

LES MUSICIENS, MÉDIATEURS D'ÉCHANGES CULTURELS ENTRE MOZAMBIQUE ET AFRIQUE DU SUD

Sur quelques effets culturels de migrations anciennes

Didier Nativel

De Boeck Supérieur | « Afrique contemporaine »

2015/2 n° 254 | pages 57 à 72

ISSN 0002-0478

ISBN 9782807300743

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2015-2-page-57.htm>

Pour citer cet article :

Didier Nativel, « Les musiciens, médiateurs d'échanges culturels entre Mozambique et Afrique du Sud. Sur quelques effets culturels de migrations anciennes », *Afrique contemporaine* 2015/2 (n° 254), p. 57-72.
DOI 10.3917/afco.254.0057

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

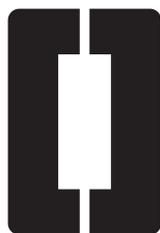
Les musiciens, médiateurs d'échanges culturels entre Mozambique et Afrique du Sud

Sur quelques effets culturels de migrations anciennes

Didier Nativel

À partir de la fin du XIX^e siècle, une relation musicale durable s'établit entre la colonie portugaise du Mozambique et la région de Johannesburg. Des migrants mozambicains employés comme mineurs dans le Rand deviennent les médiateurs d'échanges culturels entre les deux territoires. C'est dans ce contexte qu'émerge, dans les années 1950 et 1960, Fanny M'Pfumu, figure légendaire de la musique urbaine mozambicaine. Après l'indépendance de l'ancienne colonie portugaise en 1975, les relations entre les deux territoires se dégradent. Le nouveau régime révolutionnaire, installé à Maputo, entend forger une culture nationale autonome du pays de l'apartheid. En réalité, des migrations plus limitées, mais continues, démarrent à partir de 1975-1980. Cette fois, des musiciens semi-professionnels, voire professionnels, tentent leur chance non seulement à Johannesburg mais aussi au Cap.

Mots clés : Mozambique – Afrique du Sud – Migrations – Médiations culturelles – Circulations musicales – Marrabenta



Objet d'une abondante production documentaire de la part des autorités portugaises et sud-africaines, de décideurs économiques ou encore de missionnaires, le thème des migrations mozambicaines vers la région de Johannesburg (le Rand), a, par contrecoup, intéressé de nombreux sociologues depuis Harris (1959) et Rita-Ferreira (1960-1961), jusqu'à Vidal (2014), en passant par First (1983). Chez les historiens, Katzenellenbogen (1982), Jeeves (1985), Covane (1991), Crush, Jeeves, Yidelman (1991), Harries (1994), ont montré l'importance majeure

Didier Nativel est professeur d'histoire de l'Afrique à l'université Paris-7 (Denis-Diderot), membre du laboratoire CESSMA (Centre

d'études en sciences sociales sur les mondes africains, américains et asiatiques). Ses recherches portent sur l'histoire urbaine et culturelle de

Madagascar et du Mozambique depuis la fin du XIX^e siècle.

du phénomène migratoire dans le développement économique de l'ensemble de la sous-région. Cependant, à notre connaissance, seul Harries, à partir de sources officielles, administratives, économiques et surtout missionnaires (Mission suisse principalement), a mené une enquête d'anthropologie historique sur le monde social et culturel des migrants mozambicains pour la période 1860-1910. Une connaissance aussi fine nous fait encore défaut pour la phase postérieure, jusqu'à l'indépendance du Mozambique en 1975. L'un des objectifs de cet article est ainsi d'attirer l'attention sur la contribution directe ou indirecte des *majonejone* ou *magaiça*, termes qui désignaient les migrants mozambicains, employés principalement comme mineurs¹, à l'histoire culturelle du Mozambique.

Aujourd'hui, les Mozambicains d'Afrique du Sud forment un groupe discret², voire socialement invisible, dans l'espace public (Vidal, 2014 ; Moyo, Cossa, 2015). Pourtant, depuis les années 1870, des millions d'entre eux y ont vécu et travaillé. L'impact de ces séjours a laissé de profondes traces dans leur territoire d'origine. Ainsi, dans le domaine musical, des artistes comme Fanny M'Pfungo et Alexandre Langa, arrivés dans les années 1950-1960 dans la région de Johannesburg, ont acquis une très grande popularité auprès de leurs compatriotes émigrés comme des habitants des quartiers périphériques de Lourenço Marques³, voire de tout le sud du Mozambique.

1. Majonejone vient du xichangana. Le terme *jone* signifie le prénom John, synonyme de Johannesburg et du Rand. Le deuxième mot veut dire *inglizi* (*english*) en xichangana et *xitshwa* (Lopes *et al.*, 2002, p. 90 et 92).

2. Faute de statistiques précises, il est difficile d'indiquer quel est le véritable poids démographique des Mozambicains établis dans le pays. Vidal (2014, p. 10) considère que pour « la seule région de Johannesburg, les estimations circulant à ce propos varient entre 300 000 et plus de 2 millions »... Ils représentent donc probablement l'une des communautés étrangères les plus importantes en Afrique du Sud.

3. Ville coloniale ségréguée autour d'un centre européen, surnommé « ville du ciment », et une marge sous-équipée appelée, au quotidien, « ville du jonc », ou Caniço. Lourenço Marques est rebaptisée Maputo après l'indépendance en 1975.

4. Musicologue autodidacte, il a enregistré pour la radio sud-africaine (South-African Broadcasting Company) des musiciens africains d'Afrique

du Sud, ou d'autres territoires coloniaux, à partir des années 1930. Vite reconnu par des chercheurs britanniques pour la qualité de son travail, il fonde, en 1947, l'African Music Society, puis l'International Library of African Music à Grahamstown. À notre connaissance, il n'existe pas encore de travaux poussés sur ce témoin capital de l'émergence de nombre des musiques urbaines africaines. Voir Tracey (1980).

5. Les termes *chopes* ou *chopis* sont aussi fréquemment employés pour désigner les membres d'une société habitant le sud du Mozambique (province d'Inhambane). D'autres mineurs étaient Changana ou Ronga et vivaient non loin de Lourenço Marques.

6. Auteur de *Chopi Musicians. Their Music, Poetry and Instruments*, Londres, Oxford University Press, 1948. L'ouvrage a été traduit rapidement en portugais : *Gentes afortunadas. A música chope*, Lourenço Marques, Imp. Nacional de Moçambique, 1949. Avant Tracey, le missionnaire suisse Junod (1927) avait aussi enquêté, mais de manière moins poussée, sur la pratique des

timbila au Mozambique et sur les sites miniers sud-africains.

7. Cité par Badenhorst, Mather (1997, p. 478).

8. *Forgetting Guitars from Mozambique*, 1955-1957, SWP Records, ILAM.

9. Rythme et danse pratiqués dans le sud du Mozambique en zone rurale et urbaine dès les années 1940. Des couples de danseurs formaient des rondes aux pas et gestes de plus en plus codifiés. Ils étaient accompagnés par des claquements de mains, des percussions, des chants et parfois des guitares acoustiques, fabriquées à partir de bidon d'huile d'olive.

L'introduction d'instruments propres aux formations orchestrales du centre de Lourenço Marques à dominante européenne (guitares, basse, batterie, saxophone, piano) s'effectua à partir des années 1950-1960.

10. D'après Miguel (2004, p. 14) et Luís Loforte : www.gm54.wordpress.com/2009/04/16/um-olhar-sobre-a-cancao-mozambicana-nos-anos-60-e-70/.

11. Celles-ci nous sont moins familières que les musiques cap-verdiennes et angolaises.

L'historiographie de la musique sud-africaine a largement ignoré cette présence (Coplan, 1992 ; Ballantine, 1993). Or, si Fanny M'Pfumu et Alexandre Langa n'ont jamais bénéficié de la notoriété des grands musiciens sud-africains, ils se sont indéniablement intégrés à la scène artistique de Johannesburg entre les années 1950 et 1970, enregistrant et se produisant régulièrement avec des artistes locaux. Pour leur part, les historiens des musiques urbaines mozambicaines (Viegas Filipe, 2012 ; Laranjeira, 2014 ; Sopa ; 2014) n'ont exploré que partiellement les liens culturels profonds avec l'Afrique du Sud.

Parmi les spécialistes, il faut cependant remarquer une exception en la personne de l'ethnomusicologue d'origine britannique Hugh Tracey (1903-1977)⁴. Ce dernier s'est intéressé aux musiciens mozambicains Muchopes⁵, aussi bien sur les *compounds* (les cités minières) du Rand que dans leurs régions d'origine, en particulier à Zavala⁶. En 1944, il dénombrait par exemple une cinquantaine de formations de *timbila* (xylophones) sur les mines d'or⁷. Néanmoins, si Tracey a parallèlement enregistré des guitaristes comme Muthande Feliciano Ngome⁸, il ne s'est pas penché sur l'émergence de genres musicaux mozambicains, dont la *marrabenta*⁹, nés à la jonction d'expériences migratoires et urbaines transfrontalières et internationales.

Il nous reste à mieux connaître l'intégration des Mozambicains dans les circuits musicaux sud-africains, dont les exemples les plus connus avant l'indépendance étaient M'Pfumu et Langa et, actuellement, Jimmy Dlodlu et Moreira Chonguiça. La majorité d'entre eux n'a laissé que des traces fugitives, à l'image du musicien Alexandre Jafete, originaire d'Inhambane, et mort assassiné dans les années 1960 à Johannesburg¹⁰. D'autres, amateurs ou simples auditeurs, ont réinvesti matériel (appareils d'écoute, disques, instruments) et compétences sociales nouvelles à leur retour. L'objet de cet article est d'attirer l'attention sur les musiques urbaines mozambicaines, largement méconnues en France¹¹, en croisant une histoire sociale de la culture et une histoire culturelle des mobilités en Afrique australe. Dans quelle mesure l'expérience migratoire en Afrique du Sud a constitué un complément fondamental à celle de la ville coloniale dans l'émergence de nouvelles expressions musicales ? Quel rôle joue aujourd'hui le passage ou le séjour prolongé d'artistes mozambicains à Johannesburg et au Cap ? Plus qu'un bilan exhaustif, il s'agit ici de dresser un état des lieux des connaissances et sources disponibles sur le sujet. Pour ce faire, notre démonstration s'appuiera avant tout sur des parcours de vie emblématiques.

Des Mozambicains à l'« école sud-africaine » (des années 1920 à 1975)

Le courant continu de migrations de Mozambicains vers les mines du Rand depuis le XIX^e siècle a entraîné de multiples formes de circulations culturelles. Dans son autobiographie, Raúl Honwana, figure importante du milieu associatif de Lourenço Marques, mentionne l'existence de *timite* (de l'anglais, *tea meetings*) organisés dès les années 1920 aux sièges d'associations comme

le Grêmio africano¹². Lors de ces rencontres organisées dans les maisons de petits notables colonisés, on entendait fréquemment des *majonejone* chanter des airs venus d'Afrique du Sud¹³. Mais ces témoins actifs d'un certain rayonnement sud-africain, interprétaient d'abord, sur les *compounds*, des musiques et des danses de leurs régions d'origine. Dès la fin du XIX^e siècle, les Muchopes se regroupaient autour de nombreuses formations de *timbila*, en tant que musiciens, danseurs ou public (Harries, 1994, p. 75). La WNELA¹⁴ sud-africaine, chargé de leur recrutement, les y encourageait en organisant des concours (Badenhorst, Mather, 1997, p. 478). Dans le même temps, les migrants découvraient le riche monde culturel qui environnait les espaces miniers. Dans l'entre-deux-guerres, ils ont été les témoins de l'écllosion de *townships* comme la mythique Sophiatown (Goodhew, 2004 ; Coplan, 1992, p. 219-277). Des musiciens s'y produisaient aussi bien dans la rue que sur des scènes de théâtre. Dans les quartiers noirs coexistaient des formes musicales fruits d'une interaction entre mondes urbains et ruraux, blancs, noirs, métis, indiens. Les Mozambicains sortant des *compounds*, voire pour certains habitants dans les *locations* et *townships*¹⁵, baignaient dans des espaces sonores où se mêlaient cantiques, compositions de jazz, de marabi, puis, à partir des années 1940, de *kwela*¹⁶. D'autre part, une offre de disques destinés initialement à une classe moyenne noire et métisse s'est élargie peu à peu à des mineurs. EMI-His Master's Voice proposait à partir de cette époque un catalogue de plus de trois cents disques sud-africains. En 1932, les studios Gallo s'installent à Johannesburg et les musiciens-mineurs zulu, basotho (Coplan, 1992, p. 211) et mozambicains sont encouragés à enregistrer pour nourrir ce marché naissant. Certains *magaiça* ramenaient ensuite des disques chez eux ou aidaient à les faire connaître. Des institutions médiatrices comme les missions, la Mission

12. Cette dernière a précédé deux associations qui ont joué un rôle majeur dans l'affirmation socioculturelle et politique des habitants des quartiers ségrégués de Lourenço Marques dans les années 1940-1960 : l'Association africaine (dominée par des métis) et le Centre associatif des Noirs de la province du Mozambique, ou CAN, contrôlé par une petite bourgeoisie africaine (Rocha, 2002).

13. Malheureusement, Honwana ne précise pas le type de musiques pratiquées par les *magaiça*. Voir Honwana (1988, p. 97-98).

14. Witwatersrand Nativel Labour Association, administrée et financée par un organisme patronal, la Chambre des mines.

15. Les deux termes renvoient aux espaces résidentiels assignés aux Africains, notamment de Johannesburg. Le premier remonte

au début du XX^e siècle et le second au temps de l'apartheid (après 1948).

16. Le *marabi* est un « style de musique pan-ethnique et urbain développé dans les années 1920 et 1930 par le prolétariat africain » (Coplan, 1992, p. 428). Le *kwela* est un type musical imprégné de sonorités rurales zulu, et empruntant beaucoup au *marabi* et au *swing-jazz* américain. Il était fréquemment exécuté à la flûte dans les rues.

17. Muthande Feliciano Ngome a non seulement vécu en Afrique du Sud mais aussi, en tant que tireur, à Goa. Mais il n'a pu réellement connaître autant de succès que Mahecuane, repris par des plus jeunes comme M'P'fumo puis Langa, passés eux aussi par le Rand.

18. Le titre signifie littéralement le « style cheval ». Laranjeira (2012) et Sopa (2014) n'en indiquent pas le sens profond.

19. Il s'agit de l'évocation nostalgique du nom d'une danseuse restée dans le Caniço.

20. Peut-être pour accompagner les étoiles montantes de la musique sud-africaine des années 1950 : Miriam Makeba, Dorothy Masuka, Dolly Rathebe. Mais cette information reprise par Miguel (2005, p. 62) reste à vérifier.

21. Périodique d'opposition dominé par des Portugais progressistes et, pour cela, étroitement surveillé par la PIDE. Le journaliste et poète métis José Craveirinha, grand défenseur des expressions culturelles et sportives issues du Caniço et de la migration, y a écrit.

22. C'est le cas de bon nombre de musiciens nés avant l'indépendance comme Ernesto Ximanganine (plus jeune de cinq ans), qui acquiert sa première *viola de lata* vers l'âge de 10 ans.

suisse en particulier (Cruz e Silva, 2001) et des associations au rôle fondamental dans le Caniço (périphérie de Lourenço Marques) diffusaient de la musique sud-africaine.

Trois artistes *majonejone* ont exercé une grande influence sur les musiciens de Lourenço Marques : Francisco Mahecuane, Fanny M’Pfummo, Alexandre Langa. Le premier, Mahecuane, né en 1919, séjourne en Afrique du Sud de 1938 à 1958. Il est l’un des premiers de ces musiciens-mineurs à graver des disques à partir de 1945, en compagnie d’autres Mozambicains, dont Muthande Feliciano Ngome¹⁷. Mais c’est peu avant son retour au Mozambique qu’il s’associe à un guitariste et chanteur plus jeune promis à un bel avenir, Fanny M’Pfummo. Ensemble, ils composent et interprètent l’un des titres phares de la *marrabenta*, qui émerge à partir des années 1940, « *Moda Xicavalu*¹⁸ ». Cette chanson était systématiquement diffusée à la fin de *Hora nativa* (« L’heure indigène », créneau de la radio coloniale, Radio Clube Moçambique (RCM)). En effet, à la fin des années 1950, une émission en langues tsonga (principalement en changana) est lancée par les autorités portugaises qui cherchent à contrôler les loisirs des Indigènes et à en limiter les dimensions les plus subversives. En cela, elles s’inspirent de la SABC (South African Broadcasting Corporation), l’un des piliers culturels de l’apartheid. L’émission *Hora nativa*, animée par Samuel Dabula, responsable de la chorale du Centre associatif des Noirs (CAN), dont il était aussi l’un des dirigeants (Barbosa, 2000, p. 86), donne naissance à d’autres programmes dans les années 1960. Le pouvoir colonial cherche à faciliter l’accès des Africains aux radios transistors en abaissant des taxes d’importation. Parallèlement, nombre de *majonejone* reviennent du Rand avec des postes radios, signes de leur réussite (First, 1983).

Engagé comme mineur dans le Rand en 1947, Fanny M’Pfummo (1929-1987) démarre rapidement une carrière de musicien et chanteur. Il grave ainsi, en 1951, chez His Master’s Voice un premier disque remarqué, *Georgina Waka Nwamba*¹⁹. À mesure que son public s’élargit, il ne chante plus uniquement en changana mais également en zulu et en xhosa. Bien plus que Mahecuane, il comprend qu’il ne doit pas se cantonner au strict milieu mozambicain. Il bénéficie d’une réputation telle qu’il est engagé par des artistes sud-africains sur scène ou dans des studios²⁰. Après le retour au Mozambique de Mahecuane et d’autres musiciens, c’est vers lui que se tournent assez naturellement les *majonejone* dont certains ont aussi des ambitions artistiques, comme Alexandre Langa (1943-2003). Langa vient de la région de Chibuto où, dans sa jeunesse, il apprend à jouer des *timbila*. Suivant un modèle migratoire classique, en 1959, à l’âge de 16 ans, il part pour Lourenço Marques, où il devient domestique dans les locaux du journal *Tribuna*²¹. Comme la plupart des adolescents et jeunes adultes du sud du Mozambique fascinés par les musiques urbaines, il passe des *timbila* à la guitare en s’initiant sur une *viola de lata* (ou *xigogogwana*), cordophone dont la caisse est composée d’un bidon d’huile d’olive (Laranjeira, 2014, p. 81)²². C’est dans la capitale, que Langa acquiert, grâce à ses premiers salaires, une guitare acoustique plus conventionnelle. Il y poursuit

son apprentissage musical au contact de jeunes plus avancés. En 1963, comme d'autres de sa génération, il est tenté d'améliorer sa situation en partant en Afrique du Sud. D'abord mineur, il joue en amateur avant de s'attirer les bonnes grâces de Fanny M'Pfumu. Ce dernier l'engage et lui permet de se professionnaliser en enregistrant à plusieurs reprises dans les studios d'EMI-His Master's Voice. Quand son mentor se retrouve en prison (jusqu'en 1967)²³, Langa se fait un nom (Miguel, 2005, p. 14). Le durcissement de l'apartheid, puis de la répression contre les *townships*, autour du massacre de Sharpeville (1960), a eu des effets très négatifs sur la vitalité de la musique sud-africaine : la destruction de Sophiatown, la déstructuration des circuits où se produisaient les musiciens (bars légaux ou clandestins, les *shebeens*, dancings, etc.), l'exil de ses artistes les plus novateurs (dont Miriam Makeba, Hugh Masekela ou Dollar Brand)²⁴. Mais les musiciens-mineurs mozambicains, pour certains semi-professionnels, s'adaptent et survivent à ce contexte difficile grâce à un public qui s'étoffe dans le Rand et à Lourenço Marques et ses environs.

C'est ainsi que M'Pfumu devient une icône, notamment auprès des habitants du Caniço, citadins de longue date ou néo-urbains qui rêvent de l'Afrique du Sud où ils espèrent aussi se rendre. Ces derniers voyaient en lui un modèle de réussite et l'une des voix mozambicaines, source de fierté, à côté de deux autres figures d'expatriés célèbres aux trajectoires contraires : Eduardo Mondlane, diplômé d'une université américaine²⁵ et leader du Frelimo (Front de libération du Mozambique) combattant les Portugais depuis la Tanzanie à partir de 1964, et le footballeur international Eusébio (Ferreira da Silva), originaire du Caniço et faire-valoir du régime²⁶. Il n'est pas surprenant que dans « Marrabenta para Fanny M'Pfumu » (Saúte, 2006, p. 14-15), un texte chargé de nostalgie, le poète Nelson Saúte rende un vibrant hommage à M'Pfumu. L'enfance de Saúte, dans les années 1960 et au début des années 1970, est bercée par les chansons de M'Pfumu dont « Georgina waka Nwamba », qu'il entend au Bairro Indígena où il vit. En revanche, Saúte ne mentionne pas Dilon Djinji²⁷ artiste de *marrabenta* dont il se disputait la paternité avec M'Pfumu.

23. Il est accusé d'homicide involontaire à l'égard de sa femme.

24. Sur la fin d'un certain âge d'or de la musique sud-africaine, voir Coplan (1992, p. 253-255 et 304).

25. Celle de Northwestern dans l'Illinois.

26. En recourant à des joueurs africains et métis dont certains (comme Eusébio devenu très vite légendaire) jouaient dans l'équipe nationale, le régime salazarien entendait riposter symboliquement aux critiques internationales stigmatisant le caractère raciste de l'empire. Voir Dietschy (2010).

27. Celui-ci a été mineur, mais de manière plus brève que M'Pfumu ou Langa.

28. L'un des rares studios d'enregistrement avant l'indépendance.

29. La PIDE ou Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Police internationale et de défense de l'État) prend le relais de polices politiques créées à la suite du coup d'État militaire de 1926. En 1969, elle devient la DGS (Direcção-Geral de Segurança, Direction générale de la sécurité).

30. Djinji et Xidimngwana, autres musiciens importants de cette époque, ont regretté d'avoir

enregistré au milieu des années 1960, pour cette raison.

31. L'ouvrage de Sopa (2014) documente dans le détail cette histoire musicale, mais passe étrangement sous silence le contexte répressif des années 1950 et surtout 1960.

32. « Elisa repasse sa jupe ».

33. À travers l'interprétation qu'en donnent les Angolais Duo Ouro Negro.

34. Voir Moisés Manjate, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

35. *Tempo*, n° 75, 20 février 1972.

36. Voir Lachartre (2000) sur les effets socio-urbains de cette rupture.

L'une des raisons de l'oubli de Djinji par Saúte est que ce dernier a très peu enregistré avant 1975. Une vague de répression s'abat sur la colonie et en particulier sur les milieux associatifs de Lourenço Marques, IV^e région militaire du Frelimo depuis 1964 (Cruz e Silva, 1990). Dans ce climat de méfiance généralisée et de répression de part et d'autre la frontière, les musiciens qui sont invités à la radio²⁸, la RCM, se montrent prudents, voire s'en détournent. La RCM souhaite rendre plus attractifs ses programmes de propagande diffusés en langues africaines pour contrer le Frelimo, qui diffuse des émissions en bénéficiant des antennes de Radio Tanzania et Radio Zambia (Nativel, 2013, p. 144). Pour ce faire, la PIDE²⁹ s'intéresse de près aux paroles des chansons sélectionnées dont elle scrute les moindres sous-entendus jugés critiques, voire nationalistes³⁰.

Mais d'autres musiciens mieux introduits que Djinji ou Xidimingwana dans les circuits culturels de la périphérie, voire de la « ville de ciment » (la ville européenne), bénéficient d'une certaine reconnaissance. Les parcours de Djambo 70, Harmonia, João Domingos et bien d'autres, révèlent surtout qu'il existe une réelle richesse musicale locale. La scène musicale du Caniço n'est pas une simple annexe culturelle des *townships* sud-africains. Malgré le pesant contexte politique, au début des années 1970, on assiste à une consolidation du statut de musicien et à la sortie de la *marrabenta* de sa semi-clandestinité³¹. Dans *O Brado africano* (7 février 1970), Moisés Manjate apparaît comme l'un des chefs de file de la *marrabenta*, au même titre que Djinji et M'Pfumo. Son groupe, Djambo 70, est à l'origine de l'un des grands succès de la *marrabenta*, « Elisa goma saia³² » – succès qui fait même danser tout l'empire portugais jusqu'à Lisbonne³³. Pur produit des interactions entre milieux citadins métis, africains et européens, Moisés ne s'est jamais rendu en Afrique du Sud³⁴. En 1973, la réinstallation de M'Pfumo à Lourenço Marques signale aussi un désir de plus grande autonomie musicale mozambicaine par rapport au tout-puissant voisin. Dans *Tempo*, M'Pfumo, bénéficiaire d'un véritable coup médiatique, justifie son retour sans cacher son amertume vis-à-vis du milieu discographique sud-africain (Gallo et EMI) qui, selon lui, l'aurait exploité. Il dit avoir vendu des milliers, voire des dizaines de milliers, de disques, mais n'avoir jamais touché qu'un très faible pourcentage des ventes. Il évoque ensuite son passé sud-africain, en gommant son passage en prison, mais en indiquant qu'il vivait dans le *township* d'Orlando West³⁵. Cette rupture personnelle du grand artiste mozambicain avec l'Afrique du Sud, antérieure même à l'indépendance (25 juin 1975), donne le ton politique plus général de la phase suivante.

Autonomisation musicale et reconfiguration de l'influence sud-africaine depuis 1975

Arrivé au pouvoir à la faveur de l'indépendance, le Frelimo fustige tous les vestiges du « colonialisme et du capitalisme » et donc potentiellement les expressions culturelles antérieures à 1975 (Bender, 1992, p. 192)³⁶. Il tente de

contrôler et surtout d'enrôler les musiciens actifs depuis les années 1950-1960 ou encore d'encadrer des artistes plus jeunes au profit de son programme révolutionnaire³⁷. Durant cette phase d'étatisation de la culture, il s'agit de mettre en valeur les musiques rurales ou urbaines du pays et non d'importer des productions venues de Johannesburg. Ainsi, à Maputo, nouveau nom de Lourenço Marques, l'orchestre de la radio nationale (Grupo Radio Moçambique) rassemble des musiciens qui, en dehors d'Alexandre Langa³⁸, n'ont jamais migré en Afrique du Sud : Wazimbo³⁹, Zeca Tcheco, Milagre Langa, Sox. Ces derniers, aguerris par des années de reprises de standards rock et soul, acceptent de se recentrer sur des rythmes et sonorités jugés plus « authentiques ». Plus tard, l'Orchestra Marrabenta Star lancé par Aurélio Le Bon, proche du Frelimo (Machava, 2015) et bon connaisseur des cultures urbaines, réunit Wazimbo et d'autres musiciens, comme la chanteuse Mingas. L'orchestre reprend les titres phares des années 1950-1970 (« Georgina waka Nwamba », « Moda Xicavalu », « Elisa goma saia »), car restés populaires. Il s'agit avant tout de construire une identité nationale. Les relations entre la jeune République révolutionnaire et le pays de l'apartheid sont des plus mauvaises. Le flux des mineurs commencent à se tarir durant les premières années de l'indépendance. Les difficultés économiques s'accroissent du fait de la guerre civile qui oppose à partir de 1977 le régime en place au Renamo (Résistance nationale mozambicaine), aidé par les Rhodésiens et Sud-Africains. Des musiciens connus avant l'indépendance ne parviennent plus à trouver d'engagements. Djinji ou Xidimingwana se replie sur leur bourg de Marracuene. Djambo 70, Young Issufo, João Domingos, qui ont parfois bénéficié du soutien d'officiels portugais (Laranjeira, 2014, p. 74), sombrent dans l'oubli⁴⁰. D'autres plus jeunes peinent à vivre de leur passion, s'ils ne respectent pas les règles d'un nouveau clientélisme. Un certain nombre d'entre eux quitte le Mozambique et se tourne de nouveau vers l'Afrique du Sud. Ce ne sont plus des mineurs-musiciens qui partent, mais des musiciens semi-professionnels en quête d'opportunités artistiques.

37. Pour l'exemple de la Guinée, voir Pauthier (2012). À propos de la Tanzanie consulter : Askev (2002).

38. Trop marqué par son passé sud-africain et par son retour organisé par le biais d'un entrepreneur portugais en 1973, il n'est pas poussé en avant par les nouvelles autorités.

39. Wazimbo, qui a commencé en semi-professionnel au début des années 1960, a également joué en Angola au début des années 1970.

40. De manière assez symptomatique, Manjate et Young Issufo, que j'ai aussi rencontré en 2005 à Maputo, n'apparaissent pas dans l'ouvrage de Miguel (2005).

41. Il participe à deux albums de cet artiste : *Change in Pain* (1986) et

Unbroken Spirit (1989). Sur l'œuvre poétique de Mbuli, voir Cronin (1988).

42. Pour écouter : <http://www.music.org.za/artist.asp?id=153>.

43. Il a été assassiné dans sa voiture de retour d'un concert donné à Pretoria. Le vol paraît être le mobile de son agression fatale.

44. Au XVIII^e et XIX^e siècles, des esclaves provenant du nord du Mozambique arrivaient de manière régulière dans la colonie qui passe sous contrôle britannique en 1794. Les descendants de ces Mozbiékiers n'ont guère laissé de traces au XX^e siècle. Cf. Harries (2005).

45. Martin (2013) analyse longuement les raisons de cette réputation justifiée.

46. Principal musicien de la formation Harmonia avant l'indépendance, Chiau était aussi proche du CANPM.

47. *Notícias*, 23 février 2001.

48. Cette communauté, comme dans le Rand, existait avant les départs massifs de Portugais du Mozambique et d'Angola après l'indépendance de ces territoires.

49. Elle peut être considérée comme la première musicienne sud-africaine d'origine mozambicaine parvenue à une reconnaissance publique. Formée par son père et Jimmy Dlodlu, elle se fait connaître grâce à une première formation, Ghetto Luv, avant d'entreprendre une carrière solo.

L'un des premiers à quitter le Mozambique est Richard Nwamba, aujourd'hui acteur et animateur de radio bien connu en Afrique du Sud. En 1975, c'est à Soweto que ce musicien s'installe, un an avant le grand soulèvement de ce *township*. Dans ce climat tendu, Nwamba se tourne vers le théâtre. Au milieu des années 1980, du fait de l'insuccès de deux de ses albums auprès du seul public sud-africain, Nwamba se tourne davantage vers l'écriture de pièces et devient comédien (Miguel, 2005, p. 153). Son compatriote, le bassiste Gito Baloi, s'est aussi rapproché des activistes culturels anti-apartheid de Soweto, comme le poète Mzwakhe Mbuli⁴¹. En 1988, avant même la fin de l'apartheid, il fonde avec deux musiciens de jazz blancs le groupe Tananas basé à Johannesburg. Cette formation est vite reconnue en Afrique du Sud et tourne ensuite en Afrique, en Europe et au Japon⁴². Parallèlement, Baloi développe une carrière solo qui le conduit plusieurs fois à retrouver le chemin du Mozambique, avant son assassinat en 2004⁴³.

Mais Johannesburg n'est plus l'unique destination des artistes en migration. Certains musiciens font plutôt le choix du Cap. Pour les Mozambicains, et en particulier ceux du sud, l'Afrique du Sud se réduit le plus souvent au Rand, même si dans un passé plus lointain il a existé des liens étroits associés à l'esclavage avec Le Cap⁴⁴. Les Mozambicains qui arrivent à partir des années 1980 ont probablement l'impression d'être des pionniers. Il faut cependant noter que dans le milieu des amateurs de jazz de Lourenço Marques, Le Cap jouissait d'une grande réputation⁴⁵. Formé par le trompettiste Gabriel Chiau, lié à la Mission suisse⁴⁶, João Paulo commence une carrière semi-professionnelle au sein du groupe Os Monstros. Cette formation se produit pour l'armée portugaise à la fin de la guerre coloniale en interprétant beaucoup de succès américains mal vus du parti-État. Paulo choisit Le Cap, où il reste jusqu'en 1999, il continue d'interpréter à la fois des succès de James Brown, fruit de son goût ancien pour la soul, mais aussi des chansons de Fanny M'Pfum⁴⁷, marqueur certain de mozambicanité. João Paulo inspire sans doute de jeunes musiciens de Maputo au point d'en pousser certains à tenter leur chance dans cette ville. C'est peut-être le cas de Jaco Maria, né à Inhambane en 1958, et qui arrive au Cap au début des années 1980. Il migre au plus fort de la crise économique et politique qui frappe son pays et en particulier le sud. Il trouve d'abord ses premiers engagements dans des restaurants portugais⁴⁸, avant d'intégrer deux groupes qui ont bénéficié d'une certaine notoriété, Ozila et Loading Zone. Musicien de studio, il gagne sa vie en produisant de la musique pour la télévision ou des agences publicitaires. Installé définitivement au Cap, il revient cependant assez fréquemment à Maputo (Rutter, 2014). Ceci peut expliquer que sa fille Wanda Baloyi, née en Afrique du Sud et aujourd'hui chanteuse réputée, revendique ses origines mozambicaines⁴⁹.

Dès les années 1990, des liens plus fermes s'établissent entre Le Cap et Maputo, par le biais de João Paulo et Jaco Maria ou du saxophoniste Orlando da Conceição (Miguel, 2014, p. 12). Ce musicien de jazz a fait le choix de ne pas quitter son pays et de s'investir dans l'École nationale de musique, créée

peu après l'indépendance. À ce titre, il incite un certain nombre de ses élèves à poursuivre leur formation au prestigieux South African College of Music de l'université du Cap. De ce point de vue, le guitariste Jimmy Dlodlu (né en 1967) incarne bien une figure intermédiaire entre des musiciens-migrants autodidactes, comme Nwamba et Maria, arrivés avant la fin de l'apartheid, et des musiciens-étudiants formés après l'arrivée de l'ANC au pouvoir, la fin de la guerre civile au Mozambique, la normalisation des relations entre les deux pays entre le milieu des années 1990 et les années 2000 (Moreira Chonguiça, Ivan Mazuze, Orlando Venhereque). En effet, Dlodlu apprend la musique sur le tas à Maputo, poursuit son apprentissage au Botswana, au Swaziland, à Johannesburg entre ses 17 et 23 ans. Il se fixe ensuite au Cap en 1990. Musicien de studio, il décide de prendre des cours à l'université du Cap avant de cofonder Loading Zone où chante Jaco Maria. Depuis, il s'est fait reconnaître dans son pays d'adoption et a même reçu à plusieurs reprises des South African Music Awards⁵⁰. Sorte de nouveau M'Pfummo, il est au cœur de plusieurs réseaux artistiques qui facilitent l'insertion de ses compatriotes. Il sert d'intermédiaire pour que Stewart Sukuma, avec qui il a joué au Swaziland, grave son album *Afrikiti* dans un lieu réputé, le Three Horses Studio à Johannesburg. Dlodlu suscite la venue du grand trompettiste Hugh Masekela (Miguel, 2005, p. 166), accueille plusieurs jeunes saxophonistes de son pays comme Moreira Chonguiça (de 1999 à 2004), puis d'Orlando Venhereque, tous deux anciens élèves de l'École nationale de musique de Maputo⁵¹.

Des musiciennes ont également migré après l'indépendance. Ainsi, la chanteuse Mingas tente deux fois de relancer sa carrière trop souvent dépendante du bon vouloir d'hommes proches du pouvoir d'alors. En 1985, elle s'installe de l'autre côté de la frontière, à Nelspruit, mais revient rapidement au Mozambique faute de pouvoir vivre correctement de la musique. Dix ans plus tard, elle y retourne et réussit cette fois à entrer dans le chœur qui accompagne

50. En 1998 (révélation, meilleur album de jazz), 2000 (meilleur artiste masculin, meilleur album de jazz), 2006 (meilleur artiste masculin) et 2012 (meilleur album de jazz). Ces distinctions ont été créées par le syndicat des principales compagnies de disque sud-africaines en 1995.

51. Le premier a poursuivi sa formation au South African College of Music de l'université du Cap.

52. *Cape Times*, 26 juin 2013. L'un de ses frères, Neco, a lancé sa carrière non pas en Afrique du Sud mais aux Pays-Bas.

53. C'est ce que Mingas, du fait de son passage en Afrique du Sud, exprime assez clairement lors d'une interview diffusée sur BBC Africa, le 8 juillet 2015 (cf. <http://www.bbc.com/news/world-africa-33448039>).

54. Outre Dlodlu, personnage-carrefour, le batteur Frank Paco est présent sur des albums de Gito Baloi, Wanda Baloyi (la fille de Paco Maria), Moreira Chonguiça, Ivan Mazuze.

55. Elle est la fille du premier président du Frelimo, Eduardo Mondlane, assassiné en Tanzanie en 1969 par la police politique portugaise, la PIDE/DGS.

56. Tous deux jouent une reprise jazzy du titre de Wazimbo « Mambatchy » dans l'émission *Expresso* en 2012. Pour écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=nT9qHEYuKcE>.

57. « Khaninambo » signifie « merci » en changana, langue de la famille tsonga parlée dans le sud du Mozambique et en Afrique du Sud.

58. Membre fondatrice d'Eyuphuro, groupe créé dans les années 1980,

c'est une chanteuse originaire du nord du Mozambique, comme Aly Faque. Tous les autres artistes sont du Sud.

59. La date de naissance des artistes est indiquée entre parenthèses.

60. <http://morejazzseries.com/?p=2274>.

61. *The Morning After. A Musical Love Journey*, Shanachie, 2013.

62. De nombreux musiciens, sportifs, dirigeants du Frelimo y ont vécu. Voir *Nativel* (2011, p. 442-443).

63. Ambassadeur culturel de son pays, il se produit au Portugal et en Grande-Bretagne pour célébrer les quarante ans d'indépendance du Mozambique en 2015.

64. Voir *Wa Kabwe-Segatti* (2008) et *Matsinhe* (2011).

Miriam Makeba. Cette opportunité lui permet de consolider de manière décisive sa carrière (Miguel, 2005, p. 130-131). Parti également de Maputo dans les années 1980, Rosália M'Boa s'installe avec son mari près du quartier d'Hillbrow à Johannesburg. Depuis lors, et à l'image des musiciens-mineurs des années 1940-1960, si elle enregistre en Afrique du Sud, elle s'adresse surtout au marché mozambicain. Depuis les années 1990, elle multiplie les collaborations avec des musiciens comme les frères Tcheco. Plus récemment, Isabel Novella, chanteuse d'afro-pop, de soul et de jazz, a signé avec une compagnie sud-africaine liée à Sony Music, Native Rythms. Basée en partie à Johannesburg, elle avait déjà réalisé un album avec ses frères musiciens⁵². L'Afrique du Sud demeure un tremplin vers une carrière internationale, ambition difficile à atteindre au Mozambique⁵³.

Sur un modèle ancien, mais suivant une expression nouvelle, les membres de cette élite musicale, principalement de jazz, collaborent fréquemment entre eux en Afrique du Sud⁵⁴. Ainsi, Gito Baloi ne donne pas uniquement un concert gratuit dans son quartier natal de Chamanculo, en 1996, ou participe à un album en faveur des victimes des grandes inondations de 2000. Il invite des musiciens de son pays sur ses albums, comme les frères aînés d'Isabel Novella ou la chanteuse Chude Mondlane⁵⁵. Aujourd'hui, avec son ex-mentor Jimmy Dlodlu, Moreira Chonguiça est l'un des personnages-clés des relations musicales mozambicano-sud-africaines. Sa réussite personnelle en fait l'un des ambassadeurs culturels de son pays d'origine. Il fait venir sur un plateau de télévision, Wazimbo, l'une des légendes de la musique mozambicaine évoquée précédemment, mais restée inconnue en Afrique du Sud⁵⁶. Bien plus, l'un de ses albums, *Khanimambo*⁵⁷, revendique son héritage mozambicain par la présence et l'association à cet album d'artistes marquant de plusieurs générations : Moisés Manjate (1920), Dilon Djinji (1927), Chico da Conceição (1927), Xidimingwana (1936), Wazimbo (1938), Zenar Bacar (1949)⁵⁸, Hortêncio Langa (1951), Elvira Viegas (1956), Chico António (1958), Aly Faque (1967) et Júlia Mwitú (1972)⁵⁹.

Partageant son temps entre deux pays, Chonguiça est à l'origine d'un festival de jazz international basé depuis 2012 à Maputo et ses environs (Matola, Marracuene)⁶⁰, MoreJazz Series. Il attire le saxophoniste américain Najee, puis Manu Dibango, qu'il a rencontré à Paris, ou encore Hugh Masekela avec qui il a joué à plusieurs reprises. Chonguiça vise aussi à développer une forme de tourisme culturel dans les quartiers de Maputo qui ont donné naissance à de nombreux artistes avant même l'indépendance. Après sa visite de l'ancien Caniço, Najee intitule « Mafalala » l'un des titres de son album de 2013⁶¹, du nom d'un quartier mythique⁶², bien que de mauvaise réputation au quotidien.

Sur scène, en Afrique du Sud, Chonguiça porte fréquemment le haut de survêtement des sportifs de son pays⁶³. Il ne cache pas ses origines, alors que les violences xénophobes ne faiblissent pas dans son pays d'accueil. La mise à mort publique de Midas Graças, chauffeur de taxi attaché à un camion de police et traîné sur 500 mètres en février 2013, constitue l'aspect le plus tragique d'un phénomène qui, il est vrai, ne touche pas que les Mozambicains⁶⁴ et

est loin de les décourager de tenter leur chance à Johannesburg ou ailleurs⁶⁵. Ceci peut cependant expliquer la prudence de ces migrants qui cherchent à passer le plus souvent pour Sud-Africains (Vidal, 2014). Chonguïça, représentant de l'élite de cette communauté, avec une poignée de musiciens et sportifs⁶⁶, peut se permettre d'affirmer sa mozambicanité dans des milieux artistiques cultivant un certain cosmopolitisme.

Aujourd'hui, Chonguïça n'est pas le seul à mettre sa notoriété au service du Mozambique. Paulo Chibanga, batteur du groupe 340 ml⁶⁷, est par exemple l'un des fondateurs du très dynamique festival international Azgo, créé à Maputo en 2011. Le guitariste Júlio Sigauque, formé à l'université du Cap comme Chonguïça, avant de cofonder le groupe sud-africain Freslyground⁶⁸, a lancé le programme Wired for Sound⁶⁹ qui vise à collecter les productions de musiciens anonymes du centre et du nord du Mozambique. En 2013, Sigauque et ses collaborateurs ont parcouru le pays avec un studio mobile. Cette démarche rappelle, à soixante ans de distance, celle de Hugh Tracey, mais bien évidemment dans un tout autre contexte. Depuis les années 2000, la valorisation de la diversité musicale du Mozambique est à l'ordre du jour. La redécouverte de musiciens des années 1960, parfois associés à des plus jeunes comme dans le projet Mabulu⁷⁰, explique la création d'un festival de *marrabenta* en 2007. À l'instar d'autres pays africains, une « festivalisation urbaine » (Myers, 2011, p. 183-185) s'est emparée du Mozambique depuis une dizaine d'années. MoreJazz Series ou Azgo, impulsés par de prestigieux membres de la diaspora mozambicaine, n'est pas le fruit de leur seule générosité ou de leur besoin de ressourcement, mais participent bien de dynamiques locales arrimées à un grand désir d'ouverture.

Conclusion

Depuis la fin du XIX^e siècle, une part importante des référents culturels mozambicains a été produite dans un va-et-vient constant entre espaces ruraux,

65. Trois Mozambicains ont été assassinés lors des émeutes xénophobes d'avril 2015 à Durban et Johannesburg. L'un d'entre eux, Emmanuel Sithole, a été attaqué en plein jour et poignardé sous les yeux d'un journaliste du *Sunday Times* (*Notícias*, 20 avril 2015). Par ailleurs, depuis le début 2015, plus de 800 migrants mozambicains illégaux ont été expulsés d'Afrique du Sud (@ *Verdade*, 10 avril 2015).

66. Quelques footballeurs évoluent dans des clubs importants de la première division, comme Elias Gaspar Pelembe et António « Paulito » Trigo aux Mamelodi Sundowns de Pretoria, ou encore Manuel José Luís Bucuane des Orlando Pirates (Johannesburg).

67. Deux des musiciens de cette formation éclectique de ska et d'afro-jazz inspirée autant par la *marrabenta* que la pop ou l'électro (Tiago Correia-Paulo, Paulo Chibanga) accompagnent l'artiste Tumi & The Volume. Anciens étudiants à Johannesburg, ils ont percé en Afrique du Sud en enregistrant sur le dynamique label Sheer Sound (Roubertie Soliman, 2011, p. 175) avant de créer leur propre maison de disque.

68. Cette formation accompagnait Shakira sur le titre « Waka Waka (this time for Africa) », hymne de la coupe du monde de football organisée en Afrique du Sud en 2010. L'un des albums de Freshlyground a été classé premier au iTunes Music Chart, ce

qui lui a ouvert une carrière aux États-Unis.

69. <http://wiredforsound.co.za/mozambique-2013/>.

70. Dilon Djinji et Lisboa Matavel ont enregistré avec de jeunes talents (le chanteur Chiquito et la chanteuse Chonyl, prématurément disparue).

71. Sur l'île d'Inhaca, à proximité de Maputo, pour Wanda Baloyi, par exemple, pour son titre « Mama ».

72. À titre d'exemples, récemment trois artistes ou groupes émergents ont tourné en Afrique du Sud : DJ Dilson s'est produit au H2O festival de Johannesburg, Gran'Mah à Pretoria, Rais Haitrm au Nu Word Festival de Cape Town.

quartiers périphériques de l'actuelle Maputo et espaces miniers du Rand. Les modalités précises de ces circulations nous échappent encore beaucoup. Seule une enquête multi-située, nécessairement longue, nous permettrait d'éclairer mieux des parcours parfois mythifiés (M'Pfumo) ou de décrire dans le détail des formes de circulations culturelles complexes, des médiations musicales multiples ou encore d'établir une sociologie plus diversifiée des acteurs, le plus souvent anonymes, de cette histoire. En revanche, nous connaissons mieux dans ses grandes lignes l'écho de ces expériences d'une modernité musicale sud-africaine dans le Mozambique rural et urbain. Celle-ci a représenté un moyen de dépassement d'un certain huis clos colonial, tout autant qu'une incitation à affirmer des spécificités musicales certaines.

Avant même l'indépendance, nous avons cependant repéré les signes d'une autonomisation culturelle, instrumentalisée par les pouvoirs coloniaux et postcoloniaux. De fait, le séjour sud-africain n'a plus été jugé comme indispensable aux artistes mozambicains pour démarrer une carrière, voire devenir célèbres. Le retour de M'Pfumo, puis de Langa, a marqué un moment important avant même l'indépendance. Depuis Wazimbo, Roberto Chitondzo du groupe Ghorwane, Zaida Chongo ou les chanteurs de variété très populaires Neyma ou Mr Bow, n'ont jamais été tentés de partir.

D'autre part, ceux qui ont quand même choisi de migrer ont continué d'alimenter un espace culturel local, et d'attendre en retour une reconnaissance proprement mozambicaine. Quand les artistes installés à Johannesburg ou au Cap donnent des concerts à Maputo, ils y sont très bien accueillis, voire fêtés. Jaco Maria fait un triomphe sur la scène du Centre culturel universitaire en 2013. À chacun de ses passages, le musicien de reggae Texito Langa, établi au Cap avec son groupe Mighty Vibration, draine un public enthousiaste, comme au Gil Vicente, l'une des salles les plus importantes de la capitale. À l'image de Dlodlu et Chonguiça, ce sont des ambassadeurs culturels potentiels de leur pays (Albino, 2014) qui savent, à l'occasion, donner des gages de fidélité à leur nation, en interprétant des chansons en portugais ou dans l'une des langues africaines du pays, en tournant des clips dans leur patrie d'origine⁷¹, en prêtant main-forte à d'autres musiciens, producteurs ou organisateurs d'événements culturels, restés au Mozambique.

La plupart de ceux qui sont allés vivre dans le passé ou plus récemment en Afrique du Sud sont issus de la partie méridionale du Mozambique. En cela, les migrations de musiciens épousent de façon assez fidèle des courants migratoires anciens (Harries, 1994). À ceci près que la ville du Cap, nous l'avons vu, s'est peu à peu imposée après 1975, surtout auprès des musiciens de jazz. Comme dans le cas de la Namibie ou du Zimbabwe, l'Afrique du Sud reste la puissance régionale incontournable dans le parcours d'interprètes et compositeurs parce qu'elle dispose toujours de meilleures infrastructures, de circuits plus professionnels, de lieux de concerts et de festivals plus denses et attractifs⁷². Mais, depuis une vingtaine d'années, globalisation musicale oblige, ce n'est plus le seul espace possible de migration professionnelle, mais parfois uniquement un

point de passage. Plusieurs musiciens de renom ont préféré émigrer ailleurs et en particulier en Europe du Nord : Deodato Siquir et Celso Paco en Suède, Ivan Mazuze en Norvège, Gimo Remane au Danemark, ou encore Neco Novellas aux Pays-Bas.

Bibliographie

- Albino, I.** (2014), "Artistas moçambicanos brilham no Cape Town Jazz Festival", @Verdade, 3 avril.
- Askw, K.M.** (2002), *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, University of Chicago Press.
- Badenhorst, C., Mather, C.** (2007), "Tribal Recreation and Recreating Tribalism. Culture, Leisure and Social Control on SouthAfrica's Gold Mines (1940-1950)", *Journal of Southern African Studies*, vol. XXIII, n° 3, septembre, p. 473-489.
- Barbosa, E.** (2000), *A radiodifusão em Moçambique. O caso do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974)*, Maputo, Promédia.
- Bender, W.** (1992), *La Musique africaine contemporaine. Sweet Mother*, Paris, L'Harmattan.
- Coplan, D.** (1992), *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, Credu.
- Covane, L.A.** (1991), "Clandestine Migration of Mozambican Workers to the Mines and Plantations of South Africa (1897-1913)", *Histoire sociale de l'Afrique de l'Est (xix^e-xx^e siècle)*, Paris, Karthala, p. 288-294.
- Cronin, J.** (1988), "'Even under the Rine of Terror...' Insurgent South African Poetry", *Research in African Literatures*, vol. XIX, n° 1, p. 14-15.
- Crush, J., Jeeves, A.H., Yudelman, D.** (1991), *South Africa's Labor Empire. A History of Black Migrancy to the Gold Mines*, Cape Town, David Philip.
- Cruz e Silva, T.** (1990), "A 'IV Região' da Frelimo no sul de Moçambique : Lourenço Marques (1964-1965)", *Estudos Moçambicanos*, n° 8, p. 125-140.
- Cruz e Silva, T.** (2001), *Igrejas protestantes e consciência política no sul de Moçambique : o caso da Missão Suíça (1930-1974)*, Maputo, Promédia.
- Dietschy, P.** (2010), « Football et politique. Eusébio, entre assimilation et vitrine du régime Salazar », *Afrique contemporaine*, n° 233, p. 106.
- First, R.** (1983), *Black Gold. The Mozambican Miner. Proletarian and Peasant*, Sussex, The Harvester Press, New York, St. Martin's Press.
- Goodhew, D.** (2004), *Respectability and Resistance. A History of Sophiatown*, Wesport, Praeger.
- Guillaume, P.** (2001), *Johannesburg. Géographies de l'exclusion*, Paris, Karthala.
- Harries, P.** (1994), *Work, Culture and Identity. Migrant Labourers in Mozambique and South Africa (c. 1860-1910)*, Portsmouth, Heinemann ; Johannesburg, Witwatersrand University Press, Londres, John Currey.
- Harries, P.** (2005), "Making Mozbieckers. History, Memory and the African Diaspora at the Cape", in B. Zimba, E. Alpers, A. Isaacman, *Slaves Routes and Oral Tradition in Southeastern Africa*, Maputo, Filsom Entertainment Lda, p. 91-123.
- Harris, M.** (1959), "Labor Emigration among the Moçambique Thonga. Cultural and Political Factors", *Africa*, vol. XXIX, n° 1, janvier, p. 50-66.
- Hedges, D.** (1999), *História de Moçambique*, vol. II, *Moçambique no auge do colonialism (1930-1961)*, Livraria Universitária, UEM, Maputo.
- Honwana, R.** (1988), *The Life History of Raúl Honwana. An Inside View of Mozambique from Colonialism to Independence (1905-1975)*, Lynne Rienner Publishers, Boulder & London.
- Jeeves, A.H.** (1985), *Migrant Labour in South Africa's Mining Economy. The Struggle for the Gold Mines' Labour Supply (1890-1920)*, Kingston, Canada ; Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Junod, H.P.** (1927), "The Mbila or Native Piano of the Tjopi Tribe", *Bantu Studies*, vol. III, n° 1, p. 275-285.
- Junod, H.P.** (1936), *Mœurs et coutumes des bantous : la vie d'une tribu sud-africaine*, t. I, Paris, Payot.
- Katzenellenbogen, S.E.** (1982), *South Africa and Southern Mozambique. Labour, Railways and Trade in the Making of a Relationship*, Manchester, Manchester University Press.
- Lachartre, B.** (2000), *Enjeux urbains au Mozambique. De Lourenço Marques à Maputo*, Paris, Karthala.
- Laranjeira, R.** (2014), *A marrabenta. Sua evolução e estilização (1950-2002)*, Maputo, Minerva Print.
- Lopes, A.J., Siteo, S.J., Nhuamuende, P.J.** (2002), *Moçambicanismos. Para um léxico de usos do português moçambicano*, Maputo, Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.
- Machava, B.** (2015), "Galo amanheceu em Lourenço Marques. O 7 de Setembro e o verso da descolonização de Moçambique", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n° 106, p. 68-69.
- Martin, D.C.** (2013), *Sounding the Cape Music. Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds Publishers.
- Matsinhe, D.** (2011), "Africa's Fear of Itself. The ideology of Makwerekwere in South Africa", *Third World Quarterly*, vol. XXXII, n° 2, p. 295-313.
- Miguel, A.** (2005), *Marrabentar. Vozes de Moçambique*, Maputo, Marimbique.
- Miguel, A.** (2014), "O Circuito do jazz in Maputo" *Índico*, série III, n° 24, mars-avril, p. 10-19.
- Moyo, K., Cossa, E.** (2015), "'Ethnic Enclave of a Special Sort?' Mozambicans in La Rochelle, Johannesburg", *Journal of Southern African Studies*, vol. XLI, n° 1, p. 141-158.
- Myers, G.** (2011), *African Cities. Alternative Visions of Urban Theory and Practice*, Londres, New York, Zed Books.

Nativel, D. (2011), « Mondes sonores et musiciens des quartiers périphériques de Lourenço Marques (1940-1975) », in F. Rajaonah, *Cultures citadines dans l'océan Indien occidental (xviii^e-xxi^e)*. Pluralisme, échanges, inventivité, Paris, Karthala, p. 235-255.

Nativel, D. (2013), « Contribution à une histoire des sociétés et des espaces urbains de l'océan Indien occidental (xix^e-xx^e) », HDR d'histoire, université Paris-7 (Paris-Diderot).

Pauthier, C. (2012), « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », in D. Gary-Toukara, D. Nativel, *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara. Acteurs, supports, pratiques (xv^e-xxi^e siècle)*, Paris, Karthala, p. 129-154.

Rita-Ferreira, A. (1960 et 1961), "Labour Emigration among the Moçambique Thonga ; Comments on a Study by Marvin Harris", *Africa*, vol. XXX, n° 2, avril, p. 141-152 ; et vol. XXXI, n° 1, janvier, p. 75-77.

Rocha, A. (2002), *Associativismo e nativismo em Moçambique : contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano (1900-1940)*, Maputo, Promédia.

Roubertie-Soliman, L. (2011), « En Afrique du Sud, le jazz a-t-il une couleur ? », *Volume I*, vol. XVIII, n° 1, p. 175-193.

Saúte, N. (2006), *Maputo Blues*, Maputo, Ndjira.

Sopa, A. (2014), *A alegria é uma coisa rara. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*, Maputo, Marrimbeque.

Tracey, A. (1980), "Hugh Tracey (1903-1977)", *African Music*, vol. VI, n° 1, p. 4-5.

Vidal, D. (2014), *Migrants du Mozambique dans le Johannesburg de l'après-apartheid. Travail, frontières, altérité*, Paris Karthala-IFAS.

Viegas Filipe, E. (2012), "'Where are the Mozambican Musicians?'" Music, Marrabenta and National Identity in Lourenço Marques, Mozambique (1950s-1975)", thèse d'histoire, université du Minnesota.

Wa Kabwe-Segatti, A. (2008), « Violences xénophobes en Afrique du Sud : retour sur un désastre annoncé », *Politique africaine*, n° 112, p. 99-118.