE 4 245
La structure type du *debaa :* une articulation optimale entre un modèle standardisé et un élan collectif 245
4.1 LA STRUCTURE DU DEBAA 248
4.1.1. ARTICULATION DU CHANT ET DE LA DANSE 248
4.1.2 LE PROCESSUS D'ÉLÉVATION ÉMOTIONNELLE COLLECTIVE 251
4.2 DIFFÉRENTS TYPES DE DEBAA 259
a) Des debaa anciens 260
b) Des debaa anciens réactualisés 260
c) Des debaa avec le rythme dit « ancien » 260
d) Des debaa avec le rythme dit « moderne » 261
e) Des debaa nouveaux 261
4.3 ANALYSE DÉTAILLÉE DE TROIS DEBAA 261
Quelques informations complémentaires concernant le choix des *debaa* analysés 263
Rappels pour lire et comprendre les schémas 265
4.3.1 *A*) UN ANCIEN *DEBAA* DE LA MADARASSATI MOUDHUYA DE MTSANGABOUA 266
Commentaires sur le chant 272
Commentaires sur l'accompagnement musical 273
Commentaires sur la danse 273
4.3.2 *D*) UN *DEBAA* SUR LE RYTHME DIT « MODERNE » DE LA MADARASSATI LAINIA DE HANDREMA 278
Commentaires sur le chant 282
Commentaires sur l'accompagnement musical 282
Commentaires sur la danse 283
4.3.3 *E*) UN *DEBAA* NOUVEAU DE LA MADRASSATI NOURANIA DE TSIMKOURA 287
Commentaires sur le chant 292
Commentaires sur l'accompagnement musical 293

Commentaires sur la danse 293
4.4 MISE EN PERSPECTIVE DES TROIS ANALYSES 296
CONCLUSION 298
CHAPITRE 5 305
La matrice posturale du *debaa* : un « mode majeur » de présence à soi 305
5.1 UN « ÉTAT DE PRÉSENCE » PARTICULIER 310
5.2 LA CINÉTOGRAPHIQUE LABAN COMME MÉTHODE D'ANALYSE 313
5.3 ANALYSE D'UNE POSITION DE DÉPART 326
1ère contrainte corporelle : pieds joints 330
2ème contrainte corporelle : genoux légèrement fléchis 331
3ème contrainte corporelle : décalage du poids vers l'arrière 332
4ème contrainte corporelle : étirement du haut du corps vers l'arrière 335
5ème contrainte corporelle : le sourire avec les yeux baissés 337
5.4 UN « MODE MAJEUR » D'AGIR 341
CONCLUSION 347
CHAPITRE 6 353
Être ensemble dans la danse : la notion d'unisson ou comment s'adapter au mieux aux contraintes collectives 353
6.1 LA NOTION D'UNISSON 357
6.1.1 FAIRE CORPS ET CHANTER D'UNE SEULE VOIX 361
6.1.2 UNE RENCONTRE ENTRE LES MEILLEURS GROUPES DE DEBAA 365
6.1.3 ÊTRE TOUJOURS LES MEILLEURES 367
6.2 DEROULEMENT DE LA RÉPÉTITION 368
L'« entrée » 369
Le premier debaa: «Sua satina wara » 373
6.2.1 ANALYSE DE LA POSITION DE DEPART DE CHAQUE DANSEUSE 389
6.2.2 À LA RECHERCHE DE L'UNISSON 397
6.2.3 CHANGEMENT L'ECHELLE 401
6.2.4 OBSERVATIONS GÉNÉRALES 404
6.2.5 OBSERVATIONS DÉTAILLÉES 407
Chanter et danser au même temps 409
Répétitions des mêmes motifs dans les mêmes conditions 409
Les commandements de l'imame 410
Détentes, relâchement du poids et moments ponctuels de plaisir partagé 410
Accents, instants dynamiques, attentes et immobilités qui précédent l'action 411
Concordance entre le début des phrases chantées et le début des motifs chorégraphiques 411

Le contact physique, l'effleurement des corps, se voir en train de danser avec les autres, partager l'effort et le contrôle 412
Les mouvements dirigés vers l'extérieur 414
Des mouvements différents mais avec une même qualité intentionnelle 414
Des gestes qui expriment une qualité émotionnelle comparable 415
6.3 UN UNISSON FAMILIAL ET À LA MAHORAISE 417
6.4 UN CONTINUEL RECOMMENCEMENT 420
CONCLUSION 427
CHAPITRE 7 443
Se distinguer par la créativité tout en se fondant dans un répertoire commun 443
7.1 UNE CRÉATIVITÉ GENRÉE SOUS EMPRISE IDÉOLOGIQUE 445
7.2 L'ART DE FAIRE DIFFÉRENT TOUT EN FAISANT PAREIL 446
7.3 COMPARAISON DE DIFFÉRENTS DEBAA 449
7.3.1 LES POSITIONS DE DÉPART ET QUELQUES OBSERVATIONS D'ORDRE GÉNÉRAL 451
7.3.2 LE DEBAA « WA INAHA MITHILAMA » DE LA MADRASSATI TOIYARIA DE MTSANGADOUA 454
7.3.3 LE DEBAA « TAHAYA» DE LA MADRASSATI NOURANIA DE TSIMKOURA 458
7.3.4 LE DEBAA « SOUBOUHANA » DE LA MADRASSATI SALAMIA DE BAMBO OUEST 466
7.3.5 « HILA WATWAHA » DE LA MADRASSATI NIDHOIMYA DE HAMJAGO 480
7.4 AU FONDEMENT DES DIFFÉRENTS STYLES 488
Le vocabulaire gestuel 488
Les procédés de composition chorégraphique 492
Les qualités dynamiques et l'utilisation de l'espace 494
Les formes de coopération et de synergie des rôles d'imame, de chanteuse soliste et de danseuse 499
7.5 DEFINITION D'UN RÉPERTOIRE 502
CONCLUSION 506
CHAPITRE 8 513
L'organisation d'une rencontre de *debaa* : la mise en exergue de l'ethos féminin mahorais 513
8.1 EXERCICES SPIRITUELS ET ESCAPADES REJOUISSANTES 514
8.2 SE PREPARER À UNE RENCONTRE 517
8.3 UNE INVITATION FORMELLE 518
8.4 PRÉPARATIFS MATÉRIELS ET LOGISTIQUES 520
8.4.1 EXÉCUTION DES TÂCHES : SENSUALITÉ CORPORELLE, STRATÉGIES RUSÉES, DRÔLERIES ET GESTION DES TENSIONS 521
Les achats au supermarché 521

Autres achats 523
Les tenues 523
La confection des saluva 525
Les cadeaux à offrir aux participantes 526
Le décor et les accessoires 529
La préparation du repas 534
L'aménagement des maisons 543
8.4.2 PRESENCE FÉMININE ET CIRCULATION D'OBJETS 545
8.5 LES IMPREVUS DE DERNIÈRE MINUTE 552
8.6 ARRIVÉE ET ACCUEIL DES GROUPES 555
CONCLUSION 562
CHAPITRE 9 569
La rencontre entre groupes de *debaa* 569
9.1 UN ÉVÈNEMENT UNIQUE EN SON GENRE 571
9.1.1 UN ACCUEIL RETENTISSANT 572
9.1.2 ÊTRE BELLES AVANT TOUT 575
9.1.3 LE BANDRA-BANDRA : ÉPICENTRE DE LA PERFORMANCE 583
9.1.4 DERNIERS AMÉNAGEMENTS 585
9.2. LA PRÉSENTATION DES DEBAA À TOUR DE RÔLE 588
9.2.1 UNE REPRÉSENTATION COLLECTIVE 591
9.2.2 RÉCOMPENSES ET FÉLICITATIONS RÉCIPROQUES 594
9.2.3 UN SPECTACLE SANS SPECTATEURS 596
9.3 RIVALITÉS ET DÉFIS 602
9.3.1 DYNAMIQUES DE RIVALITÉ INTERNES 604
9.3.2 DYNAMIQUES DE RIVALITÉ EXTERNE 608
De l'audace comme de la bonne concurrence 610
Le sous-investissement comme une conduite répréhensible 612
Des débordements qui nécessitent une intervention exceptionnelle 613
9.3.3 UNE CONCURRENCE COMPLICE 615
9.4 MODÉLISATION DE LA PERFORMANCE 620
CONCLUSION 626
CONCLUSION GÉNÉRALE ET PERSPECTIVES 632
Une ethnographie au féminin d'une religiosité ludique et solidaire 633
Observation corporellement participante et transcription méthodique 635
Ethos et performance 639
Une dimension extatique manifeste 640

Rivalité jouée dans une économie de la critique 640
Ethos et symbolisme 642
Danse, performativité et capacité d'agir 644
Un acte de création e(s)t un acte de résistance 645
Vers une anthropologie des subalternités 648
Références bibliographiques 651
ANNEXES 670
1) RÉPERTOIRE ASSOCIATION DE DEBAA DE MAYOTTE EN 2016 671
2) ANALYSES CINÉTOGRAPHIQUE DE DÉTAILS 677
3) ANALYSE DEBAA «ASSOILATI ANLA » MADRASSATI NURANIA DE TSIMKOURA CHAPITRE 4 680
4) TRANSCRIPTION MUSICALE DU CHANT DE « SOUBOUHANA » 683
5) NOTATION ENTRÉE CHAPITRE 6 688
6) ÉTUDES POUR LE CHAPITRE 6 692
7) NOTATION « TAHAYA » CHAPITRE 7 693
8) NOTATION « WA INAHA MITHILAMA » Madrassati Toiyaria de Mtsangadoua Chapitre 7 698
9) NOTATION « SOUBOUHANA » Madrassati Madania de Bambo Ouest Chapitre 7 701
10) NOTATION MADRASSATI NIDHOIMYA DE HAMJAGO CHAPITRE 7 706
11) COTISATION POUR PARTICIPER À UNE RENCONTRE 718
12) LISTE PARTICIPANTES GROUPE DE DEBAA JOURNÉE DÉVELOPPEMENT DURABLE 719
13) BILAN ANNUEL D'UNE ASSOCIATION 720
14) UNE FACTURE D'UNE ASSOCIATION 722
15) LISTE COTISATION MEMBRES JOUR DE L'AID 723
COTISATION MEMEBRES 723
JOURNEES DE L AID JUILLET 2014 723
16) CRITÈRES POUR UN COUCOURS DE DEBAA 724
17) PRIX CONCOURS 726
18) CONFIGURATION SCÉNIQUE REPRÉSENTATION DE DEBAA 727
19) IMAGES DE MAISONS INACHEVÉES 728
TABLES 730
Table des illustrations 731

Table des schémas 736
Table des notations rythmiques 737
Table des notations chorégraphiques 738
TABLE DES MATIERES 740