

Métamorphose identitaire à travers la musique : le timbila des Chopi du Mozambique

Moira Laffranchini



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/265)

ethnomusicologie.revues.org/265

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 133-145

ISBN : 978-2-88474-071-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Moira Laffranchini, « Métamorphose identitaire à travers la musique : le *timbila* des Chopi du Mozambique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/265>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

Métamorphose identitaire à travers la musique : le *timbila* des Chopi du Mozambique

MOIRA LAFFRANCHINI

Les Chopi sont anthropologiquement un sous-groupe ethnique Tsonga (Junod 1936) composé d'environ 300 000 individus, résidant essentiellement dans la province d'Inhambane, une des trois provinces du sud du Mozambique.

Dans ce pays, on associe l'image d'un Chopi à celle d'un *timbileiro*, c'est-à-dire à un joueur de *timbila*. Par ailleurs, suite aux recherches et aux publications de Hugh Tracey, depuis les années 1940, le mot *chopi* est aussi devenu synonyme de *timbila* (sg. *mbila*) pour le monde scientifique. Si l'association culture-musique peut sembler évidente à l'ethnomusicologue, il est plus curieux de constater que les membres de la communauté prennent à cœur cette association, et même qu'ils s'y attachent en la défendant ouvertement.

Le terme *timbila* désigne à la fois la danse, la musique et l'instrument, un xylophone joué en orchestre composé d'une dizaine d'éléments, de quelques hochets, d'un sifflet et de sonnailles attachées aux mollets des danseurs. La particularité du xylophone *timbila* réside avant tout dans les matériaux utilisés : le bois de l'arbre *mwenje* et les calebasses du fruit *sala* (pl. *masala*), utilisées comme corps de résonance sous chaque lame. De longueurs inégales, celles-ci sont accordées selon une échelle équiheptatonique et frappées avec deux mailloches.

Il n'est pas rare de voir un musicien assis devant sa hutte, profitant de la fraîcheur du soir pour chanter accompagné de son *timbila*. Cependant, le *timbileiro* aspire à intégrer un orchestre, voire à le diriger. Normalement, le chef d'orchestre est l'auteur des musiques, des poèmes et de la chorégraphie. Il s'agit d'une activité d'abord individuelle ; le chef d'orchestre réunit ensuite les musiciens pour l'orchestration, et enfin il associe le chef des danseurs pour mettre au point la chorégraphie. La dernière étape consiste à apprendre et à répéter l'œuvre au complet avec l'ensemble des musiciens et des danseurs. Une telle œuvre est appelée *ngodo* ;

il s'agit d'une suite de pièces parfois seulement musicales, parfois accompagnées par la danse, et agencées selon un ordre établi. Les poèmes chantés théâtralissent la vie quotidienne ou des problèmes rencontrés par la communauté. Selon l'analyse de différents chercheurs (H. Tracey 1970; Dide Mungwambe 2000), le *ngodo* revêtait une claire fonction de critique sociale.

Axe d'approche du *timbila*

On peut aborder la musique de *timbila* à partir de trois axes différents : la musique, la danse et la poétique.

La dimension orchestrale avait déjà suscité en 1560 l'intérêt du jésuite André Fernandes, lequel passa deux ans chez les Chopi. Depuis, plusieurs écrits attestent de la complexité de cette musique, de sa composition, de la virtuosité de ses musiciens. Selon Hugh Tracey (1970 : 119), il en existerait cinq types : *cilanzane* ou *malanzane* (soprano), *sange* ou *sanje* (alto), *dole* ou *mbingwe* (ténor), *debiinda* (basse), et *gulu* ou *kulu* (double basse). Cependant, lorsqu'il décrit les orchestres, il constate que ceux-ci ne les possèdent jamais tous : les grands ensembles en dénombrent trois ou quatre types, le moins répandu étant le *dole* car il est difficile à jouer. Margot Dias (1986 : 56) parle aussi de cinq types d'instruments : *chilanzane*, *sanje*, *dole*, *debiinda* et *chikhulu*. Elle mentionne également un sixième *timbila* ayant existé dans le passé, le *mbingwe*, qui se situe entre le *dole* et le *debiinda*, mais qu'elle n'a jamais vu. Ilídio Rocha (1962), dans son long terrain à Zavala et Homoïne, a aussi vu cinq instruments : *chilanzane*, *sanje*, *dole*, *debiinda* et *chikhulu* ; il nous dit que le *mbingwe* est un instrument semblable au *dole*, mais plus facile à jouer.

Notre recherche de terrain (1996-2006) ne nous a pas permis de trancher la question. Les groupes de *timbila* que nous avons rencontrés – à Inhambane, Maputo ou en Afrique du Sud – comportent seulement trois types de xylophones : *chilanzane*, *debiinda* et *chikhulu*, même si les musiciens admettent l'existence d'autres *timbila* dans le passé.

La dimension chorégraphique, connue depuis les années 1940 renvoie directement à la rencontre violente et conflictuelle avec les Zoulous au XIX^e siècle. Les Chopi ont emprunté à leurs envahisseurs le bouclier en peau de vache, les lances et casse-tête, ainsi que le costume, également en peau de vache (dans le passé aussi en peau de guépard) ornée de plumes d'autruche. Les pas de danse sont aussi d'origine zouloue et la chorégraphie est clairement guerrière. La danse contraste d'une part avec le contenu des poèmes et de l'autre avec la signification de la musique de *timbila* : cette musique se veut une critique et une affirmation d'indépendance et de différenciation culturelle, alors que la danse montre l'acculturation aux Zoulous et la capacité d'appropriation d'éléments exogènes aux Chopi. Elle leur a toutefois donné

une image guerrière au travers de la chorégraphie et des armes utilisées, ce qui lui a valu une certaine stigmatisation de la part des églises, notamment la catholique¹.

Le troisième axe concerne la poésie, perspective privilégiée dans l'approche identitaire de la musique de *timbila*. En effet, les principaux chercheurs (H. et A. Tracey, M. Dias, Dide Mungwambe...) associent la musique de *timbila* au débat interne de la société chopi, aussi bien qu'à la revendication intra-tsonga (face aux Shangana), intra-africaine (face aux Zoulous d'Afrique du Sud) et face au pouvoir exogène représenté par les Portugais.

Les travaux publiés sont en général unilatéraux et non systématiques, probablement parce qu'ils ont été réalisés par des missionnaires (H.-A. Junod 1897 et 1936; H.-P. Junod 1936), des administrateurs coloniaux (Rita-Ferreira 1958) ou des anthropologues, dont l'intérêt n'était pas spécialement dirigé vers la musique en tant que manifestation artistique ou qu'expression culturelle.

***Timbila* et identité**

Les Chopi sont connus pour avoir plusieurs spécificités culturelles, ainsi qu'une panoplie d'instruments de musique (par exemple les flûtes et les tambours ou l'arc musical) et de nombreuses danses (parmi les plus connues qu'ils partagent avec leurs voisins, on remarque le *chigubo*, le *ngalanga* et le *makwaela*). Des questions se posent: pourquoi les Chopi manifestent-ils leur identité d'abord à travers la musique? Pourquoi la musique de *timbila*, à l'exclusion des autres formes musicales? Et enfin comment ce choix s'est-il opéré?

Selon les principales études ethnohistoriques sur les Chopi, il s'avère que le territoire chopi, à partir de sa « découverte » par Vasco de Gama au XV^e siècle, aurait été un territoire portugais, en théorie seulement; car, selon H.-A. Junod (1936) et Pellissier (1984), la présence portugaise était alors limitée au littoral du pays. Ce n'est qu'après la chute du dernier royaume indigène du Zoulou Gungunyane, en 1897, que les colons auraient occupé les zones intérieures, parmi lesquelles l'actuelle province d'Inhambane, terre des Chopi. Cela signifie que les indigènes auraient joui d'une indépendance politique et culturelle jusqu'au XIX^e siècle et, pour ce qui nous concerne, que les Chopi auraient donc vécu dans le respect de leur modèle politique complètement dépourvu de gouvernement central, organisé autour de petites chefferies autonomes, quoique solidaires entre elles.

En effet, les Chopi constituent un groupe culturel bien particulier reconnu non seulement par les Européens (notamment portugais et hollandais), mais également par leurs voisins tsonga (shangana, ronga, bitonga) et zoulous. Leur

¹ C'est seulement après le Concile Vatican II en 1962 que le *timbila* en tant qu'instrument commence peu à peu à entrer dans les cultes et les messes.

particularité résulte sans doute de leur lente adaptation à un milieu écologique où prédomine la forêt, au contraire des peuples voisins habitant la savane. Ce milieu a donc conditionné et homogénéisé l'évolution culturelle des Chopi ; il a forcé les hommes aux travaux sédentaires et domestiques grâce aussi à la terre fertile, au contraire des voisins tsonga dédiés à la chasse de grands herbivores, au commerce et à l'élevage. L'organisation plus centralisée des Tsonga a provoqué des guerres pour le pouvoir, pour la domination des routes commerciales et pour les zones de chasse. L'homme chopi s'est plutôt renfermé sur lui-même et a développé une économie d'autosubsistance ; il est devenu créatif dans la manufacture d'ustensiles, dans l'agriculture et dans toutes les manifestations esthétiques, notamment l'artisanat, la musique et la danse. Le *timbila* est assurément la forme musicale la plus élaborée et complète, en raison notamment de la complexité de fabrication du xylophone et de la réunion, en une seule activité, de la musique, de la danse et de la poésie. Les répétitions du *ngodo* occupaient une grande partie du temps libre des musiciens et danseurs, et ce moyen d'expression constituait un facteur important de maintien de l'unité politique au travers de la fonction de critique sociale des poèmes, qui permettait par exemple de dénoncer publiquement l'abus de pouvoir du chef, ou de développer le caractère égalitaire de la société en conditionnant les comportements individuels afin d'obéir aux valeurs préétablies.

Parmi des spécificités identitaires chopi comme le rapport particulier à la culture matérielle, la structure politique décentralisée, le statut émancipé de la femme, l'architecture des huttes, comment expliquer que la musique de *timbila* ait pris le dessus dans le processus de revendication identitaire ?

Le contexte à partir de la fin du XIX^e siècle

Pour essayer d'apporter une réponse à cette question, nous avons privilégié une approche contextuelle, selon laquelle les processus identitaires n'existeraient pas hors contexte et seraient relatifs à des finalités. Cette démarche stipule aussi qu'on est toujours l'autre de quelqu'un ; il faut donc se penser soi-même en partant d'un regard externe et aussi selon plusieurs regards croisés. En tant que telle, l'identité se forge sur la relation avec les autres. Mais l'anthropologie culturelle et sociale définit également l'identité comme une construction. Cette approche rend compte des processus identitaires en plus de leurs contextes et de leurs implications. La réalité est ainsi construite sur les représentations des acteurs et sur leurs constructions subjectives, à leur tour basées sur la réalité.

Ce type de réflexions est le reflet d'une identité principalement ethnique. En effet, la dimension ethnique est certainement présente dans le processus identitaire en général, précisément parce qu'il représente toujours le lien entre culture et intégration dans les contextes sociaux. L'ethnie est cependant un signi-

fiant imprécis et son utilisation peut poser des problèmes d'analyse. C'est le cas, par exemple, de l'idée de retour à l'ethnie qui donne l'image d'un modèle préexistant – l'ethnie – vers lequel on ferait un mouvement de régression, alors que les mouvements ainsi désignés sont également des constructions culturelles. Cette attitude ethniciste des acteurs doit aussi faire l'objet d'une analyse externe et non d'une reproduction d'éventuelles catégories internes – lesquelles sont parfois la reprise d'anciennes catégories de l'ethnologie.

Un exemple de ce type de démarche est actuellement en cours chez les Chopi où l'on organise chaque année un festival appelé *msaho*, qui mobilise tous les orchestres de *timbila* avec l'objectif de recréer, dans l'actuelle conjoncture post-communiste, une identité politico-culturelle chopi. Paradoxalement, ce retour à l'authenticité culturelle se fait à partir des travaux de Tracey. Ce postulat, au-delà du fait de recourir à un élément externe et au statut de la science, ignore totalement que la démarche de Tracey, comme toute démarche scientifique, est un processus herméneutique qui relève des précompréhensions des auteurs et qui ne peut d'aucune manière avoir une prétention d'objectivité. C'est pourquoi, plus qu'approcher les identités en tant que choses isolées et statiques, il faut les appréhender dans leur ritualisation.

C'est dans le lieu problématique de situations et d'événements correspondant à des mises en scène de l'identité qu'on peut observer la culture en train de se faire. De là vient la richesse théorique des *timbila* : un cadre privilégié facilitant la réalisation des exercices rituels, qu'on peut alors prendre comme objet de recherche. L'anthropologie du *timbila* peut donc devenir une forme d'anthropologie des identités ritualisées ; mais, si tout dans le *timbila* n'est pas rite, la cérémonie qu'il propose est tout de même définissable comme un contexte rituel, autrement dit comme un cadre propice à la mise en scène de l'identité.

L'identité chopi s'opérationnalise et se ritualise par œuvre de ses artistes comme Gomukomu, qui n'hésite pas, d'une part à bousculer ses chefs et, à travers eux, à inciter la communauté à reprendre du courage afin de défendre son identité, et d'autre part à faire descendre les Blancs de leur piédestal d'hommes supérieurs :

– les Blancs :

« Vous les chefs devez discuter des questions.

Ces hommes appelés Blancs

Sont des hommes du commun². »

Mais cette affirmation identitaire ne se fait pas seulement face aux Blancs, mais aussi face à d'autres Africains avec lesquels les relations peuvent être difficiles, voire de conflit.

² Notre traduction. H. Tracey (1948 : 43). Il s'agit d'un *ngodo* composé en 1942 par Gomukomu critiquant les Blancs et leur façon de fabriquer et d'imposer un gouvernement indirect.

– les Shangana :

« Laissez la peau !

Il n'en reste rien, Shangana !

Les Shoto et les Xhosa ont tout mangé et pour nous il n'en reste plus³. »

Néanmoins, l'instrument de l'affirmation identitaire et de la spécificité chopi ne sont plus les *cocolo*, fortifications militaires qui leur ont permis de résister d'abord aux assauts des Zoulou, et ensuite à ceux des Portugais. L'outil de l'affirmation chopi va passer par la musique. C'est exactement au lieu où l'empereur zoulou Ngungunyane, grand ennemi des Chopi, a été battu par les Portugais, que les artistes convoient le *timbila* pour manifester la suprématie de l'art sur la barbarie de la guerre :

« Viens, peuple de Zavala

Allons à Magule⁴. »

À partir de là, comment expliquer cette relation intrinsèque entre les Chopi et le *timbila* ? Selon nous, la réponse se trouve dans les valeurs et les processus sociaux. Il s'agit de se demander la raison pour laquelle les Chopi manifestent leur identité au travers du *timbila*. Qu'est-ce qui donne de la valeur à ce type d'activité sociale ?

Notre hypothèse est que les Chopi ont articulé l'expérience de leur vie et le processus de leur société au travers de la musique. Ainsi, la musique de *timbila* est devenue partie intégrante de la reproduction sociale, partie du débat d'idées qui organise la vie de la communauté. La musique est ainsi devenue le moyen, de par sa nature représentative, de créer et de recréer la communauté.

Et pourtant, privé de ses fonctions initiales par des ingérences successives et systématiques des Portugais et du FRELIMO⁵ (la critique sociale, le débat, l'affrontement musical entre orchestres dans le *msaho*), le *timbila* s'approche toujours plus des rituels considérés comme contemporains, définis par le simple fait d'être des espaces-temps d'identité collective en dehors de la routine quotidienne individuelle. Car la musique de *timbila* est bien plus que le son des xylophones qui, quotidiennement depuis trente ans, réveillent les Mozambicains à quatre heures du matin sur les ondes de RM, la Rádio Moçambique ; le *timbila* est plus qu'une musique et une danse folklorique que les Mozambicains se sont habitués à voir et entendre à chaque manifestation politique ou culturelle du pays ; le *timbila* est bien

³ Notre traduction. H. Tracey (1948: 30).

⁴ Notre traduction. H. Tracey (1948: 21). Zavala est le centre de la musique *timbila*. Magule est le lieu où Gungunyane, qui a massacré de nombreux Chopi, a été tour à tour vaincu par le général portugais Mousinho de Albuquerque.

⁵ Front de libération du Mozambique, parti anti-colonial qui a amené le pays à l'indépendance en 1975, ensuite parti unique au pouvoir, d'orientation marxiste-léniniste.

plus qu'un instrument qui accompagne les rassemblements religieux, les pièces de théâtre ou la musique contemporaine.

On pourrait traiter la musique de *timbila* à partir des éléments non seulement musicaux, mais aussi techniques, culturels, politiques ou autres, que les Chopi partagent ou ne partagent pas avec les groupes ethniques voisins. Nous partirons de la lecture effectuée par le missionnaire et anthropologue suisse Henri-Alexandre Junod, lequel réunit culturellement les Shangana, les Ronga et les Chopi. On peut se demander comment il explique que ces trois peuples distincts partagent des éléments de formes et de styles d'exécution du xylophone, mais que les instruments, l'organisation de l'orchestre, le rôle social joué par la musique, ou encore l'identification du groupe au travers de cette musique diffèrent complètement. Selon nous, la réponse se trouve dans les valeurs et les processus sociaux. Il s'agit de se demander pourquoi les Chopi manifestent leur identité au travers du *timbila*. Qu'est-ce qui donne de la valeur à ce type d'activité sociale ?

Notre hypothèse est que les Chopi ont articulé l'expérience de leur vie et leur processus d'identité sociale au moyen de la musique. Ainsi la musique de *timbila* est-elle devenue partie intégrante de la reproduction sociale et du débat d'idées qui organise la vie de la communauté. La musique est ainsi devenue le moyen, à travers sa nature représentative, de créer et de recréer la communauté.

Pour comprendre cela, il faut revenir à l'histoire et voir comment, à plusieurs reprises, les Chopi ont été violemment attaqués dans leur intégrité, comment ces atteintes à leur culture les a poussés à trouver un moyen de défense et d'affirmation identitaire. Dans cet effort de survie, face d'abord à la colonisation nguni, puis à celle des Portugais, les Chopi ont mis en place un mouvement de résistance radical.

Les Chopi avant Tracey

Le nom Chopi est d'origine assez récente ; il remonte au siècle dernier, à la conquête du sud du Mozambique par les Nguni et à la formation de l'État de Gaza. Les Chopi, appelés à former un régiment, se sont révélés très habiles au tir à l'arc, d'où leur nom qui dérive du mot nguni *kutchopa*, « tirer à l'arc ».

En dépit de cette dénomination récente, leur origine remonte à juste avant l'arrivée des Portugais sur la côte orientale africaine, à la fin du XV^e siècle. À cette époque, la région aujourd'hui occupée par les Chopi est essentiellement peuplée par les Chona-Caranga, peuple descendu du nord, de l'ancien empire Monomotapa, et resté stable jusqu'au XVI^e siècle. Toutefois, le territoire chopi n'est pas peuplé par une seule ethnie ni par une seule tribu : les Chona-Caranga ont soumis les autochtones, eux-mêmes déjà mélangés avec les peuples de la région. Des Sotho arrivant au sud du Mozambique (actuelle province de Maputo)

obligent ensuite les peuples de la région à émigrer vers l'actuelle province d'Inhambane, le Chopiland.

Le XIX^e siècle est caractérisé au sud du Mozambique par la formation de l'empire de Gaza : les membres de l'ethnie Nguni, fuyant les Zoulous guidés par Chaka, envahissent la région et unifient ces peuples jusqu'alors assez dispersés et indépendants. La majorité des tribus ont facilement accepté la « ngunisation », l'assimilation, et certains d'entre eux ont même accédé à des places importantes dans la hiérarchie impériale : le dernier général de l'empire n'était en effet pas un Nguni d'origine. Mais, durant ce processus d'assimilation, une tribu se montre intransigeante et soucieuse de conserver son indépendance : les Chopi.

Pour des raisons probablement économiques, le chef de l'État Gungunyane décide de transférer la capitale au sud du Mozambique ; la nécessité d'obtenir des aliments peut ainsi expliquer l'incursion rapide chez les Chopi, jusque-là agriculteurs vivant dans une relative aisance grâce à leur terre fertile.

La haine éprouvée par les Gungunyane et les Nguni envers les Chopi s'explique cependant par des raisons politiques. La docilité et le manque d'unité des peuples du sud ont permis aux Nguni de former rapidement et aisément le plus grand empire moderne d'Afrique australe, et ceci malgré la présence des colonisateurs portugais et anglais. À plusieurs reprises, les Nguni cherchent à conquérir les Chopi, mais sans succès ; ils n'y parviennent qu'après de nombreuses tentatives et par la ruse. Toutefois, les Chopi tentent toujours de garder leur indépendance et de marquer leur différence. Cela explique peut-être que les envahisseurs continuent à s'acharner sur ce peuple.

Suite à ces événements, les Chopi, jusqu'alors dispersés, montrent un effort d'unification politique qui dure tout le XIX^e siècle dans le royaume de Cambana-Mondlane. Les Chopi s'unissent aussi aux Portugais pour faire face à la violence des Nguni, mais sans succès, à tel point que beaucoup d'entre eux sont massacrés et d'autres vendus comme esclaves et envoyés dans les îles de la Réunion, de Mayotte et de Madagascar, mais aussi aux États Unis, au Brésil, aux Antilles espagnoles, en Arabie Saoudite et en Turquie, ou tout simplement au Transvaal.

Après leur défaite, leur soumission et leur esclavage, les Chopi renoncent – du moins temporairement – à toute résistance organisée. Toutefois, deux ans plus tard, les Portugais trouvent chez les Chopi des alliés naturels pour leur campagne contre Gungunyane. Dans *Naissance du Mozambique* (1979), René Pélissier montre bien que les cinq siècles de colonisation portugaise sont un préconception et un mythe car, si les Portugais ont bien découvert les pourtours de l'Afrique, leur implantation demeure jusqu'au XVIII^e siècle limitée à des forts sur la côte, constamment menacés par la présence nguni juste au delà de leurs garnisons.

Le deuxième mandat d'António Enes entre 1895 et 1899 sera dédié à la conquête du sud du Mozambique. C'est l'époque du réalisme et du pragmatisme

d'inspiration anglaise: l'Africain doit être conquis et produire. Les Nguni sont vaincus et les Portugais deviennent pour la première fois les vrais colonisateurs. Les Chopi s'organisent encore une fois pour se défendre de la suprématie portugaise, mais sans succès. Beaucoup d'hommes quittent la région pour trouver du travail dans la capitale Lourenço Marques, le plus souvent comme ouvriers agricoles – seul métier autorisé par les colons – ou alors ils émigrent vers les mines d'Afrique du Sud. Cette période d'émigration semble introduire une accalmie sur le territoire chopi; preuve en est la présence de seulement trente-huit soldats en 1909 pour une population estimée entre 300 000 et 400 000 individus.

Il faudra attendre 1914 pour que les Chopi se réorganisent (c'est le Mouvement Mourini) pour combattre l'administration portugaise: le peuple refuse de cultiver les champs, espérant ainsi obliger les Blancs et les Indiens à quitter leur terre car ils n'ont plus rien à acheter.

Cette tentative se solde par un échec; mais en 1962, quand Eduardo Mondlane – descendant des Cambana-Mondlane qui avaient organisé la résistance contre les Nguni – fonde le FRELIMO, le Front de Libération du Mozambique, les Chopi, pourtant moins bien situés géographiquement pour la lutte – qui se déroule essentiellement dans le nord du pays –, s'engagent sans hésitation. Dans le FRELIMO les Chopi se battent aux côtés de Blancs, d'Indiens et de toutes les ethnies du pays. L'objectif de la lutte, l'indépendance du Mozambique, est tellement important que, pendant de nombreuses années, il fait oublier les anciens différends interethniques. Après l'indépendance, obtenue en 1975, ce sentiment d'unité se désagrège hélas rapidement.

Pendant, il serait faux de croire que, dans la période séparant la création du Mouvement Mourini et le FRELIMO, les Chopi soient restés inactifs et soumis au pouvoir colonial. Notamment au niveau de la politique interne, les Chopi, organisés en chefferies autonomes, refusent toute forme de pouvoir. Ils défendent une organisation sociale basée notamment sur la liberté de la femme et la domination de l'agriculture et de l'élevage, ce qui leur permet de consacrer plus de temps à l'architecture, à la poterie, à la fabrication de paniers... La résistance a d'abord été militaire, puis pacifique, pour finalement se cristalliser dans la musique. En effet, l'histoire et les conditions politiques ont sans doute contribué au style de vie de ce peuple en permettant le développement d'activités sédentaires; parmi celles-ci, on notera les arts, dont les expressions les plus riches sont la musique et la danse *timbila*. C'est à ce moment que la musique de *timbila* devient l'élément unificateur et spécifiquement identitaire de l'ethnie. Le *timbila* permet l'identification et l'extériorisation des problèmes concernant le groupe; c'est aussi un instrument de revendication et de critique sociale.

Les Chopi après Tracey

La publication en 1948 de *Chopi Musicians. Their Music, Poetry and Instruments* de Hugh Tracey marque le premier traitement musicologique systématique du *timbila*, ainsi que la reconnaissance de cette musique et de cette danse de la part de l'ethnomusicologie. L'œuvre de Tracey est devenue un classique de la discipline et pour toutes les études concernant la musique chopi. Mais *Chopi Musicians* fut publié à une époque critique de l'identité chopi, qui, après tant de résistances historiques pour sa défense, avait perdu toute capacité de résistance à de nouvelles pressions.

Il semble bien que la musique ait toujours accompagné leur vie culturelle ; mais les recherches de Tracey ouvrent un nouvel espace à l'affirmation identitaire. Par conséquent, ces travaux modifient le statut de la musique auprès des Chopi et contribuent à transformer la musique en instrument de fierté identitaire, dirigé plus vers l'extérieur que vers l'intérieur. En effet, depuis la publication de *Chopi Musicians*, la tribu-ethnie – classifiée ethnographiquement comme partie du groupe Tsonga selon l'ethnographe et missionnaire suisse Henri-Alexandre Junod – s'affirme comme groupe indépendant et autonome, sur la base d'importantes différences culturelles avec les groupes voisins. En particulier, elle se présente dorénavant comme groupe de musiciens, seuls détenteurs du *timbila*.

En définitive, pour comprendre l'adoption du *timbila* en tant qu'élément référentiel identitaire, il faut prendre en considération l'impact des travaux ethnomusicologiques sur cette musique. En effet, à partir des recherches de Tracey, tout le monde commence, pour différentes raisons, à s'intéresser à cette musique, que ce soit le pouvoir portugais, les scientifiques, les mineurs d'Afrique du Sud ou tout simplement le peuple mozambicain. La mobilisation autour du *timbila* est telle que les Chopi, discriminés et exploités dans les autres domaines de leur vie, commencent à se réapproprier ce phénomène.

La musique a toujours été un élément fondamental de la vie culturelle des Chopi, mais le rôle essentiel que les *timbila* jouent dans le processus d'autodéfinition identitaire dans le dernier demi-siècle est intrinsèquement lié l'exposition que cette musique a eue suite aux travaux de Hugh Tracey.

Certes, l'importance de la musique dans la vie du groupe précède Tracey ; mais son œuvre symbolise ce que l'ethnomusicologie a appelé « l'invention de la tradition », dans le sens où ce chercheur, en focalisant ses intérêts sur cette musique et en la faisant ainsi connaître à l'étranger, l'a élevée au dessus d'autres éléments tout aussi caractéristiques et spécifiques de la société chopi comme les connaissances relatives à la guerre, à la culture matérielle – notamment la construction de maisons et du système défensif de fortifications (les *cocolos*) –, ou le système de production permettant la subsistance et qui, par la même a rendu possible le développement d'un art comme le *timbila*, l'indépendance des femmes, un concept de liberté, non seulement par rapport à l'extérieur mais

aussi au niveau des petites chefferies, ce qui a permis aux Chopi de se passer d'un gouvernement central.

On peut donc parler d'un processus d'invention d'une identité ethnique par le truchement de l'ethnomusicologie. Toutefois, ce processus n'aurait pas été suffisant pour permettre aux Chopi de se définir ; à cette stratégie exogène, il faut ajouter la tactique de l'appropriation. En effet, toute la documentation historique et anthropologique concernant ce peuple les présente comme les victimes désignées des Nguni, justement en raison de leur attachement à l'indépendance ethnique qui les a portés à ne jamais accepter, comme l'ont fait leurs voisins shangana, d'être les vassaux de leurs envahisseurs ; ils en ont payé le prix fort en subissant de nombreux massacres. Afin d'échapper à cette domination, les Chopi se sont même alliés aux Portugais, pour ensuite se révolter à nouveau.

Suite à ces événements tragiques, on comprend que le travail de Hugh Tracey ait représenté une manne, car il a permis aux Chopi de restructurer leur fierté autour de la musique, en oubliant les autres éléments culturels qui les différençaient auparavant des groupes voisins. Ainsi, à l'invention de l'ethnomusicologie scientifique, il faut ajouter la grande capacité de la communauté à se réinventer une identité en situation difficile, en s'appropriant la surévaluation de leur musique par un point de vue exogène.

Ce processus de métamorphose du *timbila* a transformé le statut de l'instrument et de la musique à l'intérieur même de la hiérarchie musicale chopi et, par conséquent, il a augmenté le rôle des interprètes du *timbila* par rapport aux autres formes musicales. À noter aussi que l'importance des fabricants des xylophones a aussi été surévaluée, les faisant passer du statut d'artisans à celui d'artistes. Ainsi, les musiciens et danseurs appartenant à un ensemble de *timbila* ont non seulement maintenu leur rôle d'interprètes de la vie sociale, mais ils sont devenu les médiateurs entre le passé et le présent.

Les principales métamorphoses historiques qu'ont connues les Chopi ont été rapides, souvent violentes et surtout dues à des événements d'origine exogène : les invasions nguni, la colonisation, la déportation, l'émigration, l'indépendance du Mozambique, le marxisme-léninisme, le libéralisme économique. Ces changements ont eu et continuent à avoir des répercussions évidentes sur l'identité de la communauté. Pour cela la stratégie ethnique de l'unité est fondamentale pour la survie du groupe. Grâce à la musique, les Chopi ont pu chanter et faire savoir à tout le pays qu'ils sont chopi et mozambicains.

« Tout le monde se rappelle du fouet
 En Mozambique le fouet
 On nous battait toujours
 On nous battait et on nous demandait :
 "Où irez-vous vous lamenter ?"
 De Rovuma à Maputo

Dansons le *timbila*
 Célébrons nos héros
 Mondlane et Josina
 Ne nous oubliez pas
 Hissez le drapeau⁶.»

Bibliographie

- DIAS Margot
 1986 *Instrumentos musicais de Moçambique*. Instituto de investigação científica tropical. Lisboa: Centro de Antropologia Cultural e Social.
- DIDE MUNGWAMBE Amândio
 2000 *A música chope*. Maputo: Promedia.
- JUNOD Henri-Alexandre
 1897 *Les chants et les contes des Ba-Ronga de la Baie de Delagoa*. Lausanne: G. Bride.
 1936 *Mœurs et coutumes des Bantous. La vie d'une tribu sud-africaine*. Vol. I-II. Paris: Payot.
- JUNOD Henri-Philippe
 1936 *The Vachopi of Portuguese East Africa: with an introductory article on the Vachopi, and a bibliography and descriptive notes on the plates*. Cambridge: Deighton Bell; Kimberley: A. McGregor Memorial Museum, vol. 4, section 2: 39-59.
- LAFFRANCHINI Moira
 1997 «Musique et identité culturelle chopi (Mozambique)». *Tsantsa, Revue de la Société Suisse d'Ethnologie*, 2: Peuples Autochtones: 146-150.
 2001 «The two revivals of the *timbila* dance: 1975 and 1994». *Proceedings of the 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb (Croatia): Institute of Ethnology and Folklore Research: 202-207.
 2006 «Essere tradizionale per essere moderno. La musica timbila dei chopi del Mozambico». *Bulletin*, Société suisse d'ethnomusicologie (CH-EM), Société pour la musique populaire en Suisse (GVS/SMPS): 51-57.
- PELLISSIER René
 1979 *Naissance du Mozambique*. Paris: Orgeval.
- RITA-FERREIRA António
 1958 *Agrupamento e caracterização etnica dos indígenas de Moçambique*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- ROCHA Ilídio
 1962 *A arte maravilhosa do povo chope*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique.
- TRACEY Andrew
 1995-1996 «Draft Proposal for a timbila school, Mozambique». *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* (Vienna) no. 37-38: 131-138.

⁶ Notre traduction. Chanson enregistrée à Zavala en 1981 par Ron Hallis (1983). Rovuma est un fleuve tout au nord du Mozambique et Maputo la capitale toute au sud. Il s'agit de Eduardo Mondlane fondateur du FRELIMO et de Josina Machel, épouse de premier président du Mozambique indépendant.

- TRACEY Hugh
 1940 *Três dias com os Ba-Chopes*. Lourenço Marques, Moçambique: Documentário n. 24, Dez.
 1970 [1948] *Chopi musicians: their music, poetry and instruments*. London: Oxford University Press.

Discographie

- DURÃO Eduardo & Orquestra Durão
 1991 *Timbila: New Chopi Music from Mozambique*. Globestyle, Ace Records.
- GIGER Peter
 1993 *Mozambique meets Europe*. Frankfurt: B&W Music.
- MBANDE Venâncio
 1994 *Timbila ta Venâncio Mbande. Xilophone Music from the Chopi People*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- SILITA
 2001 *Ziva Tako. Lusafrica*.

RÉSUMÉ Les Chopi vivent au sud du Mozambique. Ce peuple pacifique, qui se consacre à l'agriculture, devient depuis le XIX^e siècle la victime désignée du pouvoir, notamment en raison de son refus clair de l'acculturation et de la soumission. Au fil du temps, les Chopi subissent les invasions des Nguni, la colonisation portugaise, le pouvoir marxiste-léniniste et le libéralisme économique. La musique de *timbila* s'affirme peu à peu comme un moyen privilégié de résistance pacifique. L'identité du groupe, mise à mal par les conflits, trouve dans la musique la force de se redéfinir et de se réaffirmer. Ce processus de construction identitaire sera renforcé par l'intérêt que lui portent certains ethnomusicologues. On assiste alors à la réappropriation du savoir scientifique la revendication d'une spécificité culturelle: la tradition sera désormais définie selon les critères de l'ethnomusicologie.