

De la versatilité (2)

Le luth ***Kibangala / Gabusi*** sur la côte swahilie et aux Comores

D HEROUVILLE, Pierre
Draft 2015-9.0 - Décembre 2024

Résumé : *la diffusion des luths monoxyles sur la côte swahilie et aux Comores se caractérise par une hybridation musicale et sociale des genres yéménites importés dans les comptoirs de la côte. A Madagascar, son histoire percute celle de la mandoline portugaise.*

Mots clés : *diaspora hadhrami, qanbus, gambus, marwas, hamdolak, zapin*

CHAPITRE 2 :

LE GABUSI DANS LE MONDE SWAHILI

La diffusion passée des luths **Kibangala / Gabusi** , que l'on peut constater aujourd'hui à Lamu, Zanzibar et aux Comores, n'est absolument pas documentée avant le début du 20^{ème} siècle. Au point qu'elle fait parfois l'objet des spéculations les moins vraisemblables. Pourtant, la proximité avec le nom yéménite **Qanbus** ne trompe pas.

Elle se confirme par l'existence souvent concomitante de plusieurs genres musicaux arabes ou yéménites dans les seuls comptoirs arabes de la côte (Malindi, Mombasa, Kilwa, Unguja, Domoni), ainsi que de plusieurs autres instruments de musique yéménites, et plus généralement, d'une émigration en provenance du Yémen, et spécialement du Hadramaout, depuis au moins plusieurs siècles. Il est remarquable que l'Asie du Sud-Est et l'Afrique de l'Est ont en commun d'avoir été une destination de l'émigration économique du Hadramawt, en particulier à partir du 18^{ème} siècle (Freitag 199). Cette migration a d'ailleurs eu des relations avec le commerce triangulaire entre la Péninsule arabique, le sous-continent indien et l'Afrique de l'Est. On en connaît malheureusement assez mal les circonstances historiques.

Nous allons donc inventorier ici les arguments historiques qui plaident en faveur d'un lien historique direct entre ces différents phénomènes, en accordant une importance toute particulière à la lutherie et les genres musicaux d'influence yéménite en Afrique de l'Est.

SOMMAIRE DU CHAPITRE

CHAPITRE 2 Le kibangala / **gabus**i sur la côte swahili et aux Comores

2.1 Le luth **kibangala** et **kinanda** dans le monde swahili

2.2 Les genres musicaux

2.2.1-Genres pour le **Kibangala** à Lamu et à Zanzibar :

2.2.2-Genres pour le luth **Gabus**i aux Comores :

2.2.2.1 Le **Twarab Ya Gambus**

2.2.2.2 Le **Linga**

2.2.2.3 Le **Mgodro**

2.2.2.4 Dans la *chanson de Mohéli* Isl

2.3 Le cas malgache

2.4 Organologie du luth **Kibangala** (côte swahilie)

2.5 Organologie du luth **gabus**i (Comores, Mayotte)

2.5.1 La facture à Anjouan

2.5.2 La facture à Mohéli

2.5.3 La facture à Mahore / Mayotte

2. Diffusion dans les comptoirs du monde swahili et malgache

Aux Comores et à Madagascar, le luth monoxyle a conservé son nom originel sous la forme *kabosy*, ... En revanche, à Zanzibar, il a été baptisé **kibangala**, et à Lamu: **Kinanda**. Comme dans le cas malais, la diffusion du *qanbus* yéménite dans les comptoirs côtiers swahili est d'autant plus difficile à retracer en deçà du 19^{ème} siècle qu'il y a peu de documents littéraires ou historiques portant sur le commerce triangulaire des Arabes entre le Golfe, Zanzibar et l'Asie, et encore moins sur la musique, mais certains pourraient émerger par exemple dans les années à venir. En l'absence de documents sur la haute époque, nous écartons d'emblée une introduction du luth monoxyle par les persans « Shirazi » dans leurs implantations des débuts de l'islam (Mombasa, Pate, Manakara). En revanche, l'immigration économique spécifiquement hadhramie est avérée à Dar-es Salaam, Mombasa et Moroni dès le milieu du 18^{ème} siècle, et elle amène avec elle de nombreux traits culturels et musicaux. La présence musicale yéménite, si elle a été courante dans des pays plus proches comme l'Ethiopie, Djibouti et la Somalie, semble n'y avoir laissé que peu d'empreintes musicales durables¹.

L'influence yéménite, indéniable chez les swahilis et les comoriens, croise à la fin du 19^{ème} siècle une second flux migratoire i.e. les influences côtières (Nyika, Zaramo, Masai, bajuni), makoa et malgaches, notamment de par la diffusion des travailleurs engagés de fraîche date. A Zanzibar, le patrimoine musical yéménite est encore largement reconnu: les répertoires populaires **ziffafa** (Ar. **Zif, ziffah**), **shahra** (Ar. **Shahr**), **shabwani** [TOPP FARGION, 2002b], la lyre **sumsumiyah**, le luth **gabusi**, le petit tambour à deux peaux **marwasi**, le hautbois **Zumari / Nzumara / Kabiry**, etc... Cependant, on connaît mal les interprètes yéménites dans les comptoirs, si ce n'est le poète et compositeur hadhrami Abdallah Bâ Hasan (d. 1930) [LAMBERT 1996]. Plus récemment, le talentueux compositeur yéménite Ahmed Mahfûz BIN BREIK a été une haute figure du **oud** et du **taarab** de Mombasa des années 1940-1950 [GRAEBNER, 2006].

2.1 Le luth **kibangala** et **kinanda** dans le monde swahili

Les reliquats historiques de l'instrument sur la côte sont rares, encore une fois. D'où provient la désignation swahili **kibangala** à l'endroit du luth monoxyle? ² La documentation la plus ancienne du **kibangala** swahili est la photo du musicien Muhammad bin Abu Bakr bin Omar KIJUMA MASIHI vers 1907 à Mombasa. D'après cette photo, on constate que l'instrument est en tous points semblable au **qanbûs** yéménite. Ce luth est aussi désigné à Lamu par le terme swahili **kinanda**³. Sur la côte, de très rares exemplaires de luth **kibangala / kinanda** swahilis existent dans les musées (House of Wonder (Stone Town), Fort Jésus (Mombasa); Musée Branly (Paris)) et témoignent de sa présence passée dans une frange éduquée de la population swahilie, pour accompagner, semble-t-il, une poésie chantée courtoise en arabe.

Le déclin du luth monoxyle en Afrique de l'Est remonte au début du 20^{ème} siècle :

*« Le déclin du luth swahili **kibangala** est attribué à la popularité, la disponibilité et la flexibilité du Oud (...); de plus la popularisation du **taarab** des années 1930 par Umm KALTHUM et Mohammad ABDELWAHAB a du contribuer à la régression du kinanda de Mombasa ».* [IGOBWA, 2007]

Son déclin est quasiment simultané en Afrique de l'Est, au Yémen et en Indonésie: au cours des années 1930's. On comprendra qu'il y a là des grands courants de « civilisation » qui jouaient déjà un rôle transnational très important. L'étude de ce luth est indissociable de celle des genres musicaux qu'il a accompagnés.

¹ A l'époque de la prohibition de la musique à Sanaa, Saleh AL-ANTARI et Abdel-Gadir BAMAKHRAMA (Mukalla) s'exilèrent respectivement à Addis Abeba et à Djibouti [MOKRANI, 2005]. Mais les genres pratiqués par ces exilés n'y ont pas essaimé.

² Ces deux termes swahili moderne sont d'étymologie inconnue, et désignent souvent des instruments de musique.

³ Un terme d'étymologie elle aussi encore inconnue.

2.2 Les genres musicaux

2.2.1-Genres pour le *Kibangala* à Lamu et à Zanzibar :

A Zanzibar et sur la côte swahilie, le "**Kinanda cha Marwas**" est un genre ancien documenté à Lamu Isl [IGOBWA, 2007], où il était également appelé "**taarab ya kiarabu**" ("**taarab des Arabophones**"). Il utilisait les tambours **marwas** et le luth **kinanda** [IGOBWA, 2007] . De manière étonnante, le **kinanda cha marwas** est parfois signalé comme un « *genre populaire* » sur la côte kenyane [IGOBWA, 2007], ce qui peut paraître de la fonction de chantre de cour de Muhammad bin Abubakr bin Omar KIJUMA MASIHII, à Zanzibar.

De facture assez similaire à celle qu'on connaît aux yéménites, les rares luths **kibangala** qui nous sont parvenus sont aujourd'hui muets. Et pourtant l'instrument était joué dans ces genres énigmatiques, dits « pré-**taarab** » (**Kinanda cha Marwas**). A Lamu, Werner GRAEBNER le considère comme du "pré-**taarab**" [GRAEBNER, 2004a]. A Zanzibar, il aurait précédé l'orchestre de **taarab** IKHWAN AL-SAFAA.

Les annales de Zanzibar ont retenu que le genre musical **taarab** y a d'abord été introduit par les Omanais sous la forme de quintets de cour d'influence orchestrale égypto-ottomane vers le milieu des années 1870. Les premiers instruments (**oud, qanun, ney**, violon, tambourin **riqq**) furent importés par le sultan omanais de Zanzibar: Barghash BIN SAID, pour les besoins de sa Cour. Il fut ensuite l'apanage exclusif d'une classe aisée masculine arabophone jusque dans les années 1920 [TOPP FARGION, 1996], tandis que, dès avant 1905, le genre a connu des avatars plus populaires, plus proches de l'actuel **Kidumbak** de rue [KHAMIS, 2005]. Il est difficile de l'affirmer.

Le succès audiophonique de Siti BIN SAAD dans les années 1920 abolit le clivage social entre cour et genre populaire, s'il existait encore, et consacre le succès populaire du **taarab** en langue swahilie⁴. Et annonce déjà son brassage avec les influences de l'arrière-pays (genres **Ngoma, Chakacha**). Le **Kinanda cha Marwas** était-il donc contemporain ou ancêtre de ce **taarab** populaire? Quel lien ambiguë entretiennent ces deux genres avec le genre **Kidumbak**⁶? Cette question pose le problème de l'interaction (encore très mal connue) des influences yéménites, hadramite et omanaise sur la côte et à Zanzibar: les Omanais n'ayant semble-t-il jamais fait usage du **qanbûs**, il est possible que la présence du luth monoxyle sur la côte swahilie avait débuté avant la constitution de l'empire omanais, sous l'influence des commerçants hadramis, et avoir coexisté avec les influences omanaises⁶.

⁴ Dans les années 1930, les compagnies de disques 78 tours GRAMOPHONE, ODEON et PATHE "*produisaient toutes des enregistrements swahilis de façon à générer des bénéfices substantiels*" [TOPP FARGION, 1996]. Certes une réelle tradition poétique de langue swahilie survécut chez les premiers paroliers du **taarab** de Lamu et de Mombasa (LABDIN, Yasin MOHAMMED, Matano JUMAH), un genre qui s'institutionnalise à Lamu, sur la cote swahilie et aux Comores à partir des années 1960Le **taarab** de Mombasa s'enracine plutôt dans l'engouement pour les films classiques indiens et égyptiens (ex : Umm KALTHUM). Le genre swahili différait de ses modèles musicaux par l'adaptation d'apostrophes sentimentales en langue swahilie sur des mélodies empruntées à ces répertoires [GRAEBNER 2004 a]. Soutenus par le label kenyan MZURI, les ensembles s'y constituent en "*party*" auxquelles la présence de l'harmonium ajoute une référence supplémentaire explicite au genre pakistanais *ghazal* [GRAEBNER 2006].

⁵ Le **Kidumbak** est un genre populaire hybride, joué en quintet. Il est interprété au cours de concerts de rue improvisés, en général à l'occasion d'un mariage. Les instruments sont habituellement le violon, la basse folklorique, le tabla **Dumbak**.

⁶ On pourrait s'interroger par exemple sur l'implantation dans le monde swahili de la confrérie hadramite *Ba'alawiyyah* à partir de 1850, dans un contexte de compétition avec la *Shadhiliyyah Yashrutiyyah* et la *Qadiriyyah Uwaisiyyah*, parmi les expatriés de Tanzanie et des Comores.



FIGURE 1 : Muhammad bin Abubakr bin Omar KIJUMA MASIHI posant avec un *Kibangala* (source : W. GRAEBNER)



FIGURE 2 : Mze THABITI, joueur de *twarab ya gambus* - luth *Gabusi* - à Sima (Anjouan) en 2003. Pour l'occasion de la session, les *marwas* sont ici remplacés par des *Hajir*. (source : auteur)

2.2.2-Genres pour le luth **Gabusi** aux Comores :

Que ce soit par l'étymologie ou par les bribes de genres anciens dont les historiens disposent, l'hypothèse de l'introduction de l'instrument aux Comores par des Yéménites paraît la seule plausible. La présence arabe aux Comores s'étalant de façon quasi-continue du 10^{ème} au 19^{ème} siècle, conforte cette hypothèse. Cette introduction pourrait avoir été contemporaine du sultanat omanais sur Zanzibar, voire légèrement antérieure. Elle transparait par l'existence de plusieurs genres musicaux:

2.2.2.1 Le *Twarab Ya Gambus* : était un répertoire de poésie chantée à Anjouan. Son répertoire courtois est interprété sur un chant intimiste très lent, accompagné des tambours **hajir** et **marwas** – deux tambours d'origine hadramite -. Le jeu du luth (appelé **gabusi**), y est très proche de la voix. Sur les prises de la troupe traditionnelle « *Gabusi des Iles* » d'Inzeddin MANSOUNDE de Domoni (Nzuani Isl /Anjouan), la poésie est en partie en arabe classique (CD *Comores. Musiques traditionnelles de l'île d'Anjouan*). BEN ALI et Pierre BOIS évoquent le genre courtois ancien nommé **gambus**, très probablement le même **Twarab ya Gambus** [BEN ALI, 2004], ce genre serait surtout chanté à présent en langue anjouanaise. A Sima (Anjouan), le **twarab ya gambus** s'accompagnait d'une chorégraphie individuelle, un lent tournoiement sur un pied, observé par l'auteur au cours de sessions d'enregistrements et peut être hérité du **Zafeen**, comme dans le monde malais.

Genre désormais en désuétude, le **twarab ya gambus** était très rarement joué au début des années 2000, sur demande particulière pour des noces à Sima et à Domoni. Les enregistrements des maîtres Inzeddin MANSOUNDE (Domoni) et Mze THABITI (Sima) ne permettent pas de dire si ces genres "**kinanda cha marwas**" et "**twarab ya Gambus**" furent plutôt influencés par le **Sawt Kuweiti** du Golfe ou par des genres yéménites. MANSOUNDE serait décédé vers 2003. La troupe « *Gabusi des Iles* » de Domoni survivait jusqu'à la fin des années 2000⁷, date à laquelle il semblerait que son remplaçant, le luthiste PAPAMWEGNE, ait lui-même émigré en France métropolitaine.

2.2.2.2 Le *Linga* : est un genre original d'Anjouan, dont on n'a pu distinguer jusqu'ici si il a jamais pré-existé sous ce nom jusqu'à son boom dans les années 2000. Les travaux du CNDRS, de Ben Ali et de Pierre Bois conforte l'hypothèse qu'un tel genre courtois anjouanais, alors pudiquement désigné "**gambus**", le précédait dans les années 1980 [BEN ALI, 2004]. Ce dernier était alors manifestement influencé par la poésie arabe, mais aussi par la tradition swahilie de poésie métaphorique [BEN ALI, 2004], souvent grivoise des premiers **Linga / mgodro**.

Actuellement, Les principaux foyers de cette performance traditionnelle sont Domoni, Mjamawe, et la Nyumakele. A Anjouan, Seuls quelques enregistrements du CNDRS attestent que l'ancêtre du "**Linga**" actuel, pudiquement baptisé "**Gambus**" dans la notice du LP CNDRS, cumulait les qualités lyriques du genre "**Gambus**", "**Gabusi**" courtois en langue anjouanaise, avec les beats ralentis du **Mgodro** (voir plus bas). Ainsi la population de cultivateurs et de travailleurs engagés s'est-elle approprié cet instrument. A l'écoute du **Linga**, on est très, très loin des canons du **sawt** ou de la poésie chantée **humayni** yéménite⁸

A l'instar du **Mgodro** mahorais, le **Linga** doit aussi son boom à d'autres phénomènes, tels que la diffusion du **Mgodro**, l'uniformisation des goûts de la diaspora, la modernisation du **Trumba** et l'érosion d'autres genres à danser, par exemple à Domoni. De par son rythme saccadé en 6/8, commun au **Mgodro**, au **Salegy**, au **Sega**, et au **Maloya**, ce genre partage avec la musique de transe **Trumba** une ambivalence qui permet indifféremment l'usage des unes, précisément aux fins de cette dernière. Malgré son phrasé original, le **Linga** se confond parfois avec le **Mgodro** de Mahore Isl - lire plus bas -. Au début des années 2000, BAWURERA et PAPA LAMOUR sont des interprètes emblématiques du **Linga** moderne à Mjamawé (

⁷ date à laquelle il semblerait que PAPAMWEGNE, le luthiste remplaçant MANSOUNDE après 2003, ait lui-même émigré en France métropolitaine.

⁸ Indéniablement, les trois caractéristiques du *Linga* sont :

- l'emprunt du beat 6/8 ralenti au genre *Mgodro* ,(le hochet a remplacé le *marwas*)
- un jeu de luth rythmique, répétitif ou arpégé
- un discours satyrique spirituel, en langue anjouanaise, mahoraise ou mohélienne.

Anjouan). Dans les années 2003-2004, le genre **Linga** est devenu très populaire jusque dans toute la diaspora comorienne de France métropolitaine et consacre alors Mjamawé et Domoni comme des foyers actifs du luth **Gabusi**. Mais leur son vieillit mal. L'école du genre **M'chago** (Grande Comore) avait sans doute montré la voie en recyclant les rythmes traditionnels – **shigoma, Sambe, mchogoro, ikwadu** – sur de nouvelles arpeges hypnotiques au clavier. A son instar, le **Linga** cultive à la fois son originalité anjouanaise et une ambivalence fonctionnelle: il demeure une alternative au genre **Mgodro** pour les bals, la danse profane festive, les réunions de possession **rumbu**, etc...

A partir des pionniers du **Linga** moderne : LUDERCE et LWAZANCE au début des années 2000, les claviers accompagnent ou remplacent progressivement le luth, mais la forme reste résolument **Linga**. L'addition luth + clavier éclôt et prend, chronologiquement chez BAWURERA, PAPA LAMOUR (Mjamawé)⁹, puis YAKELE MUSIC¹ (Ongojou à Domoni). Les deux premiers tinrent longtemps le haut de la scène de Mutsamudu, tandis que les bals de Domoni résonnaient encore du **Mgodro**, toujours apprécié des proches terroirs ruraux de Patsi, Bambao, Tsembehu. Le succès inédit des compilations « **Linga I** » puis « **II** » (label KACHOU MUSIQUE, à Nantes) en 2003 consacre notamment PAPA LAMOUR (d.2021). Son succès assoit le **Linga** comme un genre populaire identitaire anjouanais -vs le **Mgodro** mahorais-, et, dans la lignée de LWAZANCE, précède l'éclosion de nouvelles variantes « claviers » du **Linga** à Sima (SIMA MUSIC) et à Domoni (AOUZAR, NGAZAHAR).

Historiquement, YAKELE MUSIC¹⁰ (Ongojou à Domoni) est une formation professionnelle de musique **Linga** pour la possession **Trumba**. Etonnamment, la troupe, grimée des costumes habituels des possédés, est constituée¹¹:

- d'un power-band (guitare, basse, batterie),
- d'un percussionniste (hochet **Mkayamba**) et du luth **gabusi** de l'artiste BA' LANDRA ¹²

Adossée au jeune artisan-luthier « CHAUFERA », la formation spécialisée, parfois nommée simplement « BA' LANDRA », a émergé à Ongojou, à la pointe méridionale de Domoni. A l'instar de BOUHOURY (Mayotte Isl) dans les années 1990, YAKELE MUSIC se fait connaître à partir de 2007 au public profane par des enregistrements commerciaux, manifestement inspirés de ceux de PAPA LAMOUR, hors de son cercle magico-religieux. Ses enregistrements la consacrent presque aussitôt auprès du public anjouanais et de toute la diaspora. En 2015, émerge CHAGAGA, un jeune talent de la lignée de BA LANDRA & CHAUFERA.

Dans les creusets de Sima et de Domoni, la musique **Linga** entre à présent en collision avec une multitude d'arrangements: arrangements R'NB, « coupé-décalé » ou slam, avec une créativité qui contraste avec la pauvreté de l'île.

⁸ Une mixité qu'elle partage avec son équivalent mahorais des années 1990 : la formation BOUHOURY

⁹ Nassu ABDALLAH dit « *Papa Lamour* », décédé soudainement en France en septembre 2021.



FIGURE 3 : le luthiste BA' LANDRA de YAKELE MUSIC, Ongojou à Nzuani Isl. (source : Youtube)



FIGURE 4 : Le chanteur interprète CHAGAGA, Domoni, Nzuani Isl. (source : Youtube)

2.2.2.3 Le **Mgodro** est un genre musical populaire vraisemblablement issu des esclaves importés aux Comores au 19^{ème} siècle. Il a pris l'ascendant sur les genres savants, sauvant ainsi le luth **Gabusi** jusqu'à nos jours. Dès 1840, des **Makoa**, originaires du Mozambique, ont été implantés aux Comores, au Boina et à Nosy be (Madagascar), comme "*travailleurs engagés*" par l'aristocratie comorienne d'origine arabe dans le cadre d'un troc de denrées avec le Gouverneur-général de Mozambique [ALPERS, 2001]. A l'instar des planteurs des Seychelles et des Mascareignes, les Français des Comores, renforcés par le Protectorat (1865), recoururent eux aussi à cette main d'oeuvre malgache et mozambicaine.

2.2.2.3.1 Origines et développement (Mayotte)

Parmi d'autres genres importés, le **mgodro** fut d'abord un genre intimiste des **Makoas**, qui a adopté dans un premier temps le luth **gabusi**, mais aussi le cithare-caisse **Dzendze**, dans un aire limitée, inexplicablement: à Mahoré/Mayotte, Anjouan et, dans une certaine mesure: Mohéli. Un siècle plus tard, le genre connaîtra un véritable boom, avec le regain dans l'archipel de la possession **Trumba**, qui fait suite à l'exil des SABENA en 1976¹³. Ce tournant est déterminant à Mahore / Mayotte où, dans les deux décennies qui suivent, les réfugiés **zanatany** d'Anjouan s'implantent au fur et à mesure que la République des Comores connaît des difficultés.

Le boom du **Trumba** y sera tel qu'à partir des années 1990, les musiciens traditionnels de Mahoré peineront à satisfaire la demande. SOUBI (Mohéli), LINIBWE, LANGA (Tsararano, Mahore), Boura MAHIYA (Chirongui, Mahore), Said BACAR et MSUBUTU (KILIMANDJARO INTERNATIONAL, Ongojou-Mahoré), et « TCHO » sont des interprètes caractéristiques de cette tradition. Signalons l'évidente conscience politique chez certains chansonniers « **mgodro** » de cette époque: ALPA JOE (Mamoudzou), Said BACAR et MSUBUTU, faisaient alors du genre traditionnel le prétexte à une satire sociale corrosive. Le groupe KILIMANDJARO INTERNATIONAL s'emparera de nombreuses préoccupations du quotidien, telles que la distribution d'eau, la présence française, la dégradation environnementale dans la vie villageoise, etc... Autant de sujets qui fédèrent l'ironie et le goût réunis du public¹⁴.

A Mayotte, toujours, La TROUPE FOLKLORIQUE MAHORAISE¹⁵ et RAGNAO DZOBY (Chiconi-Sohoa, Mahore Isl), deux groupes « acoustiques » spécialisés dans la musique de possession **Trumba**, connaissent entre 1995 et 2003 un succès qui atteindra le public profane. Avec la collaboration occasionnelle de joueurs locaux de **gabusi**, ex : Boura MAHIYA, « TCHO », etc... la TROUPE FOLKLORIQUE MAHORAISE se spécialise finalement dans le répertoire de **Trumba**, dans un line-up réduit, surnommé « BOUHOURY ». Le premier CD éponyme de BOUHOURY (1998) restera une référence à la fois musicale et commerciale jusqu'à l'émergence du **Linga** commercial à Mutsamudu. Comparé au jeu des pionniers, les luthistes TCHO, ASSU et BABA MAYANGA¹⁶ et/ou « LAY-LAY DZOBY » apportent notamment au jeu du **gabusi** une ornementation fébrile, notable, des mélodies, par exemple inspirée des motifs traditionnels de cithare **Marovany**¹⁷.

¹³ Les violents pogroms contre les Comoriens de Majunga (NW Madagascar) ont engendré fin 1976 l'évacuation massive de ces ressortissants vers leurs îles respectives. Ils ont été surnommés SABENA du fait des vols de la compagnie homonyme dont ils ont bénéficié pour quitter Madagascar.

¹⁴ A cet égard, ces interprètes sont les équivalents mahorais véritables du trio BOINARIZIKI et SOUBI (Mohéli Isl)

¹⁵ Rassemblée autour d'Ali MADI, un ancien des RAPACES (Mahoré / Mayotte), la TROUPE FOLKLORIQUE MAHORAISE comptera jusqu'à 10 membres, avant sa mutation pour le **Trumba**.

¹⁶ BABA MAYANGA était le luthiste et le principal compositeur de la troupe RAGNAO DZOBY au début des années 2000

¹⁷ Le jeu arpégé du cithare **marovany** est caractéristique des cérémonies de possession **Trumba** à Tamatave et dans tout l'Ouest malgache



FIGURE 5 : Le mohélien COMMANDAN, résident à Passamainty, Mahoré Isl. (source : Youtube)



FIGURE 6 : le luthiste LINIBWE à Trevani (Mahore Isl.) (source : V. RANDRIANARY)

Comme nous l'avons vu, le **Mgodro** profane de Mayotte a accaparé le répertoire de « *chants magico-religieux* ». Tout au plus, le **Mgodro** acoustique adoptait certains codes musicaux de la musique malgache traditionnelle de **Trumba**. Tout comme le **Linga**, le **Mgodro** partage avec la musique de transe **Trumba** un rythme qui les rend interchangeable à cet usage; les textes profanes des chansonniers faisant le reste. Réciproquement, la ritournelle invocatoire « *Loulou Boina* », pourtant univoque, est par exemple acceptée hors de son contexte magico-religieux¹⁸.

Avec la profanation discographique des hymnes du **Rumbu**¹⁹, la scène proprement « **Trumba** » de Mayotte, d'Anjouan et de Mohéli adopte enfin la radio-cassette et le **Mgodro** électrique. Dans les années 2000, la relève du **Mgodro** « acoustique » de Mayotte, à la fois profane et magico-religieux, est pourtant assurée.

- Autour de Colo HASSANI (Chiconi, Mahore) et BABA MAYANGA : les interprètes « JIMMY » (Chiconi, Mahore), ASSU, « DEL » (Chiconi, Mahore Isl), la troupe SARERA (Chiconi), « DADA », KOMO et Ahmadi GOUGOU
- Dans le lignage de Boura MAHIYA: le l'interprète/ luthier SOUNDI VELOU dit « D0 » (Chirongui, Mahore),
- Dans le style de Toumbo Ismaël, dit « LANGA » ²⁰ : « PETIT LANGA », AFCHANGA, Madi OUSSENI dit « PUTU » (Tsrarano, Mahore)
- Les apports manifestement extérieurs: LINIBWE (Trevani), « COMMANDAN » (Mohéli Isl)

Le **Mgodro** traditionnel y cohabite avec des chansons d'influence plus ou moins **Trumba** (sakalavah) ou **Salegy** (Diego Suarez): pour faciliter la compréhension, nous parlerons alors de **Mgodro** électrique. Sur un beat 6/8 plus rapide, l'accompagnement interprète ou imite la musique d'accordéon – de nos jours un clavier - des possessions malgaches **Trumba** de l'Ouest malgache. Son jeu fébrile a décuplé avec l'accompagnement rythmique électrifié (guitare, basse, batterie). Son émergence, au mieux contemporaine du **Salegy**, est mal connue: les archives musicales de Mahoré/Mayotte ne remontent qu'aux enregistrements commerciaux de l'accordéoniste ALPA JOE vers 1995. Dorénavant, ce genre est synonyme de bals du samedi soir: il est par exemple apprécié dans les bals **Wadaha** ²¹ ou dans les match de boxe nocturne **Moraingy**. A Mohéli, ce genre fébrile prend des accents de **Tsapiky** malgache: on parle de musique **Poussiera**, une appellation qui rappelle la tradition réunionnaise de **Bal Poussière**.

A Mahoré / Mayotte, les «power band» les plus connus à l'aube des années 2000 sont, par ordre chronologique d'apparition: VINKINGS (Labattoir, Mahore), KARIBOU, TMJ / TAMA MUSIC JUNIOR (Bandrélé). Ailleurs aux Comores, on en fait également largement usage de cette variante pour les

¹⁸ Il faut surtout y voir la déchéance annoncée de la religion thérapeutique traditionnelle. Un phénomène récent.

¹⁹ C'est certainement du point de vue de la musique rituelle de **Trumba** (en déclin) qu'il faut comprendre BABA MAYANGA, lorsqu'en 2014, il s'autoproclamait « *le dernier artiste mahoraise de la tradition en activité* ».

²⁰ Tombo ISMAEL est un chansonnier mahorais icônique des années 1980-1990, originaire de Mavingoni – aujourd'hui Tsrarano -. Le public l'a surnommé « LANGA » vraisemblablement pour sa ressemblance physique avec Nyoka Longo JOSSART (1953 -), le leader du groupe zairois ZAIKO LANGA LANGA. Marginalisé dès 1998, Tombo ISMAEL s'est officiellement retiré de la scène mahoraise en 2019. De même, son percussionniste Ali BACAR (Ongojou, Mayotte) doit son surnom « BWAKELO » à sa ressemblance avec le chanteur Johnny BOKELO (1937-1995) du groupe zairois CONGAS SUCCES. Depuis la fin de leur duo avec LANGA, BWAKELO demeure une caution « traditionnelle » aux côtés de jeunes artistes.

²¹ **Wadaha**: un genre pour une danse féminine de mariage traditionnel. Il s'agit de la traditionnelle dans collective du pilon, et son bal homonyme.

manifestations en réunion, telles que la boxe amateur **Moraingy** et ainsi que la corrida villageoise occasionnelle, dite « **tam-tam bœuf** »²².

2.2.2.3.2 Folklorisation (Mayotte et autour)

« Le **gaboussi** comme caution traditionnelle dans la musique populaire... Depuis 2010, la raréfaction indéniable du **gaboussi** s'accompagne d'une folklorisation progressive de sa pratique en tant que telle. Après 2020, la relève « puriste » par les interprètes KOMO, BAYNA ou SARERA peine à eclipser les survivants COLO HASSANI, TCHO et MSUBUTU. L'instrument s'est également répandu au sein de rares formations en France Métropolitaine.

Les exemples de folklorisation se multiplient à Mayotte... Au gré des rencontres certains artistes contemporains le redécouvrent de façon plus ou moins partielle. Ces créations originales peinent habituellement à percer sur une scène encore dominée par les célébrités du **Mgodro** moderne, fussent-elles modestes. Le premier emprunt réussi est indiscutablement l'album « *Freedom* » (1994) de l'artiste rasta Bob CHIDOU dit « BACO », avec le hit « *Gaboussy* » dans un esprit **Mgodro**. BACO utilisera encore épisodiquement l'instrument dans ses albums suivants. Il faudra attendre 2021 et le tube « *Mlezi* » pour que l'artiste Houssam Madi dit « HOUSSDJO » et la troupe ANRABIA retrouvent la fraîcheur de ce succès.

Avec ou sans sa formation « Les femmes de la Lune », l'artiste NAWWAL (Grande Comore) propose une « tradition moderne » qui promeut la spiritualité soufie et/ou les folklores tels que le **Deba** ou le **Daira** : L'artiste a adopté le **Gaboussi** dès 2005 pour ses arrangements . A partir de 2019, cette « combinaison » fait école avec les troupes EVIDANCE d'Iloni et CHOKCHOKU NAMBAWANE²³ de Dembeni. La démarche est intéressante, puisqu'elle fusionne deux traditions encore bien vivantes en un avatar de « variété folklorique ».

Fort de ses rencontres avec SOUBI (Moheli), l'artiste AHMADA SMIS (Mayotte /Mahore) s'est progressivement réapproprié le **gaboussi** et le **dzendze** pour enrichir des performances de Slam beaucoup plus originales²⁴.

Une autre évolution très tardive du **Mgodro** mahorais est un revival inattendu à Zanzibar à partir de 2012. Cet épiphénomène est sans doute à mettre sur le compte d'apparitions sporadiques d'artistes comoriens / mahorais au festival annuel Sauti Za Busara tenus pendant cette période à Stone Town (Zanzibar). Ainsi, on peut affirmer que NAWWAL, AHMADA SMIS, BOINARIZIKI & SOUBI (Moheli Isl) ont objectivement révélé cet instrument sur scène à Stone Town. Concrètement, le phénomène prend corps à l'école de musique DCMA²⁵ à Zanzibar en 2012. Les élèves locaux de l'école constituent autour de l'interprète Issa MATONA (Zanzibar) un ensemble musical baptisé MGODRO GROUP. Ce groupe recourt au **qanun**, ainsi qu'à des instruments quasi-éteints, ex : lyre **sumsumiyah**, luth **gaboussi** ; pour se réapproprier des genres importés venus des Comores et de Madagascar. Sa version moderne du **Mgodro** est un genre chanté en swahili, basé sur le fameux beat en 6/8, ce en quoi il participe d'une (re)construction identitaire « swahilie », ou du moins « insulaire » qui dépasse la seule aire comorienne.

²² Née d'une troupe de **Deba**, la troupe Chokchokou Nambawane (Dembeni) a enregistré des Wadaha, des chansons de mariage et un **mgodro** accompagnés au gaboussi, notamment avec le luthiste / interprète BABA MAYANGA (Mtsangamouji)

²³ **Wadaha**: un genre pour une danse féminine de mariage traditionnel. Il s'agit de la traditionnelle dans collective du pilon, et son bal homonyme.

²⁴ Cette expérience culmine avec l'album « Air », Colombes records (2021)

²⁵ DCMA : Dhow Countries Music Academy, basée à Stone Town (Zanzibar)



FIGURE 7 : le luthiste BOINARIZIKI, de Fomboni (Mohéli Isl.) (source : FVC video)



FIGURE 8 : le cithariste Athoumane SOUBIRA a.k.a. « SOUBI » (Mohéli Isl) joue sur un **Gabusi** mohélien lors d'un concert de Mwezi Aq à Moroni (source :web)

L'instrument en tant qu'objet folklorique. En parallèle, certaines initiatives conservatoires contribuent à formaliser cet instrument et ce genre comme patrimoine de l'île. Bien qu'oubliés de l'histoire antérieure de l'instrument; ces efforts participent d'une préoccupation à la fois identitaire et conservatoire. Nombre d'entre elles s'appuient sur le luthier / interprète Colo HASANI (Chiconi), particulièrement coopératif.

- En 2007, une mission ministérielle menée par Victor RANDRIANARY dresse un inventaire des artistes et de ses témoins historiques.
- Le **Gaboussi** et le **Dzendze** entrent au MuMa (Musée de Mayotte) à son ouverture en 2015.
- l'IFM de Dembeni organise périodiquement des manifestations ainsi que des classes dédiées.
- Après quelques années d'existence, l'école « *Musique à Mayotte* » formalise le savoir-faire de Colo HASANI par des vidéos et des publications didactiques. L'école organise des classes d'apprentissage, puis de lutherie avec le concours du luthier métropolitain Jean WELLERS. Cette dernière collaboration prend un tour plus spéculatif, quand ce dernier expérimente un **gaboussi** à triple manche, ou explore de variantes géométriques de caisses avec les artistes SARERA et KOMO.

Cette formalisation d'éléments de « patrimoine mahorais » entre en collision avec l'inextinguible débat politique sur l'appartenance de Mayotte à une identité comorienne. De par sa volonté politique d'appartenance à la France, la culture insulaire des mahorais mettant en avant ses particularismes (ex : t son multi-culturalisme), pour se démarquer de celles de l'archipel des Comores.

2.2.2.4 Dans la Chanson de Mohéli Isl. Peu peuplée, Mohéli Isl est la plus isolée des îles Comores. En sus de ses influences anjouannaises²⁶, l'île de Mohéli a été la retraite temporaire de souverains sakalavah en perdition au 19^{ème} siècle²⁷. Le panthéon **Trumba** y est, semble-t il, à présent dominant sur les autres adorcismes (ex : **Galla**, **Patrossi** ; **Ruhani**,).

La présence du luth **Gabusi** et du cithare **Dzendzé** à Fomboni et à Nyumachua (Mohéli Isl) sont des marqueurs supplémentaires de l'influence anjouannaise. Or, la chanson de Mohéli a la particularité d'ajouter aux genres intimistes habituels (ex : **Mgodro**), d'autres genres occasionnels connus, habituellement collectifs (**Chitété**, **Nyamandza**, **Mroni Datchi**...), simplement transposés sur le **Gabusi**, et souvent aussi sur le **Dzendzé**. C'est un fait que, pour des raisons locales, certains interprètes ont su imposer cet instrument pour les besoins occasionnels – ex bals **Nyamandzia** de mariage, actions de grâce **Mroni Datchi** au lendemain des possessions **Trumba**... -, et de compléter ainsi un répertoire de chansonniers accomplis beaucoup plus riche qu' à Mayotte ou à Domoni. Atthoumane SOUBI rapporte par exemple que Madi ABDOU, un cithariste de **Trumba** originaire de Nyumachua, fut son premier mentor.

Ce répertoire mohélien sera mieux connu à partir de 1999, date à laquelle le trio mohélien «BOINARIZIKI & SOUBI»²⁸ sera enregistré avec la collaboration du CNDRS de Moroni, Grande Comore. Si BOINA et SOUBI s'abstenaient de profaner les hymnes de **Trumba** à la façon de BOUHOURY (1998), en revanche, le trio exposait un florilège de chansons profanes originales :

- des thèmes dérivés du **Rumbu** et du **Mroni Datchi**, deux cérémonies du panthéon **Trumba**.

²⁶ Les études linguistiques sur le dialecte shi-mwali montrent que l'île, longtemps inhabitée, a été colonisée tardivement par des Anjouannais et des Grand Comoriens.

²⁷ A cet égard, l'île partage avec Mayotte le même revivalisme **Trumba** depuis le 19^{ème} siècle au moins

²⁸ Dans les années 1990, seul le répertoire profane de Mohéli a été révélé par l'émergence tardive du chanteur interprète BOINARIZIKI dit « BOINA », à l'occasion de son premier concert de stature internationale en 1997. Le musicien constitua dès après avec le cithariste Atthoumane SOUBIRA dit « SOUBI » : le trio « BOINARIZIKI et SOUBI » pour la scène. En 1999, les producteurs Saïd SHIHABIDDIN (Studio1) et Werner GRAEBNER (ex- DIZIM records) s'emparèrent de leur répertoire pour un inventaire de la chanson traditionnelle de l'île.

- des plaintes sur des thèmes du **Nyamandza** - un chant de mariage des femmes –
- des plaintes sur des thèmes de **Chitété** – une danse collective de mariage -
- quelques chansons comoriennes beaucoup plus anciennes, indémodables (« *Chamsi Na Mwezi* »)

D'autre part, cette chanson « moderne » de Mohéli partage une autre originalité avec le **Mgodro** de Mayotte d'inclure:

- une satire sociale féroce: si le genre musical est occasionnel, le succès de chaque chanson tient aussi à la critique par une anecdote humoristique.
- quelques chansons sentimentales traditionnelles, nostalgiques mais inclassables (ex : « *Bweni Marie* »)

[GRAEBNER, 2004b]. s'efforce d'éclaircir ces ambiguïtés entre **twarab ya gambus**, **Gambus** et **Mgodro** à Anjouan. La confusion est entretenue par la perméabilité des genres aux Comores : par « genre », on entend en fait souvent le rythme ou la métrique ; ainsi un texte usuel de *shigoma* sera indifféremment interprété sur un mètre de **mchogoro** ou de **wadaha**. A l'écoute du **Linga**, on est très très loin des canons du **sawt** ou de la poésie chantée **humayni** yéménite.

Dans les Comores d'aujourd'hui, le **gabusi** est cantonné au rang d'un folklore rural, marqué sur le plan identitaire, mais cependant très apprécié.

2.3 Le cas malgache

S'il est un cas qui remet en cause nos tentatives de datation de l'introduction du **qanbus** dans la région, c'est bien Madagascar. La plupart des luths malgaches sont connus aujourd'hui sous le mot générique de **kabosy**, une parenté étymologique avec le **qanbus**, qui ne correspond plus à rien sur le plan organologique : la **kabosy** moderne est une guitare en bois, et ce peut-être depuis assez longtemps. Certes, Nosy Bé, Antsirana / Diego Suarez , Majunga et Manakara sont sans doute fréquentés épisodiquement par des Arabes depuis le début de l'ère islamique [LIVE, 2002], mais comment expliquer que le mot arabe se soit imposé, y compris sur des instruments conceptuellement très différents, sinon du fait d'une très longue assimilation?

D'une construction monoxyle, les Malgaches sont passés à une caisse en planches, parfois même en carapace de tortue. Cette innovation a assimilé la mandoline portugaise, dont l'influence a pu commencer à s'exercer à partir du 16^{ème} siècle, et que la langue malgache a conservé (**mandoliny**) pour désigner les **kabosy** de fabrication artisanale peu « orthodoxe » du sud-ouest malgache. On recense quatre architectures:

- la **kabosy** moderne : petite guitare à caisse rectangulaire, à 4 cordes de construction à présent souvent standardisée. L'instrument est à présent dédié à un jeu exclusivement brossé. Il est très apprécié dans la musique populaire des Betsileo (Antananarivo, Fianarantsoa).
- la **kabosy** ancienne : petite guitare à caisse elliptique à résonateur en bois, observé dans le N-O de l'île.
- la **kabosy** artisanale de l'ouest malgache : petite instrument artisanal à caisse en bois.
 - dans le Nord Ouest : la forme de certains exemplaires imite celle d'une guitare. Sa longueur varie de 1 m à 1,50 m. Certaines tables sont en peau.
 - dans le Sud: de nombreuses factures à résonateur en bois existent. Parmi elles : des exemplaires parallélépipédiques, de très petite taille chez les Antanosy, etc....



FIGURE 9 : scène de possession *Trumba* à Ouangani (Mahore) en 1999: Au centre: le luthiste BABA MAYANGA (RAGNAO DZOBY). A gauche: le cithare caisse *Dzendzé* (source auteur)



FIGURE 10 : 2014: sur scène, BABA MAYANGA joue à plein l'ambivalence festive du répertoire *Trumba* (source clip)

- les **kabosy** anciennes du Nord ouest, qui ressemblent au **gabusi** comorien, collectées dans les années 1930, vraisemblablement dans l'aire « comorienne » de l'Ile: Vohémar, Majunga, Antsirana.

2.4 Organologie du **Kibangala** (côte swahilie)

Les rares exemplaires de **kibangala** anciens conservés à Mombasa, Lamu et à Zanzibar, sont de facture assez similaire à celle qu'on connaît aux Yéménites. Leur taille et leur forme étaient encore extrêmement fluide et fluette. La caisse est toujours monoxyle et monocave. La caisse est généralement creusée de façon assez grossière²⁹ dans un bloc de bois précieux. La touche est taillée dans une planche unique de bois poncé. Des ouïes sommaires sont parfois sculptées dans la touche, à proximité de la table. Leur volume acoustique est relativement faible. La table est couverte d'une peau de chèvre ou de mouton.

Malgré les difficultés techniques diverses liées à sa réalisation et à son usage, le cheviller étroit conservait encore au 19^{ème} siècle la forme en « C » observée au Yémen et au Hijaz. On observe sur les **kibangala** du 19^{ème} siècle (musées de Stone Town et Mombasa , Annexe 9.1), les chevillers en U, un trait habituel du **qanbûs** yéménite

On peut aussi rapprocher ces **kibangala** des quelques **Gabusi** primitifs anciens, collectés à Mwanza (Tanzanie) et dans le N-O de Madagascar au milieu du 20^{ème} siècle: Les exemplaires anciens détenus par le Musée Branly prouvent que la préoccupation d'un cheviller plus rigide se posait dès alors. Le cordage varie parfois, puisque sur ces exemplaires, on trouve parfois des cordes en lin tressé. Concernant le cheviller, les constructions parallélépipédiques se sont multipliées dès alors dans cette aire. Les clés en étaient de type « crayon », invariablement.

2.5 Organologie des luths **gabusi** (Comores et Mahore)

Si l'instrument n'est pas documenté nommément aux Comores jusqu'à récemment, les musées européens comptent en fait plusieurs exemplaires non documentés, parmi les artefacts hérités des troupes coloniales françaises de la période 1840-1914. A l'instar de l'exemplaire collecté à Poitiers par Lubin MAUDUYT³⁰, la plupart affichent pour seule provenance la mention : « Madagascar ». Parmi eux, les exemplaires à caisse monoxyle oblongues sont caractéristiques du N-O de la Grande Ile, et plus particulièrement des zones où résident les Comoriens. Cette structure emprunte évidemment au **qanbus** yéménite, quoique ces exemplaires comoriens du 19^{ème} siècle fussent moins galbés que ce dernier. Ce détail laisse établir une parenté entre eux et la facture actuelle à Domoni (Anjouan) .

La table est couverte d'une peau de chèvre ou de mouton, souvent épaisse, telle un parchemin. Un point distinctif de la facture comorienne ancienne est la fixation de la table en peau: cette dernière est souvent encore tendue selon le principe de confection des tambourins sur cadre **Tari**: les chevilles sont des morceaux d'os, et chaque torillon de peau incisée, est mis en tension en entortillant le dit torillon autour des chevilles.

De nos jours, cette lutherie comorienne a quelque peu survécu, et son étude nous apporte de nombreuses informations tant historiques qu'organologiques. Certes l'instrument garde à présent la même structure monoxyle que son ancêtre yéménite. Cependant, les bois blancs utilisés sont souvent tendres. Le luth est cordé de fil de pêche, qu'on pince très fort avec un médiator qu'on frotte - jeu dit « *saranghe* » -. L'ambitus est limité par le cordage - généralement 2 à 3 chœurs et une corde basse -. Les Comoriens utilisent la même peau, non teintée, de chevreau que pour le tambourin sur cadre **tari**. Ils la tannent habituellement à la cendre. Enfin ils la fixent avec des chevilles d'os (aujourd'hui, plutôt avec des clous) fichées dans la caisse évidée.

²⁹ La facture yéménite actuelle montre qu'une faible épaisseur de la caisse eût facilité l'amplification par la résonance de la caisse En outre, l'initiative de W. GRAEBNER en 2003 a montré ces handicaps lors de la reconstruction d'un exemplaire basé sur l'exemplaire exposé à Fort Jésus (Mombasa, Kenya). Après quelques tentatives, l'expérience a montré qu'un volume sonore satisfaisant nécessitait, entre autres, une caisse de taille supérieure.

³⁰ Lubin MAUDUYT (1782-1870), régionaliste émérite du Poitou, et conservateur du Musée de Poitiers. L'exemplaire de « mandoline de Madagascar » détenu par MAUDUYT a été officiellement confié au Musée Sainte Croix vers 1886.



FIGURE 11 : Exemples anciens

- | | | |
|--|---|---|
| 1. Mozambique (Musée d' Aberdeen) | 2. Zanzibar, 19 th siècle (House of Wonders) | 3. Mwanza, 1904 (British Museum) |
| 4. Madagascar, 1880's (Musée Sainte Croix, Poitiers) | 5. Comoros?, 19 th cent. (d Herouville) | 6. Mwali?, 2000's (Staatliche Museen, Berlin) |
| 7. Domoni, Anjouan 2004 (d'Herouville) | | |

2.5 Organologie des luths **gabusi** (Comores et Mahore)

Aux Comores, la lutherie a difficilement survécu jusqu'à récemment, mais son étude nous apporte de nombreuses informations tant historiques qu'organologiques.

L'instrument a strictement la même structure monoxyde que son ancêtre yéménite, mais les bois blancs utilisés sont souvent tendres. Il est cordé de fil de pêche, qu'on pince très fort avec un médiator qu'on frotte - jeu dit « *saranghe* » -. L'ambitus est limité par le cordage - généralement 2 à 3 chœurs et une corde basse -. On observe sur les **kibangala** du 19^{ème} siècle (musées de Stone Town et Mombasa , Annexe 9.1), les chevillers en U, un trait habituel du **qanbûs** yéménite.

Les Comoriens utilisent la même peau, non teintée, de chevreau que pour le tambourin sur cadre **tari**. Ils la tannent habituellement à la cendre et la fixent avec des chevilles d'os (aujourd'hui, plutôt avec des clous) fichées dans la caisse évidée.

2.5.1 La facture à Anjouan

Le **gabusi** de THABITI (Sima, Anjouan), parmi les derniers joueurs de **twarab ya gambus** au début des années 2000, présente une ouïe dorsale identique aux **Gambus Melayu** anciens. La répartition géographique des exemplaires collectés soulève des questions sur sa diffusion : hormis l'artisan grand comorien Huseini HANGAYA³¹, on n'explique pas qu'aucune trace de sa présence ni de ses genres associés n'ait subsisté en Grande Comore, si ce n'est, peut être, la rareté des arbres dans cette dernière île ?

Parmi les exemplaires antérieurs à 1970: on relève à Anjouan et Mohéli une certaine homogénéité dans les proportions dimensionnelles, proches de celles du **qanbûs** hadhrami, perpétuées ensuite surtout à Domoni et, dans une moindre mesure à la Nyumakele. En comparant les plus anciens exemplaires (Musée Branly, HANGAYA, etc...) à la production domonienne actuelle, on peut affirmer que si les proportions ont été conservées, en revanche le gabarit en a ensuite un peu augmenté. Les caisses ont ainsi gagné en résonance. A la fin des années 1990, Saïd Abassi « CHIRONTRO » (Domoni) et l'artisan « CHAUFERA » (Ongojou-de-Domoni) sont les facteurs représentatifs. Leurs instruments sont encore utilisés jusque dans les années 2010³².

Parmi ces exemplaires ressemblants, ceux du Musée Branly, tous collectés dans la région vers les années 1920-1940, présentent des chevillers renforcés (Annexes 9.2 et 9.3), arc-boutés tels qu'à Malacca (Annexe 4, nr 1), probablement pour résister à une tension excessive du fil de pêche sur le cheviller. Cette structure arc-boutée en forme de « D », avait probablement encore cours jusqu'à la fin des années 1990 à Anjouan ³³.

³¹ Huseini HANGAYA était un facteur grand-comorien malgachophone réfugié à Chiconi (Mayotte). En 1999, époque à laquelle l'auteur lui a commandé deux gabusi, cet artisan était déjà passablement âgé

³² Voir les artistes domoniens BA LANDRA et CHAGAGA, artistes émergents de la scène Linga.

³³ L'auteur se réfère ici à trois exemples observés depuis: le luth **Gabusi** d'Inzzedin MANSOUNDE (troupe folklorique « *Gabusi des Iles* »), un exemplaire ancien de l'inventaire du Musée du CNDRS (Moroni, 2003), et enfin un autre exemplaire observé parmi les villageois de Pomoni (Anjouan) en 2003.



FIGURE 12 : Répétition informelle dans un atelier à ciel ouvert du luthier Colo HASSANI à Chiconi (Mahore Isl.) : ici, vraisemblablement le luthiste DEL ZID (source : clip)



FIGURE 13: Ebauche de la caisse par SOUNDI à Chirongui, Mahore Isl. (source : France Ô)

A vrai dire, on n'observe plus guère de chevillers « ouverts » ni en « C », ni de type **oud**, sur le **Gabusi** d'Anjouan. Les seuls exemplaires de cheviller type « **oud** » jamais rapportés sont respectivement le luth **gabusi** du chanteur THABITI (Sima, Anjouan), ainsi qu'un exemplaire tardif de Said Abassi « CHIRONTRO » observé à Domoni, puis à Mahoré / Mayotte Isl. en 2008³⁴. Cette facture domonienne s'est homogénéisée ensuite, et la structure en « D » du cheviller s'est visiblement mutée en une structure parallépipédique³⁵, plus facile à tailler dans le même bloc que le manche. Une tendance également observée à Mahoré / Mayotte.

Signalons aussi à Mjamawe (Anjouan, baie de Sima) une facture originale signalée au début des années 2000. Peu répandus, les instruments construits pour l'artiste PAPA L'AMOUR³⁶ se démarquent de cette facture domonienne par leur rusticité. Conceptuellement, il faut plutôt les rapprocher de la facture de BOINARIZIKI (Mwali Isl) ou de LANGA (Mahore Isl). Cette facture se perd avec le départ de PAPA L'AMOUR vers la France métropolitaine³⁷.

2.5.2 La facture à Mohéli Isl

Curieusement, la facture mohélienne la plus ancienne nous est vraisemblablement connue grâce à de très rares exemplaires trouvés ...à Mahoré Isl / Mayotte. Les exemplaires isolés, détenus par de rares mélomanes, témoignent par exemple d'une facture invraisemblablement rudimentaire. A cet égard, nous sommes redevables du soin de l'interprète LATHERAL (Mtsangamouji, à Mahoré) à les collecter.

L'exemplaire le plus étonnant en est sans doute l'ITEM 537 [PORTFOLIO_part3], dont le corps était très grossièrement sculpté dans un bloc de bois poreux. Sa table d'harmonie est faite d'une tôle de marmite de récupération. Le cheviller est particulièrement primitif (évoque davantage la guitare **Bijol** du Timor) .

Cette tendance s'est perpétuée chez plusieurs facteurs mohéliens émigrés à Mahoré / Mayotte³⁸, parmi lesquels l'interprète COMMANDAN, un mohélien à présent résident à Passamainty (Mahoré / Mayotte). Le luth **Gabusi** du chanteur COMMANDAN, dit « KOMO », atteste d'une facture mohélienne grossière à 3-4 cordes, assez proche de celle de LANGA (Tsararano, Mahoré Isl).

Si on fait abstraction de cette facture très rustique, la similitude du **Gabusi** mohélien actuel avec ce luth **gabusi** moderne de Domoni est, le reste du temps, très forte. Les exemplaires joués par BOINARIZIKI (Fomboni) et l'artiste grand-comorienne NAWWAL sont représentatifs de la meilleure facture mohélienne de Fomboni, Mohéli Isl.

Si on se fie aux **Gabusi** d'Athoumane SOUBIRA dit « SOUBI » (cithariste natif de la Nyumachua), la facture méridionale semble sensiblement plus grande qu'à Anjouan ou même à Fomboni. Sur le plan géométrique, elle est proche de celle de la Nyumakélé: la caisse est légèrement plus oblongue, et la courbe transition entre manche et caisse est particulièrement peu marquée.

³⁴ Luthier/interprète de Domoni (Anjouan), Said Abassi « CHIRONTRO » fut un autre membre de la Troupe folklorique « *Gabusi des Iles* ». Avec son acolyte « MOKALLA », il jouait encore, en 2003, les genres **Twarab Ya Gambus** et **Trumba**. En 2008, Patrice CRONIER a retrouvé CHIRONTRO à Chiconi (Mahoré Isl), où il réside depuis. L'exemplaire cité est à présent la propriété de P. CRONIER.

³⁵ On l'observe sur toute la production tardive de Said Abassi « CHIRONTRO » à Domoni

³⁶ Cet artiste est en pointe de la scène Linga à Anjouan. A partir de 2013, la renommée locale de l'artiste BA LANDRA (YAKELE MUSIC, Domoni) compense sur cette scène son départ vers la Métropole.

³⁷ Probablement entre 2008 et 2011.

³⁸ Sources : observations et correspondance personnelle avec Patrice CRONIER, 2008-2010



FIGURE 14 : le luthier Colo HASANI (Chiconi, Mahore Isl.) détoure le cheviller. source: Patrice CRONIER.

2.5.3 La facture à Mahore / Mayotte

PRODUCTION LOCALE A Mahore / Mayotte, la production vivace, est très inégale. Depuis le début des années 1990 au moins, l'interprète / luthier Tombu Ismaël « LANGA » de Sogorombili (Tsararano) et son percussionniste BWAKELO réalisent un **gambusi** à 3 cordes (*do-mi-sol*) de grandes dimensions, dont l'aspect évoquait la **mandoliny** malgache, même si ce dernier présentait 100 % des caractéristiques organologiques de la famille **qanbus**. Quelques rares instruments isolés, d'une facture similaire et tout autant grossière a été observée parmi quelques migrants mohéliens, résidant à présent à Mahore Isl / Mayotte (ex : Attoumane « COMMANDAN »). A partir de 2021, le luthier / iinterprète BAYNA (Kaweni, Mahore / Mayotte)³⁹ s'inscrit dans une facture très similaire, vraisemblablement grâce à l'influence de BWALELO.

Dans ces recherches de terrain à Mayotte (2008-2012), le professeur de musique Patrice CRONIER a également identifié une facture désuète, mais prolifique, qu'il a surnommé « école de Msangamouji ». Le luthier n'a pas été identifié, mais cette production semble s'être tarie tôt dans les années 2000. Il s'agit de luths fins, dont la table avait la forme d'une ellipse étroite tronquée. Quelques rares exemplaires ont pu être observés grâce aux musiciens AFCHANGA, BABA MAYANGA (Chiconi, Mahore) LATHERAL (Acoua, Mahore).

On ne parle pas d'« école de Chirongui », mais de Mzouazia à Chirongui, on rencontrait ces dernières années des exemplaires simplifiés en bois blanc, dont le manche n'est pas toujours évidé, reconnaissable à son cheviller à 3 cordes au profil en biseau. Il s'agit vraisemblablement d'une production « commerciale » par le luthier/musicien SOUNDI VELO, dit « DO » (Chiconi, Mahore) ou par Velo « KA-TSO-LA » (Bandré, Mahore). SOUNDI, dit « DO » réalise aussi une production de qualité plus professionnelle : de grands luths à 3 cordes, dont la rusticité n'est pas sans évoquer ceux du duo LANGA/ BWAKELO et leur disciple : M'MADI OUSSENI « PUTU ». Les tables de résonance en ont une forme variable, de l'ellipse au rectangle. La peau de chevreau est tendue à l'aide de boulons, et elle est souvent percée de nombreux orifices. SOUNDI s'inscrit dans la lignée du luthier / musicien Boura MAHIYA de Chiconi, disparu tragiquement dans un accident en 2003⁴⁰.

En 2011, SOUNDI réalise l'un des premiers **gabusi** à caisse parallélépipédique⁴¹. Le luthier le réserve à son usage personnel jusqu'à l'automne 2014, date à laquelle il présente au festival Miletsika un exemplaire plus grand⁴², à caisse parallélépipédique, équipé de 6 clés de guitares. Au printemps 2015, la sortie de l'album « *Samby Manigny* » donne l'occasion d'observer un instrument à 4 cordes de la même facture⁴³ dans les mains de l'artiste DEL ZID (Chiconi).

³⁹ Avec des titres comme « Nimbé Thembo », « Tsikodzo »...BAYNA se fait connaître à partir de 2014 par un répertoire de Mgodro accoustique, interprété au gabousi.

⁴⁰ Boura MAHIYA était un chansonnier prometteur, et on peut dire qu'ASSU, un jeune chanteur / luthiste mahorais, s'inscrit dorénavant dans son style

⁴¹ Cf [PORTFOLIO_part3], ITEM 544

⁴² Cf [PORTFOLIO_part3], ITEM 550

⁴³ Cf [PORTFOLIO_part3], ITEM 551



FIGURE 15: Le luthier Mwarabo « KA-TSO-LA » à Bandrele, Mahore Isl. (source : V. RANDRIANARY)



FIGURE 16: le facteur Colo HASANI à Chiconi, Mahore Isl. (source : Patrice CRONIER)

Enfin, une production de qualité nettement supérieure s'est développée dès les années 1990 parmi les malgachophones de Chiconi et Sohoa. Ce développement s'y opère à la faveur du boom de la musique **Mgodro** pour les besoins de rituels de possession **Trumba** à Mayotte. Le genre a vu se multiplier les chansons univoques, arrangées pour luth, cithare, **mkayamba** et éventuellement clavier.

Le luthier grand comorien Hussein HANGAYA, spécialisé dans les tambourins **Tari**, n'a pas marqué significativement la production de Chiconi, laquelle est surtout dominée depuis les années 1990 par l'excellence du luthier Colo HASSANI. HASSANI s'est longtemps illustré au sein de la formation traditionnelle RAGNAO DZOBY, un groupe spécialisé dans la musique de possession **Trumba**, où il cotoyait déjà le luthiste BABA MAYANGA. « TCHO », le luthiste de la TROUPE FOLKLORIQUE MAHORAISE / « BOUHOURY » - l'une des plus fameuses troupes de musique de **Trumba** dans les années 1990-2000 à Mahore - a lui aussi utilisé les luths de Colo HASSANI, vraisemblablement dès les années 1990. ASSU, JIMMY, « DEL ZID », Ahmadi GOUGOU, SARERA ...dans les années 2000, un microcosme de jeunes musiciens gravite autour de ce musicien / luthier talentueux et en utilisent les luths et cithares **Nzenze**. L'école MUSIQUE A MAYOTTE acquiert de nombreux instruments de sa production vers 2016, puis mobilise Jean WELLERS – un luthier métropolitain – pour leur entretien.

Mi-décembre 2024, la lutherie à Mayotte est interrompue par la destruction totale de l'atelier d'HASSANI par le cyclone CHIDO. Plus globalement, cet événement météorologique ouvre une période de reconstruction et d'incertitudes pour tous les insulaires.

LUTH DES MIGRANTS COMORIENS: Mahore / Mayotte a été l'hôte de nombreux migrants comoriens depuis l'indépendance des Comores. Les musiciens ont amené, pour certains, leurs instruments, influençant ainsi significativement la scène mahoraise.

- A Chiconi, le migrant Hussein HANGAYA (Chiconi) était spécialisé dans la fabrication de tambourins sur cadre (sh. ngz **tari**) au début des années 2000. Ses petits luths **Gabusi** présentaient le principal intérêt d'évoquer la facture anjouanaise la plus ancienne, notamment par son gabarit.
- Malgré l'absence d'information sur cet artiste, le luth **Gabusi** du chanteur LINIBWE, proche des luths orthodoxes de Domoni (Anjouan), est vraisemblablement de facture domonienne, ou éventuellement mohélienne.
- Le luth **Gabusi** du chanteur COMMANDAN, dit « KOMO ». Depuis 2010, ce type a été observé en au moins deux exemplaires autour à Mamoudzou et à Passamainty, Mahore Isl. voir « *la Facture à Mohéli Isl* » ci dessus

* * *

On le voit, la diffusion du luth **qanbus** a suivi avec le temps des voies imprévisibles, notamment aux Comores, où il a presque perdu sa connotation arabe, que ce soit dans les genres ou dans l'imaginaire collectif. Le présent inventaire, en recensant les pistes et en formulant des datations encore incertaines, sous-tend que l'histoire « outre-mer » du **qanbus** n'est peut-être pas plus ancienne que le 17^{ème} siècle, faute de preuves antérieures. Si son arrivée à Aceh reste un mystère, la réponse nous éclairerait éventuellement sur son mécanisme de diffusion dans Sumatra et Java. Les pistes de consolidation de nos hypothèses existent, puisque des performances de **twarab ya gambus** et de **hambolok** ont pu être enregistrées. Des recoupements sont donc à présent possibles entre poésie chantée yéménite ancienne, enregistrements de **sawt** au 20^{ème} siècle et tradition orale de Lamu Isl ou d'Anjouan. Ces sources rares pourraient mieux nous informer sur cette éventuelle datation. Nous avons notamment été intrigués par l'association systématique et répétée du trio **qanbus – marwas** - danse **zafan** : c'est à notre avis un indice majeur du lien direct entre des genres yéménites originels communs et leurs diverses déclinaisons africaines et asiatiques, ainsi que de la relative proximité de ces influences.

Un deuxième point surprenant est la force récurrente de préservation des formes musicales et de la lutherie par l'insularité (Penyangat, Bengkalis, Zanzibar, Anjouan) ; ceci nous rend optimistes sur la possibilité de découvrir encore de nouvelles sources, notamment à Sumatra et Java.

BIBLIOGRAPHIE

- Alatas, Ismail F.,
2005 « Land of the sacred, land of the damned : conceptualizing homeland among the upholders of the Tariqah 'Alawiyyah in Indonesia », in *Anthropologi Indonesia* pp. 142-155, vol.29, nr 02 (January).
- Alpers, Edward A.,
2001 « A complex relationship : Mozambique and the Comoro Islands in the 19th and 20th centuries », *Cahiers d'Etudes africaines*, 161. released as <http://etudesafricaines.revues.org/document67.html>
- Bang, Anne K,
2000, « Islamic Reform, ca 1870-1925 : the Alawi Case», Paper presented to the Workshop « Reasserting Connections, commonalities, cosmopolitanism : the western Indian Ocean since 1800» , Yale University
- Ben Ali, Damir ,
2004 , « Musique et Société aux Comores », Komedit CNDRS, ISBN 2 914564 15 5, , Moroni
- Bensigor, Francois,
200x , « Musique des Comores », at <http://comores-online.fr/musique.htm> .
- Bouvier, Hélène,
1995 « La matière des émotions : les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie) », Publication de l'école d'Extrême Orient, Paris, 1995, ISBN2 85539 772 3.
- Capwell, Charles
1995 « Contemporary Manifestations of Yemeni-derived Song and Dance in Indonesia, Year Book of Traditional Music, 1995, 76-89.
- Freitag, Ulrike,
1998, « Hadhrami migration in the 19th and 20th centuries », article published in the occasion of a meeting with the British-Yemeni Society & Society for Arabian Studies, London, december 1998. Released as <http://www.al-bab.com/articles/freitag99.htm>
- Ghouse Nasruddin, Mohammed ,
2007, «Traditional malaysian music » , Dewan Bahasa dan pusaka publ., ISBN (none), 2nd issue, Kuala Lumpur
- Graebner, Werner , 199x « An Ocean of Sound, Part I : Swahili Taarab and the Musical Imaginary of the Western Indian Ocean», Universitat Bayreuth, Austria.
- 2001 « Twarab ya Shingazidja : a first approach», AAP 68 (2001), Swahili Forum, p.129-143, Austria.
- 2004 [a] « Between Mainland and sea : the taarab Music of Zanzibar », in « Islands Music » coord. Dawe, Kevin, Oxford / Berg Publishers
- 2004 [b] « Twarab, a comorian Music between two Worlds », in « Diversites et specificites des musiques traditionnelles de l'Océan Indien, a special Issue of the « Kamaro » Review, vol.II, tome2-3, publ. Université de la Reunion, ISBN 2 7475 6847 4
- 2006 « Golden years of Mombasa Taarab » from the eponymous CD Booklet: Various artists. « Golden years of Mombasa Taarab », ref. 860119, CD Zanzibara2.
- Hilarián, Larry Francis

2004 *The gambus lute of the malay World*, pH D. , Nanyang Technical University of Singapore

Hill, Stephen,

1997, *From Mbeni to Mganda*», in « *The Spirit's Dances in Africa , Evolution, Transformation, and Continuity*», ISBN 1 896371 01 9, Gallerie Amrad African Arts Publ.

Igobwa, Everett Shiverenje,

2007 « *Taarab and Chakacha in east Africa: transformation, appreciation, and adaptation of two popular music genres of the Kenyan coast* » in *Congrès des musiques dans le monde I 'Islam, Assilah*.

Jaovelo-Dzao, Robert,

1996, « *Mythes, Rites et Transes : Angano, Joro, Tromba...*», Karthala / Ambozontany, ISBN 2 86537 664 4, Paris / Antananarivo,.

Jargy, Simon ,

1994, « *Les traditions culturelles de la Peninsule arabique* », CD booklet of the CD [« Sowt, Music from the City», Various Artists](#), VDE782, CD VDE-Gallo, Geneve.

Khamis, Said A.M.,

2005 « *Clash of interests and conceptualisation of Taarab In East Africa* », Swahili forum #12, from « *Lokales Handeln in Afrika im kontext globaler Einflüsse*» by Deutsche Forshungemeinschaft , Bayreuth University

Lambert, Jean,

2006, « *Vol de mélodies ou mécanismes d'emprunt ?* », in *Chroniques Yéménites 10*, CEFAS, San'a, Yemen

Live, Yu-Sion,

2002, « *Note d'introduction sur les musiques traditionnelles Antakarana* », *Journal of Asian and African Studies*, nr 65, Research Institute for Languages & Cultures of Asia and Africa, march 2003, ISSN 383-2807.

Mobini-Kesheh, Nathalie ,

1999 « *The hadhrami awakening , Community and identity in the netherlands east Indies, 1900-1942* » SEAP/ Cornwell univ. publ., ISBN 0-87727-727-3 , Cornwell University , NYC.

Mokrani, Samir,

2005 « *Le Chant de Sana'a ; de la préservation d'une musique savante ; enjeux et défis*», DESS Work , Institut Universitaire d'étude du développement, Université de Genève .

Mze Mohammed,

2007 *Les SABENA de la Grande Comore : étude d une migration* », in « *Les Comoriens à Majunga / histoire , migrations, émeutes* », Etudes Océan Indien nr 38-39, INALCO publ., ISBN 978-285831-161-3, Paris

Nor, Anis Md

1993 *Zapin, the Folkdance of the Malay World*, Singapore, Oxford university Press.

O'neil, Hugh,

1994 « *South east Asia*», in "The Mosque, History architectural development and regional diversity ", Frischman Martin & Khan Hasan'udin Editors ISBN 978 0 500 28345 5Thames & Hudson publ. Singapore

Serjeant, R.B.,

1951 « *The Hadhrami Song : its musical Setting and its Place in the Society of Hadhramawt* », in « *Prose and Poetry from Hadhramawt* », p. 17-44 , unknown Publisher, London .

Shunuuf, Mohamed Ahmed, Shunuuf, Mahamoud Ahmed,

2002« *History of Music in Somaliland* », Somaliland Times, Issue 46,.

Susumu, Takonai,
2007, « Soera NIROM and musical culture in colonial Indonesia », Kyoto Review of South East Asia, Issue 8:9

Topp Fargion, Janet, 2002 a « Contextual discography: the complementary roles of ethnography & discography in the study of repertoire », <http://www.mmc.edu.mk/Strugaconf2002/Strugatext/Janet.htm> , IRAM, Mombasa .

2002b « The Music of Zenzibar : Arab-African crossovers in the music of Zanzibar », in « Journal des Africanistes », n°72, vol. 2, ISBN 2 908948 13 3, Société des Africanistes, Musée de l'Homme, 2002

DISCOGRAPHIE

Bouhoury, eponyme, Yeba Production, 1998, Gabusi, Mayotte Isl.

Dhuuley Ali, Cumar « Somali Kaban Music vol.1 », CD Privatefieldrecordings #155, qaraami tape, Dur Dur , Wembley, 2005 .

Divers artistes et Bawurera & Ajamé, « Musiques traditionnelles des Comores», cassette CICIBA - CNDRS – Studio1, 200x.

Divers artistes, « Musique traditionnelle et religieuse des Comores», LP ACCT – CNDRS, année ????

Divers artistes, « Hamdolok», VCD documentaire par le Jabatan Muzium dan Antikuiti, Kuala Lumpur, Malaisie, 199?.

Divers artistes, « Dendang Asli Untuk Tarian melayu » SREG9511 LP, Regal / EMI Malaysia, Malaisie, 1969.

Divers artistes , « Music of Indonesia vol.13 : Kalimantan Strings», SFCD40429 CD, Folkways CD, Smithsonian Institute, 1995.

Kidumbak Kalcha, « N'gambo, the other Side of Zanzibar », 4501, CD Dizim, 1997.

Langa, « Zama...indra lalé », CD Mila 001, Mila , Mayotte Isl., 2003. –reissue cassette« Gaboussy na M'kayamba » .-

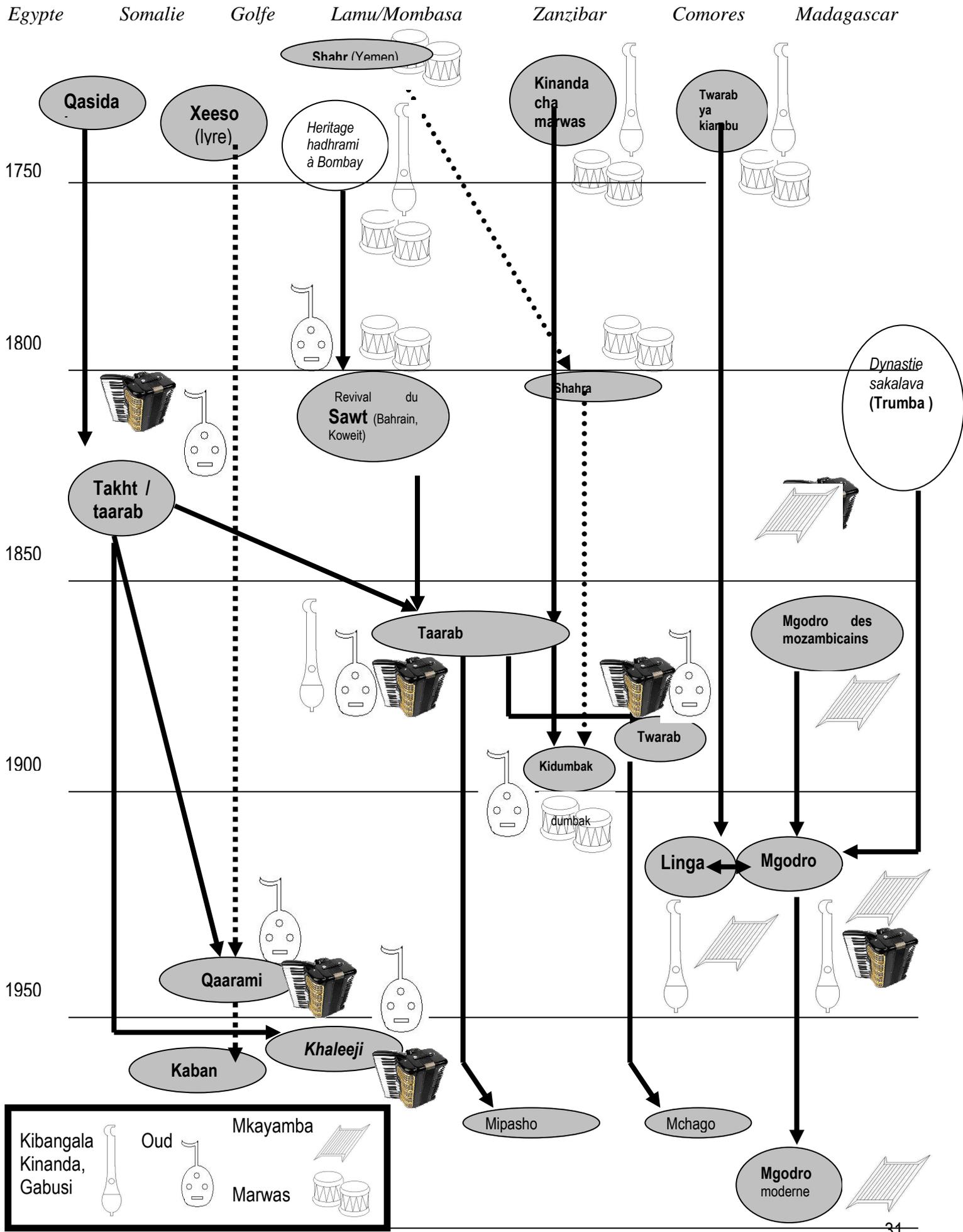
Mahiya, Boura a.k.a. Ibrahim Mohammed, « Carrefour Chirongui », CD Mila, Mayotte Isl. 2004

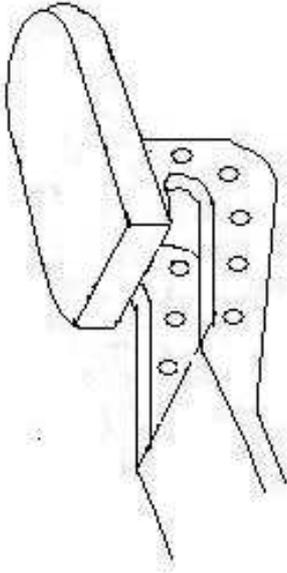
Sabiti, « Twarab Ya Gambus vol.2 : feat.Sabiti, Sima », CD Private fieldrecordings #34, Gambusi , Nzuani Isl./Anjouan, 2003

Sri Maharani feat. Fadzil Ahmad, « Ghazal Muar vol.2 », INCD 2004-030, CD Kelwan & Edaran, Muar / Kuala Lumpur, 2004.

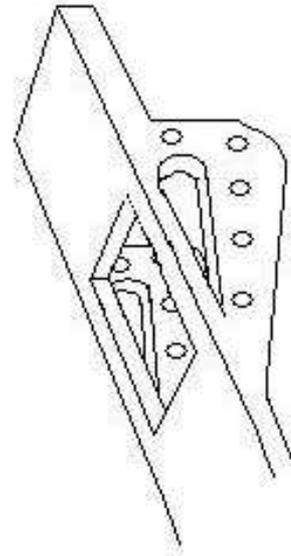
Suhaili, Fauziah « Gambus » « Gambus – Lagu-lagu hits », APO10807, CD EMI, Bongawan, Putatan, Sabah, 2007.

ANNEXE 1 : chronologie des genres cités

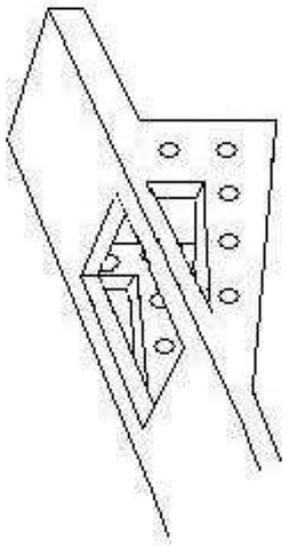




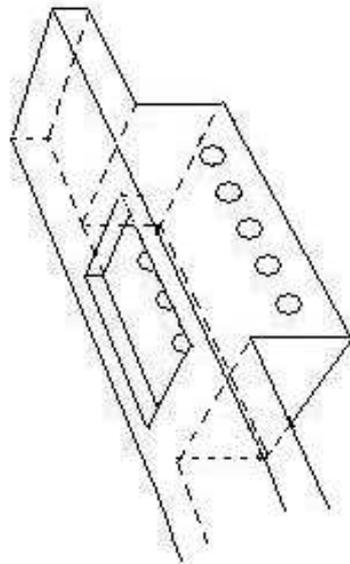
ANNEXE 2.1



ANNEXE 2.2



ANNEXE 2.3



ANNEXE 2.4

Evolutions des chevillers sur la côte swahilie et aux Comores : pour des besoins de rigidité, la structure tend à se simplifier, et à se réduire finalement à un boîtier.

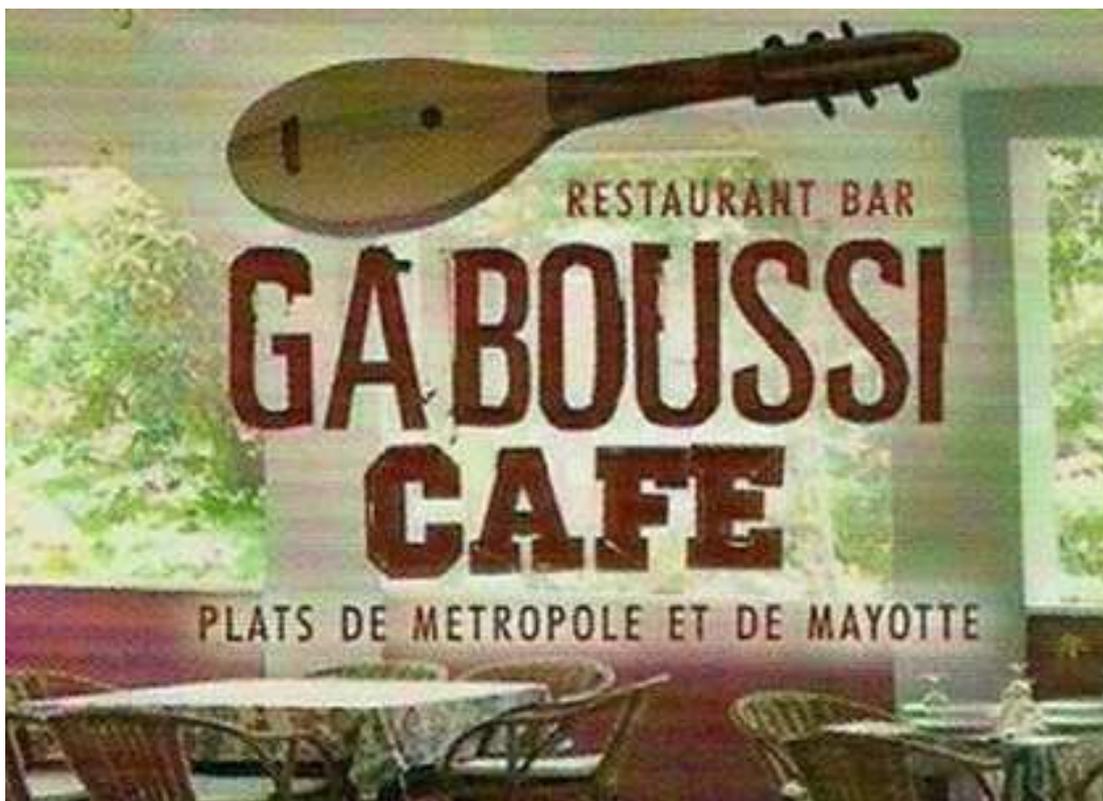
- 2.1 Luth *Kibangala* de Mwanza, Tanzanie , Musée Branly, 1881.
- 2.2 Luth *Gabusi* anjouanais, Musée du CNDRS, Moroni, vers 1970.
- 2.3 Luth *Kibangala* de Tanzanie , Musée Branly, vers 1930.
- 2.4 Luth *Gabusi* répandu de Mohéli (Comores) type Domoni, Anjouan, 1999



ANNEXE 4 : Collection de **Kabosy** sakalavah anciennes du N-O malgache (source Sakamanga)



ANNEXE 5: luthiste du MGODRO GROUP de la DCMA, Zanzibar, 2013. (source : DCMA)



ANNEXE 6: Publicité Gabusi café, Kahani, Mahore Isl, 2015. (source : Facebook)



ANNEXE 7: Publicité DEL ZID, CD « Samby Manigny », Mahore, 2015. (source : Face book)



ANNEXE 8 : le luthier Colo HASANI (Chiconi, Mahore Isl.) détoure la caisse à la machette.



ANNEXE 9 : le luthier Colo HASANI (Chiconi, Mahore Isl.) détoure la caisse à la machette.



ANNEXE 10: le luthier Colo HASANI (Chiconi, Mahore Isl.) évide la caisse



ANNEXE 11 : le luthier Colo HASANI (Chiconi, Mahore Isl.) évide la caisse



ANNEXE 12: fabrication par COLO HASSANI (Chiconi), Mahore, 2015. (source : youtube)



ANNEXE 13: fabrication par COLO HASSANI (Chiconi), Mahore, 2015. (source : youtube)



ANNEXE 14: L'atelier de COLO HASSANI détruit après le passage du cyclone CHIDO .
Chiconi, Mahore, 2024. (source : Sarera troupe / Facebook)