
Études littéraires africaines

Taarab aujourd'hui : la chanson moderne à Zanzibar

Flavia Aiello Traore



Number 16, 2003

Littérature swahilie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041564ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041564ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aiello Traore, F. (2003). *Taarab aujourd'hui : la chanson moderne à Zanzibar*. *Études littéraires africaines*, (16), 29–32. <https://doi.org/10.7202/1041564ar>

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

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

TAARAB AUJOURD'HUI : LA CHANSON MODERNE À ZANZIBAR

Au mois de juillet 2002, j'ai assisté au *Ngome Kongwe* (l'ancienne forteresse à présent utilisée pour des manifestations culturelles) à un concert organisé pour présenter le troisième album des Zanzibar Stars, le seul groupe de Zanzibaris qui jouent *taarab* moderne et habitent sur l'île¹. Le spectacle était très vivant : les femmes (la majorité du public) exposaient leur élégance et leur habileté dans la danse ; les concerts de *taarab* moderne, en effet, sont des événements très différents des concerts traditionnels, où le public est assis en écoutant les chansons, et peut montrer sa satisfaction seulement en donnant de l'argent aux chanteurs (*kutunza*) (Topp Fargion 1998 : 280). Dans les concerts modernes, le public danse passionnément et l'acte de donner de l'argent est détourné d'une façon très originale et ironique par les femmes, qui agitent les billets presque tout le temps de la danse.

La chanson la plus populaire était *Tutabanana hapa hapa*, dont l'air circulait en ville tout le temps à travers la radio et les cassettes. Frappée par le succès de cette chanson, j'ai alors interviewé l'auteur, Haji Machano, qui m'a expliqué le message du texte² :

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

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

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

Haji Machano a non seulement choisi un sujet - la relation entre femmes - très important pour la communauté de Zanzibar, mais surtout a su transposer sa pensée selon un point de vue tout à fait féminin. La narratrice du poème est en effet une femme, plus précisément une deuxième femme, qui réclame ses droits par rapport à la première femme. Voyons l'introduction du poème, chanté par le chœur :

Tutabanana hapa hapa nakwenda nawe sambamba (2)
Kama wewe wa nyumba kubwa na mimi wa nyumba ndogo
Sote wa mume mmoja sote tuna haki sawa
Usilete za kuleta kunitimua huwezi
Sinifikiri goi goi mimi niko fit kishenzi
Tutabanana hapa hapa tule mkono kwa mkono
Ukishindwa shauri yako ukisusa hiyari yako (2)

Nous resterons côte à côte ici même, je serai toujours près de toi
Tu seras dans la maison de la première femme et moi dans celle de la deuxième
Nous avons toutes les deux le même mari et les mêmes droits
N'essaie pas de me créer des problèmes, tu ne pourras pas me chasser
Ne crois pas que je suis faible, je suis vraiment en forme
Nous resterons côte à côte ici même, nous allons manger dans le même plat
Si tu perds c'est ta faute, si tu t'en vas c'est ton choix

L'emploi d'une introduction est une innovation stylistique dans les poèmes *taarab* contemporains à Zanzibar, généralement composés par quatre strophes, en général des quatrains de seize syllabes par vers qui riment selon des schèmes réguliers, et un bref refrain récurrent (*kiitikio*). Dans le *taarab* moderne, les strophes des chansons respectent plus ou moins la rime, mais l'introduction et les longs refrains sont essentiellement en vers libres, donnant ainsi l'impression d'un langage ordinaire, impression renforcée davantage par l'usage du *slang* et de mots anglais. Les locutions utilisées sont très explicites, quelquefois offensives et chargées d'allusions sexuelles, comme dans la strophe suivante :

Eti unajiekti na nyodo kunitilia/Huniwezi kwa lolote mimi mambo yangu poa
(2)
Kwa mapenzi hunipati raba nazijulia/Penzi nnampa lote yeye anafurahia (2)
Wewe hujui chochote mimi nnavyosikia/Na kupika si yako arti vibichi wampikia (2)
Ndio maana siku zote huja kwangu kujilia/Tutabanana hapa hapa sote wa mume mmoja (2)
Lala nae siku mbili na kwangu alale mbili (2)
Kizidisha siku moja cha moto utakiona (2)

Tu prends de grands airs et tu te mêles de mes affaires/T'es pas meilleure que moi, et tout ce que je fais c'est bien
En amour je suis la meilleure, je connais tous les secrets du plaisir/Je lui donne tout mon amour et il aime bien ça
Tu ne sais rien faire c'est ce que j'ai entendu/Et la cuisine c'est pas ton fort, tu ne lui prépares que de mauvais plats
C'est pourquoi chaque jour il vient chez moi se plaindre/Nous resterons côte à côte avec le même mari
Si tu couches avec lui deux jours il doit rester deux jours avec moi
S'il reste un jour en plus tu verras ma réaction

C'est exactement cet emploi du langage qui a bouleversé les estimateurs du taarab traditionnel, qui disent que les chansons *mipasho* ont détérioré l'art du *taarab* avec des textes pleins d'invectives (*matusi*) et caractérisés par un langage brutal, vulgaire, en opposition avec les tabous de la poésie taarab traditionnelle, qui exprime références érotiques ou arguments polémiques dans un langage métaphorique (*mafumbo*), sans gêner le sentiment de dignité et respectabilité (*heshima*) de l'auditoire.

Les *mipasho*, toutefois, n'ont pas été créés par les groupes de *taarab* moderne : ces chansons faisaient partie du répertoire des performances du *taarab* féminin (cf. Topp Fargion 2000).

Les *mipasho* des groupes féminins étaient des chansons jouées par les jeunes hommes des groupes *taarab* ou *kidumbak* avec des rythmes plus rapides du taarab classique, souvent empruntés des *ngoma* locaux. Les paroles étaient créées par les femmes d'une façon tout à fait différente de celles des clubs masculins, en employant un langage direct, parfois clairement destiné à provoquer le groupe rival.

Le contexte typique du *taarab* féminin était les mariages et les *mipasho* étaient très aimées par les femmes parce que ces chansons représentaient un puissant moyen de communication. Les paroles du texte associées avec certaines pratiques performatives - la danse, les regards et les mouvements des doigts dans l'acte de donner l'argent au chanteur - et avec la connaissance partagée des faits locaux, représentaient un médium très efficace pour la négociation des relations sociales parmi les femmes à Zanzibar et tout au long de la côte swahilie (Askew 2002 : 128).

Au cours des années 90, les groupes féminins de *taarab* ont progressivement disparu pour de nombreuses raisons, parmi lesquelles l'augmentation du prix pour la location des musiciens et une stratégie de cooptation qui a encouragé beaucoup de femmes à rentrer dans les clubs masculins³. La participation de plus en plus active des femmes a ainsi influen-

³ Comme l'ont remarqué Mariam Hamdani, manager de la vieille chanteuse Bi Kidude et membre des *Twinkling Stars*, et Khadija Baramia, leader de l'ancien groupe féminin *Nuru el-Uyun*, interviewées respectivement le 17 août 2002 et le 2 septembre 2002.

cé le style joué par les grands clubs, qui ont commencé à introduire dans leur répertoire de nouveaux rythmes et textes *mipasho*, bien que très adoucis, *mipasho laini*.

Mais l'influence du *taarab* féminin est selon moi encore plus évidente dans le *taarab* moderne, un circuit qui a su exploiter les potentialités de ce style, en transportant l'emploi des textes *mipasho*, c'est-à-dire la médiation de disputes et la négociation de rôles sociaux, du contexte des mariages au domaine des moyens de la communication de masse, ainsi attirant un large public de jeunes et surtout de femmes. L'exécution de chansons telles que *Tutabanana hapa hapa* vise clairement à provoquer ces sortes de dynamiques interpersonnelles, que Haji Machano a parfaitement décrites :

Une chanson peut être utilisée pendant le concert pour alimenter une dispute entre deux personnes et viser par exemple l'autre femme d'un même mari, tu vois ? La chanson dit "je me suis mariée, oh ! Nous mangerons dans le même plat, je resterai là". S'il y a une femme au concert qui vient de se marier, elle pourra indiquer l'autre femme de son mari pour montrer que la chanson parle d'elle. Si l'autre femme se fâche elles peuvent même se battre.

Donc, si d'un côté on peut dire que le *taarab* moderne a révolutionné la production contemporaine, surtout pour ce qui concerne la forme poétique, d'un autre côté il faut souligner son lien avec une tradition féminine marquée par la danse, l'emploi d'un langage très direct et l'usage de la chanson comme intermédiaire dans les relations interpersonnelles.

■ Flavia AIELLO TRAORE

Bibliographie

- Askew, Kelly M. 2002. *Performing the Nation : Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago & London : The University Chicago Press.
- Graebner, Werner 1991. "Tarabu - Populäre Musik am Indischen Ozean." *Populäre Musik in Afrika*, ed. Veit Erlmann, pp.181-200. Berlin : Museum fuer Völkerkunde.
- Graebner, Werner 1999. "Tanzania/Kenya - *Taarab* : the swahili coastal sound." *World Music Vol.1 : Africa, Europe and the Middle East*, ed Simon Broughton et al., pp. 690-697. London : Rough Guides Ltd.
- Khamis, Said A.M. 2002. "Wondering about Change : The *Taarab* Lyric and Global Openness." *Nordic Journal of African Studies*, 11, 2 : 198-205.
- Topp Fargion, Janet 1998. "La musique et la danse : le *taarab*." *Zanzibar aujourd'hui*, ed. C. Le Cour Grandmaison et A. Crozon, pp. 275-287. Paris : Éditions Karthala.
- Topp Fargion, Janet 2000. "Hot Kabisa ! The Mpasho Phenomenon and *Taarab* in Zanzibar." *Mashindano ! Competitive Music Performance in East Africa*, ed. Frank Gunderson et Gregory F. Bartz, pp. 39-54. Dar es Salaam : Mkuki na Nyota.