

Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft
= revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera
d'etnologia

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 2 (1997)

Artikel: Musique et identité culturelle chopi

Autor: Lafranchini, Moira

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007526>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Musique et identité culturelle chopi

Moira Laffranchini

¹ Compétition ou spectacle musical de différents orchestres *timbila*.

² Peuple d'Afrique du Sud qui, fuyant les Zoulou à la fin du siècle passé, conquiert le sud du Mozambique.

Le groupe ethnique Chopi, qui habite la province d'Inhambane au sud du Mozambique, est connu pour son talent musical. En effet, dès 1540 on trouve des témoignages de missionnaires d'abord, puis de voyageurs et d'anthropologues, concernant la grande sensibilité et l'inclination de ce peuple pour la musique, le chant et la danse. Ils furent impressionnés de trouver en Afrique noire une forme de musique jouée en orchestre avec un corps de ballet semblable à celle d'Europe. H.A. Junod donne en 1936 une première description de l'instrument chopi par excellence: le *timbila* est un xylophone en bois, avec des caisses de résonance, accordé selon une gamme équiéptatonique, et dont le nom signifie à la fois l'instrument, l'orchestre et la danse. Un orchestre de *timbila* compte environ une dizaine de musiciens et autant de danseurs. Traditionnellement, une fois par année ou chaque deux ans, un «spectacle» de *timbila* appelé *msaho*¹ était organisé.

Au fil des siècles, la musique *timbila* est devenue pour le peuple chopi une

forme de résistance culturelle et d'affirmation identitaire, d'abord pour résister aux invasions et aux exterminations des belliqueux Ngoni², ensuite pour combattre le colonialisme et l'assimilation portugaise, ou encore pour soutenir la guerre de libération et l'indépendance, et enfin pour se positionner face au parti au pouvoir.

Notre étude vise à comprendre comment l'identité du peuple chopi se forge et s'affirme à travers l'analyse de cette musique unique et de cet instrument original qu'est le *timbila*. Il s'agit aussi de comprendre comment se situent aujourd'hui les Chopi face aux grandes transformations politiques de ces dernières années (rappelons que le Mozambique est devenu indépendant seulement en 1975, suite à quoi il y eut quinze ans de guerre civile et enfin les premières élections démocratiques en 1994), par rapport à leur musique traditionnelle et à leur identité.

Dans une perspective ethnomusicologique, Hugh Tracey est une figure obligée dans l'étude de la musique chopi. En effet, c'est à partir de la publication de son ou-

vrage *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments* (1948) que les Chopi sont devenus célèbres et ont attiré l'intérêt d'autres chercheurs sur l'importance et la valeur artistique de leur musique. Tracey a en outre le mérite d'avoir relevé en premier l'importance extraordinaire du *msaho* dans la vie culturelle chopi, surtout en tant que moyen de communication sociale. Cependant, il ne prêta pas l'attention nécessaire aux éléments identitaires, préférant se concentrer sur des aspects plus musicologiques. Depuis, d'autres chercheurs comme António Rita-Ferreira, Ilidio Rocha (1962), Gerhard Kubik, Margot Dias (1986), A. Dide Mungwambe (1972) se sont intéressés à cette musique. Toutefois, ils sont aussi restés prisonniers du musicologisme de Tracey. C'est pourquoi il s'agit pour nous de rendre la dimension anthropologique de l'art musical chopi remplaçant l'élément identitaire et la critique sociale au centre du *timbila* et de la vie culturelle chopi.

Les compositeurs des *ngodo*³ étudiés par Tracey – Katini, Gomukomu, Sauli Llova, Sipingani Likwekwe – étaient des musiciens professionnels. Leurs orchestres, formés de plusieurs xylophones et musiciens, avaient besoin d'une sorte de «sponsor» pour se rassembler: ceux qui maintenaient les orchestres étaient les chefs natifs, et le rôle du maître était en partie comparable à celui du «bouffon de cour». En effet, malgré les vicissitudes coloniales, les Chopi avaient conservé une vie politique relativement centralisée, avec des chefs puissants et authentiques.

Tracey a relevé l'unité globale de chaque *ngodo*, en expliquant leur origine par la description de la forme de la composition des sections; chaque *ngodo* contient donc des caractéristiques bien définies. Même si les *ngodo* semblent englober une grande diversité de thèmes, en réalité ils convergent en un seul thème central. En effet, cette préoccupation unique à laquelle se réfère toute l'hétérogénéité apparente du *msaho* est l'identité des Chopi. Malheureusement, Tracey n'est pas allé jusqu'au bout de son raisonnement et de n'a de ce

fait-là pas relevé que les *ngodo* expriment un sentiment de nationalisme ethnique.

On pourrait argumenter que les chefs chopi formaient une élite traditionnelle, que les artistes représentaient en quelque sorte des musiciens de cour et que le nationalisme ethnique du *ngodo* est indissociable d'un groupe qui essaye de perpétuer sa position. Toutefois, ce nationalisme a d'autres facettes. D'une part, il reflète les conflits historiques avec les *Ngoni* de Gaza, qui – comme les *Shangana* – sont attaqués dans plusieurs chansons. D'autre part, il est une réaction contre l'expérience du travail des mines en Afrique du Sud et enfin, le *ngodo* dresse une critique contre la manière dont les Portugais «fabriquaient» les autorités traditionnelles, dans le cadre de leur politique de gouvernement indirect. Cependant, ce qui est vraiment important est certainement l'aspect positif et anti-colonial de ce nationalisme.

Les Chopi croient ainsi en une nation chopi capable de résoudre tous ses problèmes. Dans tous les *ngodo*, on trouve des références à deux systèmes d'autorité: d'une part la nation chopi avec ses chefs légitimes, ses conseils d'anciens et ses musiciens professionnels, et d'autre part les usurpateurs du pouvoir – les administrateurs, les officiers de la justice, les policiers, les recruteurs de main-d'œuvre, les encaisseurs d'impôts, etc.

Après avoir analysé les travaux de Tracey et d'autre chercheurs, nous nous sommes intéressée à dégager ce nationalisme ethnique à partir des groupes *timbila* existant. Ils sont encore nombreux, les uns s'inspirant de la grande tradition du passé, les autres tendant à rapprocher la musique traditionnelle de la musique moderne, en particulier du jazz.

De tous les groupes avec lesquels nous sommes entrés en contact, notamment en Afrique du Sud et dans les provinces mozambicaines d'Inhambane, de Gaza et de Maputo, le groupe de Venancio Mbande est celui que ressemble le plus aux grands groupes du passé décrits par le Père Fernandes, H.A. Junod, Margot Dias, Ilidio Rocha, A. Dide Mungwambe et surtout

³ Signifie tout l'orchestre, les danseurs ainsi que la musique exécutée avec les *timbila*.

par Hugh Tracey. Il s'agit d'un ensemble musical composé de vingt-deux artistes, dix musiciens et douze danseurs, la plupart provenant de la région de Quissico, mais sous contrat de durée déterminée à la Impala Platinum Ltd. de Rustenburg, compagnie minière d'Afrique du Sud. Mbande se veut fidèle à la grande tradition chopi quant à la «fonction» de la musique. Ainsi, contrairement à la tendance moderne qui consiste à imiter la musique occidentale et à adapter les *timbila* au jazz avec ses poétiques souvent amoureuses, il part d'une fonction d'information – d'actualité générale pour la communauté chopi – pour aboutir à un rôle d'opinion, de critique, voir même de polémique. Si on analyse le *ngodo* composé en 1989 on remarquera qu'il commence par une proclamation importante: il va être question non seulement de chopi mais aussi du peuple mozambicain tout entier. Si on connaît la diversité qui oppose les Chopi et les autres groupes ethniques, surtout les Shangana, ce prélude est de taille. Deux strophes suffiront pour illustrer ce propos:

*Lavanani motsenu makono hichangasika
timbila*

*Timbila ta wusiwana hidilako Mondlane
wodawa ngu mapotugezi*

*Mapotugezi madinga hidyaela Mondlane
vachi vanahihlulo.*

[...]

Watsamba mpatano wa timbila manu

Watsamba hingapfa kulohe!

Laissez-nous composer un *timbila*,
Timbila de tristesse, car nous pleurons
Mondlane, tué par les Portugais.

Les Portugais qui croient qu'en tuant
Mondlane ils gagneraient.

[...]

Belle est l'unité de notre peuple,

Le *timbila* la célèbre!

Le compositeur présente les *timbila* comme des consolateurs possibles de la douleur des Mozambicains. La musique permet d'atténuer les vicissitudes historiques que subit ce peuple depuis plusieurs années. Le chant se termine en suggérant

que l'avenir du Mozambique, surtout après le départ des Portugais, dépendra de la capacité des Mozambicains à assumer la responsabilité que la liberté comporte. Seule l'unité peut permettre au peuple mozambicain de s'en sortir et les *timbila* se font porte-parole de cette unité.

Dans le cadre des transformations auxquelles la musique chopi a été soumise pendant les cinquante dernières années, au niveau de l'accordage des instruments et de leur fabrication, des poétiques, etc., Mbande semble suivre un processus de muséification. Non pas parce qu'il tient à garder les traditions d'un temps, mais parce qu'il semble suivre anachroniquement des traditions qui sont plus appréciées par des ethnomusicologues que par les Chopi d'aujourd'hui.

Il est intéressant de constater que ceux qui se veulent les héritiers les plus authentiques de cette musique aient puisé non pas dans leur terre natale, ni dans les traditions musicales de leur peuple, mais chez les experts qui ont reproduit ce qu'ils ont cru comprendre de cette musique, qui appartient désormais aux annales de l'histoire. Dans ce processus, le rôle des experts comme A. Tracey ou G. Kubik n'est certainement pas secondaire. Car en faisant de Mbande le plus grand représentant actuel de la musique chopi, ce n'est pas Mbande ou la musique du passé qu'on sacralise, mais c'est la nouvelle musique chopi d'aujourd'hui, résultat de l'effort de la nouvelle génération pour faire dialoguer leur héritage culturel avec les métamorphoses historiques d'aujourd'hui qu'on désacralise.

Le rôle des ethnomusicologues dans ce que nous avons appelé la muséification de la musique chopi nous ramène au problème crucial du rôle de l'ethnomusicologue: doit-il enregistrer et conserver les musiques en voie de disparition (ce travail a déjà été fait par H. Tracey, M. Dias, I. Rocha et D. Mungwambe) ou suivre l'évolution musicale d'un peuple qui, à partir de son «munus» culturel, essaie de s'adapter à l'évolution des temps?

Pendant les étés 1995 et 1996, nous avons travaillé à Zavala, cœur de la musique chopi, avec un autre ensemble: le *Timbila ta Zavaleni*. Ce groupe composé de seize hommes plus très jeunes – huit musiciens et huit danseurs – s’est avéré beaucoup moins stéréotypé que l’ensemble *Venancio Mbande*, tout en sauvegardant l’essence critique de leur musique. Cependant, un élément est commun aux deux ensembles: le chef de ce deuxième groupe est également convaincu que la grande richesse qu’est le *timbila* ne doit pas rester éloigné des préoccupations fondamentales des Mozambicains, surtout s’il peut être un instrument décisif pour l’éducation des consciences et pour la réconciliation des hommes. Le morceau dont le passage qui suit est extrait est écrit dans une langue compréhensible dans les trois provinces du sud du Mozambique, résultat d’une claire volonté de rompre avec l’ethnocentrisme culturel propre aux Chopi, afin d’apporter au travers du *timbila* le message de paix au-delà des frontières ethniques:

Hi mani a nka helissa nhipi?

Hi Chissano.

A ma hissi guhini?

Ahé Roma aya ritsinza a utwanana.

Loco hi ngana a utwanano hina wa moçambicano

Hi ngue wi koti kumaha a tiko.

A matiko maya mahluena loco a wannu wahanha yi ku nrula.

Mbava Chissano, hi nkombi nhlella ya hanha nrula.

A timbila tihimba akurula ni tuanana ka nvana wa moçambiqui.

Qui en a terminé avec la guerre?

C’est Chissano.

Comment a-t-il fait?

Il fut à Rome pour signer l’accord de paix⁴

Si on n’a pas de compréhension entre nous les Mozambicains

On ne saurait pas bâtir une nation.

Les pays se développent seulement lorsque leurs citoyens se comprennent et s’aident.

Leader Chissano, montre-nous le chemin pour vivre en paix.

Les *timbila* chantent la paix et la compréhension des fils du Mozambique.

Un dernier exemple pour illustrer l’expression de l’identité du peuple chopi nous est donné par le groupe de *Timbila ta Xipamanine* de la banlieue de Maputo. Ce groupe citadin est très perméable à des formes de syncrétisme avec d’autres genres musicaux. Dans une échelle imaginaire rendant compte de «l’authenticité» d’un ensemble *timbila*, le groupe de *Xipamanine* est certainement celui qui s’éloigne le plus de la tradition. Néanmoins, malgré son éloignement du *msaho* traditionnel au niveau des formes, de l’utilisation des instruments de musique, du nombre d’instruments dans l’orchestre, etc., les musiciens de *Xipamanine* ont conservé dans leurs poétiques l’esprit de critique sociale typiquement chopi. Ainsi, tout en proclamant à haute voix leur appartenance nationale, ils ne cessent de marquer leur différence en se caractérisant d’abord comme membres de l’ethnie chopi. Le chef d’orchestre compose un *ngodo* qui, en effet, est la réponse à une préoccupation nationale soulevée par l’Organisation de la femme mozambicaine (OMM) sur laquelle les Chopi sont invités à se prononcer:

Vachopi, marrambiwa hi nkweni

Tanani mutateta maka

Hi mani wa nstati?

Chopi, vous êtes tous convoqués

Venez débattre cette question

Qui est la femme? (Quel est le statut de la femme?)

La réponse sera:

Vachopi

Mina nili mungano

Anamina a tirueni

Anhipini abangueni

Anamina atimbileni

Chopi

Pour moi elle est une amie

Elle partage mon travail

Elle partage ma lutte

Elle doit partager le *timbila*.

⁴ Après deux ans de négociation, le FRELIMO (Front de libération du Mozambique, le parti unique au pouvoir) et la RENAMO (Résistance nationale du Mozambique, groupe d’opposition) sont parvenus, en 1992, à la signature d’un accord de paix à Rome, qui a été suivie par des élections démocratiques deux ans plus tard.

Encore une fois, la force du *timbila* est mise à contribution pour illustrer des thématiques typiquement mozambicaines, sans pour autant oublier la spécificité de chaque communauté habitant le pays. Ainsi, si on regarde le *ngodo* enregistré par H. Tracey entre 1941 et 1943, on voit un groupe chopi très jaloux de son identité et prêt à la défendre aussi bien contre les Européens (Portugais, Anglais et Hollandais) que contre d'autres Africains (Shangana et Shoto). La musique est l'instrument de lutte pour une autonomie culturelle. Déjà chez Mbande, on maintenait l'attachement des chopi à la musique, laquelle servait non seulement à affirmer l'identité culturelle, mais également à affirmer une deuxième identité à laquelle ils avaient fini par adhérer, *a moçambicanidade* – «la mozambicanité». Dans l'ensemble *Timbila ta Zavaleni* l'affirmation d'une identité chopi ne peut se faire que dans le cadre d'une réconciliation avec les ennemis historiques shangana, mais aussi avec tous les autres groupes appartenant à la deuxième identité: les Mozambicains. Massangai (chef du groupe de Xipamanine) arrive jusqu'à faire du *timbila* un instrument pour la création de la nation mozambicaine. Ainsi, les Chopi, bien qu'ils se soient rapprochés d'autres groupes ethniques et d'autres traditions musicales, ont toujours su sauvegarder leur spécificité culturelle grâce, entre autres, à la force de leur musique.

Le communisme ayant échoué et la démocratie «prêt-à-porter» ayant montré ses limites, à cause, en outre, de leur incapacité à mobiliser les imaginaires sociaux, il s'agit pour le Mozambique d'aujourd'hui de reconstruire un Etat et une démocratie à partir et à l'image de ses peuples et de ses cultures nationales.

La suite de notre recherche part d'une interrogation de fond: dans quelle mesure le nouveau *timbila* – à la fois chopi et mozambicain – qui plaide pour une unité dans la diversité peut être mis à contribution dans ce processus?

Bibliographie

- DIAS Margot
1986. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- MUNGWAMBE Amandio Dide
1972. *La Musica dei Chopi*. Roma: Pontificia Istituto di Musica Sacra, tesi di Magistero.
- ROCHA Ilidio
1962. *Os Chopes de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica de Mocambique.
- TRACEY Hugh
1948. *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*. London: Oxford University Press.

Discographie

- MBANDE Venancio
1994. *Timbila ta Venancio Mbande. Xalophone Music from the Chopi People*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.

Auteure

Moira Laffranchini, Route de la Clochatte 34, CH - 1018 Lausanne