Mondes sonores et musiciens des quartiers périphériques de Lourenço Marques (1940-1975)

Didier NATIVEL*

Le thème des mondes sonores entretient des relations avec une part de la vie urbaine difficile à cerner, à mi-chemin entre perception et pratique, empreintes physiques et imaginaire¹. Il permet en partie de dépasser des oppositions fixistes entre catégories d'analyse qui achoppent à s'emparer des dimensions les plus fragiles et pourtant persistantes de la citoyenneté. À Lourenço Marques (le nom colonial de Maputo, capitale du Mozambique), à chaque quartier, à chaque rue, à chaque activité ses sonorités propres. Au hasard des sources, on se prend à rêver d'une recherche sur l'univers sonore des lieux de sociabilité de la ville : les cafés, les restaurants de la partie privilégiée de la ville européenne (le Scala, le Varietà) et pour les quartiers périphériques, les *cantinas* (épiceries-buvettes), les sièges d'associations, les paroisses, les mosquées, les terrains de football. Car, dans ce domaine, comme dans d'autres, impossible d'ignorer la ségrégation, officiellement disparue en 1961, mais qui se maintient dans les faits jusqu'en 1974-1975. L'ordre sensoriel de cette ville concorde avec l'ordre politique fondé sur la marginalisation et l'instrumentalisation des Africains. Pour autant, des formes variées de circulation ont existé entre le centre et la périphérie de Lourenço Marques, par le biais d'intermédiaires et de médiateurs² qui ont permis de contourner le carcan colonial.

Une anecdote est à l'origine de cette recherche. J'avais réussi à obtenir un rendez-vous avec Ricardo Rangel (1924-2009), le père du photojournalisme mozambicain reconnu internationalement, alors que ce dernier circulait entre les convives du bar de jazz dont il était le responsable. Peu après, je me rendais à l'institut photographique qu'il dirigeait. Il avait peu de temps à m'accorder car il préparait une exposition. Pendant qu'il me parlait avec

* Docteur en histoire, chercheur associé au laboratoire SEDET - Paris Diderot.

1. Cette recherche s'intègre dans une interrogation plus large sur les dimensions sensorielles de la citoyenneté de part et d'autre du canal du Mozambique entre 1940 et 1975.

2. Si l'intermédiaire est un relais, le médiateur « traduit », « transforme le sens transporté » selon Bruno Latour. Cf. B. Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2007, p. 58-59.

beaucoup de précisions de l'époque coloniale, je le voyais vérifier l'agrandissement d'une photographie prise dans le *Canico* (la partie de la ville habitée par les Africains). On y voyait un jeune garçon jouer timidement de la trompette. Rangel m'apprit alors qu'aussi bien cette image anodine que des milliers d'autres, ne pouvaient être publiées à l'époque car elles donnaient à voir des quartiers qui devaient rester invisibles. De même m'apprit-il, rares sont les traces sonores de grands artistes des quartiers périphériques de Lourenço Marques, dont le mythique Daíco, qu'il qualifia alors de « meilleur guitariste mozambicain de tous les temps »³. C'est tout un monde visuel et sonore qui demande à être redécouvert. Cet article entend y contribuer en plaidant pour une histoire sociale du sensible.

Nous sommes partis de l'idée que la ville constituait un creuset synesthésique⁴ dans lequel les sens des acteurs sont sollicités dans différentes situations et divers lieux. Ainsi, le bal et le concert donnent autant à entendre qu'à voir (Leclair, 2009). De même qu'il est difficile d'imaginer une photographie de Rangel sans une bande son où jazz, *marrabenta*⁵, ambiances sonores urbaines se mêleraient inextricablement. Cette sensorialité du social est probablement l'une des dimensions de construction du rapport politique à la ville comme espace public potentiel, lieu de confrontation et d'alliances. Ici, nous avons choisi de privilégier le monde sonore des colonisés, pris dans un jeu contradictoire de stimulation et de constantes inhibitions. Ces derniers sont bien soumis à une domination qui n'a rien de rhétorique et à une dégradation de leurs conditions de vie (accentuation de la répression, pression démographique). Mais ils sont aussi amenés à construire un espace social spécifique qui se nourrit indéniablement de productions culturelles dynamiques, dans un contexte d'ouverture de nouveaux horizons.

Les espaces sonores cloisonnés de Lourenço Marques

Une ville marquée par la ségrégation

La ville de Lourenço Marques, création européenne, devient à la fin du XIX^e siècle, la capitale du Mozambique⁶. Conçue autour du port puis de la gare dans la partie basse, la ville constitue la principale fenêtre sur le Portugal et l'Afrique du Sud. Durant l'entre-deux-guerres, elle s'étend et se dote d'une trame en damier où vit majoritairement une population européenne et, très secondairement, indienne. La masse des domestiques et ouvriers afri-

3. Ricardo Rangel, entretien, Maputo, 29 juillet 2005.

4. Il est en effet difficile d'isoler un paramètre sensoriel d'un autre. À ce propos voir : B. Westphal, *La géocritique*, Paris, Éd. de Minuit, 2007, p. 218.

5. Musique populaire du Sud du Mozambique née dans les années 1940-1950.

6. À la place du port situé sur l'île du Mozambique et lié au premier âge colonial portugais.

cains occupe des quartiers périphériques constituant d'abord des villages, pour certains administrés par des congrégations religieuses (à São José de Lhanguene et Munhuana)⁷.

La ségrégation est d'abord le produit du statut d'indigène qui infériorise juridiquement les Africains, potentiellement soumis au travail forcé ou *xibalo* (système d'exploitation poussé de la main-d'œuvre indigène)⁸. Pour y échapper, il fallait disposer d'un livret d'identité (*caderneta de identificação*) spécifiant son emploi (comme domestique, serveur ou employé du port et des chemins de fer). Après 21 h, aucun indigène (en dehors des ouvriers et employés de nuit) n'avait le droit de circuler librement dans la rue, particulièrement dans la ville européenne. Les Africains étaient soumis à une surveillance constante et pouvaient être victimes des violences policières dans le quotidien, redoublées lors de mouvements sociaux (Penvenne, 1995). Pour beaucoup, l'un des seuls moyens d'échapper à ce système oppressif résidait dans la migration en direction de l'Afrique du Sud⁹.

Ces différences juridiques et sociales entre Africains et Européens avaient, comme à Johannesburg, une traduction architecturale et urbaine. Après 1945, les grandes avenues de la ville que l'on commençait à dire « de Ciment » (ou *Cemento*), ressemblaient à celles d'Europe. À l'inverse, les quartiers de la périphérie comme Mafalala, Xipamanine ou São José de Lhanguene comprenaient avant tout des habitations végétales, qui valaient à cette partie de la ville le nom de « *Caniço* » (ou de « jonc »). Cependant, une petite bourgeoisie noire, au statut intermédiaire d'assimilés (*assimilados*)¹⁰, était poussée à se distinguer des autres Africains. Les assimilés devaient par exemple posséder des maisons de madriers aux toits de tôles (ou « *madeira e zinco* ») et « vivre à l'européenne » sous peine de perdre leurs rares prérogatives. En effet, leurs enfants pouvaient fréquenter les écoles officielles, eux-mêmes avaient le droit d'exercer certaines professions (petits fonctionnaires, infirmiers, etc.) et d'accéder dans la ville européenne à quelques cinémas et cafés. Conscients de cette situation sociale enviable mais fragile, ils animaient très souvent, dès les années 1920 et 1930, des associations importantes dans la formation intellectuelle et politique d'un grand nombre de nationalistes mozambicains, tantôt alliés tantôt en rivalité avec un groupe actif de métis.

7. Cf. *Esforço missionário português*, Arquidiocese de Lourenço Marques, Lisboa, AGC, 1950, 150 p.

8. Ce système est particulièrement actif entre 1926 et 1961.

9. J. Penvenne, 1995, p. 32.

10. Mais ce groupe était extrêmement restreint : en 1955, il comptait seulement 4 555 personnes sur les 5 650 000 habitants de la colonie soit, 0,08 % de la population totale (D. Hedges, 1999, p. 182).

Contrastes urbains, contrastes sonores

À partir des années 1930-1950, la ville de Ciment commence à être dominée par la présence plus grande de l'automobile et des autobus. Elle renforce sa situation d'enclave occidentale. À l'inverse, les quartiers du *Canico* souffrent d'un urbanisme déficient entretenu par les autorités coloniales. Ainsi, les déplacements s'y font essentiellement à pied dans des rues non pavées, étroites et facilement inondables. Les bruits de la vie familiale sont plus perceptibles de l'extérieur ; l'intimité moins évidente.

On peut aussi repérer de semblables différences dans le domaine des équipements de loisirs. Face aux terrains souvent improvisés des équipes de l'Association africaine de football, on trouve dans la ville de Ciment, des espaces aménagés depuis les années 1920 et 1930, ceux des grands clubs : *Sporting clube de Lourenço Marques, Desportivo, Ferroviário*. Les ambiances sonores des matchs s'en ressentent : plus de distance sépare les spectateurs et les joueurs et d'après de nombreuses sources, les contestations y sont moins nombreuses que dans le *Canico*¹¹.

Presque tous les cinémas se trouvaient dans le vieux centre de la ville ou sur les grandes avenues (Republica, Pinheiro Chagas, 24 de Julho). Dans les années 1940, les principales salles de spectacle et de cinéma étaient le *Gil Vicente*, le *Varieté*, le *Scala* et le *Manuel Rodrigues* (Pereira de Lima, 1974, p. 117-136). Elles donnaient à voir les comédies américaines du moment et plus rarement les films portugais. Si bien que la projection du film *Aqui, Portugal !*¹², présenté en 1948, constitue un petit événement¹³. Si au début des années 1970, il existait 12 cinémas à Lourenço Marques (M.-C. Mendes, 1985, p. 223), dans le *Canico*, on ne trouvait guère qu'une salle, l'*Olimpia*, possédée par un Indien qui y diffusait beaucoup de films venus d'Inde. Comme ailleurs en Afrique, et pas uniquement en Afrique de l'Est marquée par l'influence swahilie¹⁴, les comédies musicales indiennes pouvaient avoir du succès sur place et participaient à un cosmopolitisme décalé par rapport au cadre dominant.

La lusitanité est peut-être davantage cultivée au théâtre où étaient présentées, après guerre, des pièces classiques du répertoire portugais (les comédies de Gil Vicente – le « Molière portugais » par exemple) ou des textes plus récents. Toujours en 1948, des comédiens venus de Lisbonne comme

11. *Ecos dos Sports*, n° 1, mai 1938.

12. Le film est composé d'une suite de passages de musiques et de danses folkloriques du Portugal.

13. *Lourenço Marques Guardian*, 6 janvier 1948.

14. B. Larkin, « Indian Films and Nigerian Lovers: The Creation of Parallel Modernities », *Africa* 67, n° 3, 1997, p. 406-440 ; L. Fair, « Making love in the Indian Ocean. Hindi films, zanzibari audiences, and the construction of romance in the 1950s and 1960s », in J. Cole, L. M. Thomas (dir.), *Love in Africa*, Chicago, Chicago University Press, 2009, p. 58-82.

Aura Abranches, très connue au Portugal ou encore l'un des responsables du *Teatro do Povo*, s'y produisent¹⁵. Plus tard, de véritables troupes locales, étroitement surveillées, sont montées : le Théâtre des Amateurs dans les années 1950 puis le Théâtre Universitaire dans les années 1960.

Dans le domaine de la chanson, les deux tournées d'Amaliá Rodrigues en 1951 et 1969 sont perçues comme des moments de ferveur. La diva du fado est vue dans la presse locale comme une véritable ambassadrice de l'identité nationale. La présence du gouverneur Gabriel Teixeira lors de son premier spectacle, en mars 1951, au Polana, le principal hôtel de luxe de la capitale, renforce cette impression¹⁶.

Au cours des années 1930 et 1940, l'un des phénomènes culturels majeurs demeure l'apparition et la diffusion de la radio. En 1943, dix ans après sa création, le *Radio clube Moçambique* (RCM) a réalisé 1 041 émissions. Il possède son propre orchestre et sa chorale qui jouent à Lourenço Marques et en province. Pilier de la vie culturelle, c'est un instrument au service de l'idéologie officielle, comme le sous-entend, dans le bilan de son action, le gouverneur Bettencourt¹⁷. Cet outil d'un « nationalisme ordinaire »¹⁸ alimente une certaine docilité en temps de contestation politique au Portugal même (lors des élections présidentielles de 1948 et 1958)¹⁹ puis dans les colonies au début des années 1960. Entre-temps, le RCM inaugure un nouveau siège monumental, l'un des grands symboles de la présence portugaise à côté de la mairie, de la cathédrale et les immeubles du quartier d'affaires. Dans les années 1960, le RCM, entièrement passé sous le contrôle des autorités, dispose d'un auditorium pour 350 personnes et d'une discothèque de 77 000 disques (Pereira de Lima, 1963, p. 31).

L'arrière-plan sonore africain

À partir des années 1950-1960, l'essentiel de la population de l'agglomération (la ville et sa périphérie) est africaine et métisse. Pourtant, quand on lit la presse et regarde les photos officielles et les cartes postales de l'époque, cette population est invisible. Au mieux, elle n'apparaît que comme un

15. G. Dos Santos, *Le spectacle dénaturé. Le théâtre sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris CNRS Éditions, 2002, 323 p.

16. *Lourenço Marques Guardian*, 17 mars 1951.

17. J. de Bettencourt, *Quatro anos e meio no governo de Moçambique*, Lourenço Marques, Imp. Nacional, 1944, p. 7.

18. V. Artigny, « Penser le nationalisme ordinaire », *Raisons Politiques*, n° 37, 2010, p. 5-15.

19. Cependant, la ville de Ciment est un lieu où existait une tradition d'opposition républicaine, communiste ainsi qu'une petite avant-garde intellectuelle portugaise et métisse.

élément d'un décor²⁰. Ce même phénomène de marginalisation est perceptible dans le domaine sonore.

Présents le jour, la main-d'œuvre, la domesticité, les petits employés africains et assimilés doivent quitter la ville de Ciment en fin de journée sauf autorisation. Ces « visiteurs » de la ville ne peuvent donc laisser leur empreinte sonore que de manière indirecte et modeste. Seuls les lieux de l'entre-soi chez les dockers, dans les cuisines des restaurants ou des particuliers, dans les zones d'approvisionnement et de sociabilité africaine (épiceries, marchés), leur permettent de sortir de l'inhibition.

Néanmoins, dans plusieurs domaines, les voix et les sonorités africaines sont utiles au pouvoir et à l'ordre social de la ville. Lors des grandes cérémonies publiques (religieuses, officielles), il était fréquent d'entendre des musiciens et des choristes formés par les missions. C'est le cas avec la fanfare de São José de Lhanguene encadrée par des pères portugais. Lors de la fête du 28 mai 1948²¹, le gouverneur général Gabriel Teixeira assiste à un *Te Deum* à la cathédrale où chante un chœur composé de jeunes filles africaines de l'école catholique de Munhuana²². En 1967, pendant les fêtes anniversaires des 80 ans de la municipalité, des chœurs scolaires sont aussi convoqués. Dans ceux du lycée António Enes, quelques jeunes filles et garçons noirs, minoritaires, y sont repérables²³.

Les joueurs chope de *timbila* (xylophones) étaient fréquemment employés par les autorités lors de la venue de chefs d'État, de ministres des colonies, ou de personnalités étrangères. Le pouvoir présentait cette « musique folklorique » comme emblématique de la colonie au point que des musiciens *timbileiros* avaient été envoyés à Porto lors de la première exposition coloniale portugaise de 1934 (I. Rocha, 2000, p. 151).

Les musiciens africains de la rue Araújo, où se trouvaient bars et boîtes de nuit, étaient là au même titre que les serveurs et les prostituées. On ne les remarquait pas : ils se fondaient dans le décor et participaient d'une ambiance « bohème »²⁴.

Il faut enfin ajouter qu'à partir de 1943, les responsables du RCM créent une émission intitulée « Hora nativa » (« l'heure indigène ») (Barbosa, 2000, p. 86). Elle répondait à deux objectifs. Le premier était commercial car des entreprises sponsors destinaient leurs produits, comme les postes de radio et

20. Voir les albums de J. S. Rufino et le recueil récent de cartes postales de João Loureiro. J. S. Rufino, *Albuns fotográfico e descritivos da colónia de Moçambique*, Lourenço Marques, J. S. Rufino, 1929, v.1-v.4 : Lourenço Marques ; J. Loureiro, *Memórias de Lourenço Marques. Uma visão do passado da Cidade de Maputo*, Lisbonne, Maisimagem, 2003, 127 p.

21. En commémoration du 28 mai 1926 (appelée par le régime : « Révolution nationale ») date de l'instauration d'une dictature à l'origine de l'Estado Novo.

22. *Lourenço Marques Guardian*, 29 mai 1948.

23. *Boletim Municipal*, n° 1, novembre 1967.

24. José Forjaz, architecte, entretien, Maputo, 4 août 2005.

la bière, à une clientèle africaine. Le deuxième souci était politique et visait à influencer la petite élite des assimilés puis, au cours des années 1960, à contrebalancer la montée du nationalisme.

*Les effets de la guerre (1964-1974)*²⁵

La guerre coloniale renforce l'emprise des autorités sur les quartiers du *Canico*. Épier les murmures et empêcher les « excès » festifs des quartiers indigènes faisaient partie du travail quotidien des *sipaios*, les auxiliaires africains de la police. Avec la guerre coloniale, qui démarre en 1964, la surveillance et la répression s'accroissent. Le silence est intériorisé par crainte des dénonciations. En effet, la police politique, la PIDE²⁶, compte non seulement sur les *sipaios* mais aussi sur un réseau d'indicateurs.

La nuit, pendant le couvre-feu, des patrouilles circulent à la recherche de militants du FRELIMO²⁷. La police politique est en quête des moindres traces permettant de démanteler les réseaux nationalistes dans la capitale. L'incursion de ses agents est souvent brutale et les maisons fouillées sont mises à sac.

C'est aussi le moment où la torture devient un outil habituel de la répression. Si les cris des victimes des violences de la PIDE ne filtrent pas des souterrains de la Villa Algarve ou des prisons de la ville et de ses environs (Sommerschild, Machava), ils hantent les familles qui apprennent peu à peu ce qui s'y passe²⁸. Le démantèlement des réseaux clandestins est obtenu parce que certains ont parlé lors des interrogatoires, voire clairement trahi leurs amis. Dans les quartiers, la méfiance domine.

Les deux principales associations métisse et africaine, dont les autorités comprennent le rôle politique, sont neutralisées. Dès 1958, l'Association africaine (*Associação Africana*) ne contrôle déjà plus qu'indirectement son journal *O Brado africano*, désormais dirigé par un homme du parti de Salazar, l'*União nacional*. En 1965, à la suite de l'arrestation de plusieurs personnalités (dont Craveirinha, Nogueira, Arouca, Honwana) liées au

25. Ces considérations doivent beaucoup à une recherche effectuée principalement dans les documents de la PIDE/DGS aux Archives nationales portugaises de Lisbonne. Cf. D. Nativel, « Ségrégation, répressions politiques et culturelles à Lourenço Marques (des années 1940 à 1975) », communication présentée au colloque *Colonisations et répressions, XIX^e-XX^e siècles*, Université Paris Diderot/SEDET, 15-17 novembre 2007.

26. La PIDE ou *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (Police Internationale et de Défense de l'État). En 1969, elle devient la DGS (*Direcção-Geral de Segurança* ou Direction Générale de la Sécurité).

27. Le FRELIMO (en français : Front de libération du Mozambique) est né le 25 juin 1962 à Dar-es-Salaam. Son principal dirigeant a été Eduardo Mondlane jusqu'à son assassinat en 1969 par la PIDE.

28. Zeca Craveirinha, entretien, Maputo, 22 juillet 2005. On peut lire de nombreux cas dans D. Cabrita Mateus, 2006.

FRELIMO, l'Association africaine est étroitement surveillée et le CANM (Centre Associatif des Noirs du Mozambique ou *Centro Associativo dos Negros de Moçambique*), fermé.

Malgré ce contexte, des matchs de football continuent d'être organisés, des bals et concerts d'avoir lieu. Le carnaval est même maintenu, car il constituait un exutoire à maintenir qui donnait l'illusion d'une vie normale. Ce dernier n'avait toutefois pas l'ampleur de celui de Luanda²⁹. Il se déroulait sur l'avenue d'Angola qui menait à l'aéroport et bordée par des quartiers peuplés de migrants. Des musiciens animaient des chars et composaient des chansons à cette occasion (Miguel, 2005, p. 100-101). Cependant, il était bien évidemment encadré par les Portugais qui craignaient de possibles débordements³⁰.

Pourtant, la guerre ne remet pas en cause un mouvement profond d'affirmation culturelle des quartiers périphériques, dont l'émergence de nombreuses formations musicales est l'un des aspects les plus nets.

L'affirmation musicale des quartiers périphériques

Autant la ville européenne, bien équipée, souffre d'un certain provincialisme et d'un conservatisme incapable d'offrir autre chose qu'un modèle de consommation de loisirs³¹, autant la périphérie, à l'image des townships sud-africains, constitue un espace de forte créativité d'où sortiront de véritables talents dans des domaines variés (musique, littérature, peinture, sport, etc.).

La force de l'hétérogénéité

Une enquête sociologique, menée dans le quartier de Munhuana en 1964 laissait entendre que les quartiers périphériques étaient dominés par des migrants qui entretenaient peu de relations entre eux³². Cela laissait supposer un manque de cohérence de la périphérie.

Or, à entendre les musiciens de l'époque, la grande diversité socio-culturelle formait un environnement perçu comme une richesse et non comme un handicap. Le saxophoniste Young Issufo se souvient d'avoir baigné dans le monde sonore foisonnant du quartier de Mafalala qu'il présente rétrospectivement comme stimulant³³. À cet égard, il évoque d'abord les multi-

29. D. Birmingham, « Carnival at Luanda », *The Journal of African History*, vol. 29, n° 1, p. 93-103.

30. *O Brado Africano*, 7 février 1970.

31. Les compositeurs y sont une poignée et n'auront pas le destin d'écrivains et d'essayistes comme Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Alfredo de Lacerda ou au cinéma, Ruy Guerra.

32. *Inquérito habitacional realizado no bairro da Munhuana*, Lisbonne, J. I. U, 1964, 134 p.

33. Young Issufo, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

ples langues que l'on pouvait y entendre. Outre le changana et le rongu, du groupe linguistique tsonga, d'autres langues y étaient parlées : le xichope, le xitswa, peut-être le xindau du Nord mais aussi le comorien et surtout l'emakhuwa qui a peut-être donné son nom au quartier³⁴. Le portugais était employé dans les *cantinas*, les épiceries souvent tenues par des Portugais. Il en allait de même dans les *xitolos* (de l'anglais « *store* ») de Xipamanine à proximité du principal marché fréquenté par les Africains de la ville. Ce paysage sonore était probablement aussi marqué par la pratique d'un « entrelacs des codes » : une phrase commencée dans une langue était poursuivie dans une autre³⁵. Il faut cependant noter que les hommes, qui travaillaient dans la ville de Ciment, maîtrisaient plus fréquemment des rudiments de portugais alors que les femmes ne le parlaient guère, car elles restaient le plus souvent dans leur quartier.

À ces sonorités liées aux interactions et aux activités quotidiennes, on peut ajouter la présence de sons associés aux différents cultes pratiqués dans ces quartiers. Musulman, Young Issufo fréquentait l'une des mosquées des *subúrbios* (faubourgs), située à Mafalala. Mais non loin de là, il pouvait aussi entendre les cloches de l'église de Santa Ana Munhuana. Il est aussi possible qu'il ait assisté à des cérémonies de guérison, clandestines car interdites par l'Église catholique et le pouvoir colonial, dirigées par les guérisseurs (*nyanga* ou *nyamusoro*)³⁶. Pour d'autres musiciens, la fréquentation d'une paroisse représentait le premier accès à la musique et parfois, comme dans le cas des artistes jumeaux Willy et Anibal (nés en 1951), une première scène où se produire. La chanteuse Elvira Viegas (née en 1956) a été très influencée par sa mère qui dirigeait la chorale des travailleuses de la fabrique de noix de cajou du quartier de Chamanculo³⁷, mais aussi par le fait qu'elle fréquentait trois paroisses où elle chantait : celle de son père anglican, celle de sa mère liée à la Mission Suisse, celle de son école catholique à Santa Ana da Munhuana.

Même si des sources nous manquent pour documenter la citadinisation des musiques tsonga, on peut tenir compte de quelques faits repérés par l'ethnomusicologue américain Johnson peu avant l'Indépendance du Mozambique (Johnson, 1973a, 1973b). Dans le monde tsonga la musique est omniprésente et réceptive à des influences extérieures : présence des

34. Mafalala est peut-être le nom d'un chant et d'une danse makhuwa ; hypothèse avancée par exemple par Zeca Craveirinha (entretien, Maputo, 22 mai 2005).

35. C. Hagège, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Plon/Odile Jacob, 2009, p. 220-223.

36. A. Honwana, *Espíritos vivos, tradições modernas. Possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*, Lisbonne, Ela por Ela, 2002, p. 119-141.

37. Sur cette usine et son personnel féminin, voir J. Penvenne, « "A xikomo xa lomu, iku tira". Citadines africaines à Lourenço Marques (Mozambique), 1945-1975 », *Le Mouvement social*, n° 204, juillet-septembre, 2003, p. 85.

xylophones des Ndaou et des Chope, de chants d'exorcisme swazi et shona, de rites de circoncision et piano à pouce pedi. Jouer et danser concernent la quasi-totalité du groupe suivant des règles strictes et dans l'observance de la hiérarchie sociale. En ville, il est probable que quelques éléments de ce monde musical et rituel aient survécu.

À l'apport musical de multiples terroirs du sud et du nord de la Save s'ajoutent, d'une part, celui de la ville du Ciment où l'on pouvait entendre du fado, des musiques « légères » latino-américaines, du jazz, de la musique classique³⁸ et, d'autre part, celui de l'Afrique du Sud proche.

Mais pour comprendre l'apparition de groupes et de petits orchestres malgré la répression liée à la guerre et la disparition ou la limitation de la vie associative, il faut néanmoins revenir sur le rôle de multiples institutions et intermédiaires qui ont aidé à faire de l'hétérogénéité socio-culturelle des quartiers, une force.

Le rôle des missions et des associations

Églises et missions ont pleinement participé à la formation musicale des Africains de Lourenço Marques. Beaucoup de musiciens étaient autodidactes, mais un certain nombre de grandes figures de la musique populaire mozambicaine des années 1940-60 ont reçu une éducation minimale dans les écoles missionnaires et dans leurs paroisses. Les missions catholiques ne poussaient pas à la créativité mais inculquaient des bases de chant et de solfège à l'inverse des missions protestantes, souvent critiques de fait du système d'enseignement colonial (Cruz e Silva, 2001 ; Cahen, 2000).

À la Mission Suisse, le pasteur André-Daniel Clerc (présent à partir des années 1930) n'encourageait pas seulement les jeunes à apprendre les chants religieux, le plus souvent dans leurs langues maternelles, mais plus largement à valoriser leur propre patrimoine (Cruz e Silva, 2001). Il était relayé par les cadres africains comme Justino Chamane (1923-2004), le futur auteur de l'hymne du Mozambique. Ce dernier y dirigeait notamment une chorale basée dans le quartier de Bairro Indígena. Gabriel Chiau (né en 1939) a été formé par Chamane au chant et à la trompette au sein de la Mission. Avant son départ pour l'Afrique du Sud en 1944, Eduardo Mondlane, le futur fondateur du FRELIMO, surprit l'adolescent Dilon Djinji (né en 1927), l'un des pères de la *marrabenta*, jouer à la guitare un air de *xiparatwana*, danse originaire de Marracuene (située non loin de Lourenço Marques). Peu après, il lui écrit les paroles d'une chanson religieuse. Quelques années plus tard, Djinji a renoncé à son projet initial de devenir pasteur préférant se lancer dans la musique (Miguel, 2005, p. 51-53).

Dans les années 1920 et 1930 naissent des associations que l'administration autorise pour contrôler, voire clientéliser, les petites élites des quartiers

38. Par le biais de la radio (voir par exemple le programme musical de début janvier 1948 dans *Lourenço Marques Guardian*, 7 janvier 1948.

périphériques. L'Association africaine, dominée par des métis, et le Centre associatif des Noirs du Mozambique (CANM), dirigé par des assimilés deviennent des pôles culturels majeurs (A. Rocha, 2002). L'Association africaine et le CANM comprenaient un groupe de petits fonctionnaires et d'employés pourvus de revenus supérieurs à la moyenne qui pouvaient posséder un gramophone et acheter des disques dans les *xitolo* et plus rarement dans la ville de Ciment. Certains disposaient aussi d'une radio sur laquelle ils écoutaient des programmes précédemment évoqués de « Hora nativa », mais aussi des émissions destinées au public européen. Au sein des associations, ils organisaient des bals et diffusaient des disques.

C'est souvent par ce biais que les jeunes des *subúrbios* consolidaient leur apprentissage musical. Moisés Almeida da Conceição, l'un des animateurs de *Djambo*, groupe important des années 1960 et 1970, a appris à jouer de la guitare dans la maison des Albasini³⁹, fondateurs de l'Association africaine. Mais par la suite, c'est en fréquentant l'Association, lieu de sociabilité essentiel pour lui, qu'il s'est familiarisé avec de nombreuses musiques⁴⁰.

C'est aussi dans le cadre de ces associations qu'interviennent de véritables intermédiaires, voire médiateurs culturels, comme Samuel Dabula, José Craveirinha (1921-2002) et Ricardo Rangel. Samuel Dabula, le principal animateur d'« Hora nativa », était le responsable de la chorale de la CANM, dont il était aussi l'un des dirigeants. Le journaliste José Craveirinha et le photographe Ricardo Rangel, métis investis dans le monde sportif et grands amateurs de musique, animaient, alors qu'ils étaient adolescents, des sessions d'écoute de disques de jazz ; notamment ceux de Duke Ellington (Chabal, 1994, p. 91). Tous deux aidaient leurs amis de Mafalala, Xipamanine et d'autres quartiers de diverses manières. Craveirinha est, par exemple, probablement à l'origine d'une souscription lancée dans le journal *O Brado africano* (18-04-1953) pour fournir une guitare et un équipement électrique au musicien Daíco qui jouait dans les boîtes de la rue Araújo comme le *Penguin*. Des magasins de la ville européenne (Bayly par exemple) importaient des instruments dont le prix était hors de portée des Africains. D'après Young Issufo, Craveirinha avait aussi demandé au compositeur Artur Fonseca (l'un des responsables de l'orchestre du RCM), de prodiguer des conseils à de jeunes musiciens de Mafalala⁴¹.

« L'école sud-africaine » et les musiciens mosebiekers

D'autres intermédiaires et médiateurs sont à mentionner : les mineurs et les musiciens passés par l'Afrique du Sud. Le courant continu de migrations

39. J. Penvenne, « João dos Santos Albasini (1876-1922): The Contradictions of Politics and Identity in Colonial Mozambique », *The Journal of African History*, vol. 37, n° 3, 1996, p. 419-464.

40. Moisés Almeida da Conceição, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

41. Young Issufo, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

de Mozambicains dans les mines du Rand depuis le XIX^e siècle⁴², entraînait de multiples formes de circulations culturelles. Dans son autobiographie, Raúl Honwana, figure importante du milieu associatif de Lourenço Marques, mentionne les *timite* (de l'anglais « *tea meetings* ») organisés dès les années 1920 aux sièges des associations comme le *Grémio africano*⁴³. On y entendait fréquemment des musiciens interpréter des airs venus d'Afrique du Sud⁴⁴. En effet, sur les *compounds* (les cités minières), la musique était une activité de loisirs, voire un véritable vecteur identitaire (Harries, 1994). Plus tard, dans l'entre-deux-guerres, les mineurs-musiciens mozambicains ont pu se confronter au riche monde culturel de townships comme la mythique Sophiatown ou d'autres plus ordinaires. Des musiciens s'y produisaient aussi bien dans la rue, chose impensable à Lourenço Marques, que sur des scènes de théâtre. Dans les quartiers noirs coexistaient des genres musicaux fruits d'une interaction entre musiques urbaines et rurales, mondes blancs, métis et noirs. Les Mozambicains entendaient des airs religieux ou des compositions d'african jazz, de marabi et enfin de kwela.

D'autre part, une offre de disques destinés à une classe moyenne noire et métisse a émergé dès les années 1920 en Afrique du Sud. EMI-His Master's Voice avait ainsi à la même époque un catalogue de plus de 300 disques sud-africains. En 1932, les studios Gallo s'installent à Johannesburg et les musiciens-mineurs étaient encouragés à enregistrer pour nourrir ce marché (Coplan, 1992, p. 211). Les mineurs mozambicains, appelés *mosebiekers* dans le Rand et *majonejone* au Mozambique, ramenaient ces disques chez eux contribuant ainsi à leur diffusion. Certains intégraient aussi des ensembles musicaux qui se produisaient dans le Rand où à Lourenço Marques. Selon le musicien Mudinho (Edmundo Luiz Gomes né en 1940), un groupe de jazz sud-africain nommé *Zonk*⁴⁵ comprenait plusieurs Mozambicains. Au début des années 1950, le père de Mudinho, musicien qui gagnait sa vie comme accordeur de piano, eut l'occasion de les héberger et de leur servir de relais dans la ville (Miguel, 2005, p. 134). Parmi ces disques sud-africains, quelques-uns ont été gravés par des *mosebiekers* dont trois ont exercé une grande influence sur les musiciens de Lourenço Marques : Francisco Mahecuane, Fanny M'Pfumo, Alexandre Langa.

Francisco Mahecuane (né en 1919) est l'un des vétérans des musiciens-mineurs des années 1940. Il séjourne en Afrique du Sud de 1938 à 1958 et

42. P. Harries, *Work, culture, and identity. Migrant laborers in Mozambique and South Africa c. 1860-1910*, Portsmouth, Johannesburg, London, Heinemann, Witwatersrand University Press, James Currey, 1994, 305 p.

43. Cette dernière a précédé l'Association africaine et le CANM.

44. R. Honwana, *The life history of Raúl Honwana. An inside view of Mozambique from colonialism to Independence, 1905-1975*, London, Lynne Rienner Publishers, Boulder & London, 1988, p. 97-98.

45. C'est le nom d'une compagnie et d'un spectacle qui eurent un grand succès après guerre aussi bien auprès du public blanc que noir (D. Coplan, 1992, p. 231).

enregistre, à partir de 1945, avec des compatriotes comme Muthande Feliciano Ngome⁴⁶. Plus jeune, Fanny M’Pfumu (1929-1987) devient mineur en Afrique du Sud en 1947. Parallèlement, il démarre une carrière de musicien et chanteur. Il grave en 1951 chez His Master’s Voice un premier disque, *Georgina Waka Nwamba*, qui connaît du succès sur place et au Mozambique. Comme son public s’élargit, il ne chante plus uniquement en changana mais aussi en zulu et en xhosa. Bien plus que Mahecuane, avec qui il lui est arrivé de se produire, il sort du milieu strictement *mosebieker* et bénéficie d’une réputation telle qu’il accompagne les étoiles montantes de la musique sud-africaine des années 1950 : Miriam Makeba, Dorothy Masuku, Dolly Rathebe. C’est vers lui que se tourne Alexandre Langa (1943-2003), autre grande référence de la musique mozambicaine d’Afrique du Sud des années 1960. Langa vient de la région de Chibuto où, dans sa jeunesse, il apprend les *timbila*. En 1959, à 16 ans, il part pour Lourenço Marques où il trouve un poste de domestique à *Tribuna*, journal de l’opposition. Il y poursuit son apprentissage musical au contact de jeunes de sa génération mais ne parvient pas à s’y fixer. En 1963, il décide alors de gagner l’Afrique du Sud où il réussit à gagner peu après la confiance de Fanny M’Pfumu. Ce dernier lui ouvre les portes d’EMI-His Master’s Voice. Quand son mentor se retrouve en prison (jusqu’en 1967), Langa prend un peu sa place auprès des *mosebiekers* et des gens qui le suivent depuis le Mozambique (Miguel, 2005).

Profils et trajectoires des musiciens africains

Le profil des musiciens des années 1950-1970 est multiple. Mudinho, qui a appris à lire la musique avec son père pianiste, fait figure d’exception car les musiciens sont avant tout des autodidactes imprégnés par leur culture familiale. Qu’ils soient originaires de la ville ou qu’ils y migrent, la plupart ne parvient pas à s’insérer uniquement par le biais de la pratique musicale. Ainsi, João Domingos, venu d’Inhambane⁴⁷, réussit à s’intégrer dans les cercles locaux les plus actifs au milieu des années 1950, moins grâce à la musique qu’au sport puisqu’il a joué dans plusieurs équipes de l’Association africaine de football (*São José de Lhanguene, Munhuanense, Atlético*)⁴⁸.

46. Ce dernier a été enregistré par le grand ethnomusicologue sud-africain Hugh Tracey entre 1949 et 1955 au Mozambique. Cf. le disque *Forgotten guitars from Mozambique. Portuguese East Africa, 1955 ‘56 ‘57*, SWP.

47. Young Issufo, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

48. J’ai étudié ces liens étroits entre musique et sport dans un article à paraître : « Émergence de quartiers et affirmation d’une identité urbaine dans des contextes coloniaux à Lourenço Marques et Majunga (années 1930 - années 1970) », in A. Forest (dir.), *La production socio-politique du territoire dans les situations de « non-centralité ». Études de cas dans les sociétés du Sud. Approches historiques et anthropologiques*, Paris, L’Harmattan.

Parallèlement, au cours d'un bal il rencontre deux musiciens locaux, également sportifs : Gonzana et Young Issufo.

Young Issufo se souvient d'avoir gagné son premier saxophone comme cachet après avoir remporté un match de boxe. Musicien doué, il monte son propre orchestre de jazz avant de jouer avec Gonzana (Hassiade Múmino né en 1932) et João Domingos. Tous trois créent *Hoola Hoop* avant qu'en 1960, Domingos, artiste plus aguerri, impose son nom à la formation⁴⁹.

Young Issufo, comme la plupart des musiciens, ne pouvait vivre de la musique. Il était salarié de la compagnie en charge du port et du chemin de fer, l'un des principaux employeurs de la ville. En effet, en dehors du circuit des bars et des boîtes de nuit de la rue Araújo, les musiciens devaient multiplier les contrats en animant des bals et des fêtes dans le *Caniço* et des zones plus éloignées (Matola, Catembe). Certains orchestres comprenaient même un très grand nombre de personnes qu'il fallait rémunérer. Il en est ainsi de *Kwekwety* dirigé par Gabriel Chiau et constitué de 20 personnes (8 musiciens et 12 danseurs).

Quand il leur manquait du matériel, les musiciens pouvaient parfois faire appel à la solidarité de leurs confrères ou se tourner vers les associations africaines et métisses, voire d'autres, comme celle des ouvriers et employés originaires de Goa. C'est à leur siège, dans le quartier d'Alto Maé, à la limite de la ville du Ciment et du *Caniço*, que *Hoola Hoop* a donné son premier concert de (Miguel, 2005, p. 80).

Dans les années 1950-1960, les seuls musiciens professionnels de la ville étaient blancs et jouaient au RCM ou dans des orchestres liés aux casinos (Costa), hôtels et restaurants les plus huppés (Polana, Girasol). Le cas d'Arturo Garrido (1928-2001) est donc exceptionnel puisqu'il chantait au sein de formations portugaises bien en vue, établies à Lourenço Marques ou à Beira (celles de Pepe Diniz, Renato Silva, ou de Nazaré). Garrido apprit la musique seul à Ressano Garcia (à proximité de la frontière avec l'Afrique du Sud) en écoutant les disques de Nat King Cole et Armstrong que possédaient ses parents. Quand il rendait visite à l'un de ses oncles à Lourenço Marques, il fréquentait des salles de cinéma où il pouvait admirer son idole, Frank Sinatra, et put même se rendre au *Quinta Jazz Club* (Miguel, 2005, p. 31-34).

Au début des années 1960, le public européen n'était pas encore disposé à entendre des musiques africaines considérées comme de simples variantes, parfois électrifiées, du folklore du Sud du Mozambique. C'est contre cette idée que s'insurgent ces intermédiaires qui gravitaient autour des grandes associations des *subúrbios*. Ainsi, dans un article critique sur une « session de musique folklorique » au *Clube Ferroviário* en novembre 1961 (l'une des associations sportives et « récréatives » de la ville européenne) où jouent trois groupes (celui de João Domingos, *Djambo*, *Harmonia*), un journaliste explique que la musique du Sud du Mozambique n'est pas un objet ethno-

49. Young Issufo, entretien, Maputo, 21 juillet 2005.

graphique (il s'en prend alors à ceux qui découvrent cette dernière à travers la lecture de Junod⁵⁰), mais une chose vivante et dynamique⁵¹. Cette position rappelle celle de José Craveirinha. Ce journaliste, qui a débuté au *Brado africano* et poursuivi dans la presse européenne (*Notícias, Tribuna, O Cooperador*), est aussi un poète qui puise son inspiration dans le va-et-vient entre l'oralité, le ronga, les musiques rituelles du monde tsonga d'une part, l'écrit, le portugais, la littérature occidentale, le jazz d'autre part. Loin d'être schizophrène, son œuvre travaille une langue propre qui débouche sur l'utopie d'une citoyenneté mozambicaine en gestation⁵². Il se rattache à un courant proche de l'esprit de la négritude qui s'affirme peu à peu depuis les premiers écrits de Rui de Noronha et de Noémia de Sousa. Mais ce métis revendique sa double culture européenne et africaine. Surtout, il témoigne de ce désir de changement et de cette volonté de justice qui sourdent du quotidien difficile de quartiers, comme celui de Mafalala, qu'il connaissait bien. Son premier recueil, *Xigubo* (1964), nom d'une danse guerrière *nguni* importante dans l'initiation des jeune tsonga (Johnson, 1973a), ne décrit pas uniquement, dans une langue inventive, les réalités de l'oppression, mais aussi la puissance qui se dégage des musiques rituelles ou citadinisées. *Xigubo* est le nom d'une fierté retrouvée aux accents nationalistes alors que le FRELIMO vient d'être créé deux ans plus tôt à Dar-es-Salaam. Au sein de l'Association africaine, Craveirinha organise des bals, mobilise des musiciens qu'il connaît et pousse ses enfants à y participer⁵³. Cette implication se retrouve aussi chez Rangel, grand amateur et défenseur de jazz, ou chez le peintre Malangatana dont l'œuvre commence à être reconnue au début des années 1960⁵⁴. Comme Craveirinha, Malangatana est un touche-à-tout qui ne s'intéresse pas uniquement à la musique et la danse dans son village de Malatana (situé à une quarantaine de kilomètres de la capitale), mais la pratique. Il est

50. L'ouvrage de Junod sur les Tsonga bénéficie d'une traduction et d'une publication officielle à Lourenço Marques. Voir H. A. Junod, *Usos e costumes dos bantos : a vida numa tribo sul-africana*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional, 1944-1946, vol. 1 : 532 p, vol. 2 : 608 p.

51. *A Voz de Moçambique*, 15 janvier 1961.

52. J'ai analysé l'action politico-sociale et littéraire de Craveirinha dans : « "Dé-folkloriser l'Afrique", transcender la ségrégation. Artistes et intellectuels mozambicains de Lourenço Marques dans les années 1960 », intervention au colloque : *La fabrique des savoirs en Afrique subsaharienne. Acteurs, lieux, usages dans la longue durée*, 13-15 mai 2009, Université Paris Diderot – SEDET, 10 p.

53. Zeca Craveirinha, entretien, Maputo, 22 juillet 2005.

54. Sur le contexte d'émergence de peintres mozambicains comme Malangatana, Chissano et Mankeu voir : E. A. Alpers, « Representation and Historical Consciousness in the Art of Modern Mozambique », *Canadian Journal of African Studies*, vol. 22, n° 1, 1988, p. 73-94 ; A. Manso, *La représentation de l'homme dans les arts plastiques contemporains mozambicains : la peinture, le dessin et la gravure (1950-2003)*, mémoire de DEA, Université Paris Diderot – Paris 7, 2004, 124 p.

aussi conscient, comme d'autres cadres des associations, des effets culturels de la décolonisation de l'Afrique.

Dans les années 1960, partout en Afrique la musique accompagne les Indépendances. Dans de nombreux pays, l'État appuie sa politique culturelle par le biais d'une radio nationale et d'orchestres officiels et de compagnies de disques⁵⁵. Dans les villes, comme ailleurs dans le monde, des jeunes de classes moyennes, voire des milieux populaires, stimulent par leur demande les musiciens locaux qui confrontent rythmes et sonorités issues des campagnes avec des styles plus internationaux. Des musiques qui trouvent racine dans les années 1940 et 1950, s'épanouissent alors pleinement : la High life ghanéenne, l'afro-beat nigériane, la rumba congolaise et ses équivalents au Sénégal, au Mali ou en Afrique de l'Est. Des festivals internationaux comme celui des Arts Nègres à Dakar en 1966 célèbrent les cultures africaines et favorisent la circulation culturelle entre les pays. La musique est à la fois au service de la construction nationale mais aussi du panafricanisme. La culture renforce des liens politiques entre les pays du Tiers Monde au Festival Panafricain d'Alger en 1969. À Lourenço Marques, ceux qui ont les moyens de s'informer savent aussi qu'au Brésil, pays de référence pour beaucoup, existe un mouvement de valorisation des musiques populaires, la MPB (*música popular brasileira*). Moins loin, en Angola, malgré la guerre, de nombreux talents percent (Moorman, 2008). Enfin, en Afrique du Sud, l'intensification de l'apartheid et la destruction des townships les plus créatifs (Sophiatown et District Six) ne met pas fin à la floraison des groupes.

Cet éveil culturel de l'Afrique ou du monde lusophone ne pousse pourtant pas le RCM à ouvrir beaucoup ses studios aux artistes locaux. Les enregistrements sont rares et ne concernent que très peu d'entre eux. C'est par exemple le cas de Xidimingwana (Domingos Bernardo Honwana né en 1930) originaire de la province de Gaza, arrivé à Lourenço Marques en 1954 et qui grave, dix ans plus tard, une chanson à la radio. Il bénéficie du fait que le créneau « Hora nativa », devenu entre-temps « Voz de Moçambique », fonctionne d'autant mieux que l'on y diffuse des musiques mozambicaines. Comme en Afrique du Sud, les responsables de la radio sont à la recherche d'artistes locaux. Pourtant, comme les autorités se méfient de la portée potentiellement subversive de certains textes, des agents de la PIDE et leurs traducteurs sont présents lors des enregistrements. Même si des chansons de Fanny M'Pfumo, le principal artiste mozambicain établi en Afrique du Sud, sont interdites (Miguel, 2005, p. 62), l'engagement politique des musiciens mozambicains reste modeste et ne dépasse pas les allusions critiques à l'égard du pouvoir⁵⁶. On ne trouve rien de comparable à la situation des

55. Voir W. Bender, 1992 et J. Collins, 1985.

56. Cette tradition existe dans le milieu rural comme l'ont analysé L. Vail et L. White (1983). Il est évident qu'une enquête similaire mérite d'être menée sur la portée subversive des chansons interprétées à Lourenço Marques. Elle demande au préalable une collecte de paroles puisque, contrairement à d'autres pays africains

Angolais de *Ngola Ritmos* dont les principaux leaders, comme Carlos do Aniceto « Liceu » Vieira Dias, avaient une activité clandestine et furent arrêtés en 1959 (Moorman, 2008, p. 63-66). Il reste que les concerts et les bals des années 1960 constituent une tentative pour échapper peu à peu du cadre « folklorisant » imposé par le pouvoir. D'autre part, même si les paroles des chansons n'étaient pas ouvertement nationalistes elles valorisaient les langues véhiculaires des quartiers périphériques. Sur scène, les musiciens chantaient principalement en changana ou ronga, compris par la majorité du public. Ces langues, méprisées et interdites dans les écoles officielles⁵⁷, étaient ici utilisées dans tout leur potentiel rythmique et lyrique.

L'émergence du phénomène « marrabenta »

Au début des années 1970, on assiste à une consolidation du statut de musicien et à la sortie de la *marrabenta* de sa semi-clandestinité. À la même époque, on pouvait entendre d'autres genres comme la *majika*, originaire de la province de Gaza, et la *makwayela* ou *makwaie*⁵⁸. Ces deux rythmes et danses, marqués par l'influence sud-africaine, étaient cependant moins populaires que la *marrabenta* née avec Dilon Djinji à Marracuene vers 1945-1946 (Miguel, 2005, p. 52-53). Le terme lui-même (provenant du portugais « *rebutar* », « exploser ») désigne peu à peu une musique s'inspirant de diverses danses du sud de la Save, jouée à la guitare et marquée par le va-et-vient entre ville et campagne⁵⁹. Dans une interview qu'il donne au journal *O Brado africano* (7-02-1970), Moisés Almeida da Conceição paraît l'employer sans difficulté. Son groupe, désormais baptisé *Djambo 70*, est présent avec la formation de João Domingos lors d'un concert donné au cinéma *Dicca*, lieu symbole d'une certaine modernité architecturale, au début du mois de cette même année.

Une nouvelle génération prend la suite des pionniers qu'étaient Djinji, Young Issufo, Domingos et les musiciens de *Djambo*. Malgré la disparition du CANM ou l'affaiblissement de l'Association africaine, les disques continuent de circuler et les postes transistors de se répandre. Outre la musique africaine rapportée par leur père mineur, les jumeaux Willy et Anibal écoutaient à la radio d'autres musiques africaines comme celles du Congo, du

(les deux Congo, le Mali, la Guinée, l'Angola, l'Éthiopie, la Tanzanie, etc.), il n'y a pas eu au Mozambique, à notre connaissance, de rééditions de disques anciens.

57. C. Cumbe, A. Muchanga, « Contact des langues dans le contexte sociolinguistique mozambicain », *Cahiers d'Études africaines*, 2001/3-4, n°163, p. 607.

58. A. Jorge Lopes et alii, *Moçambicanos. Para um léxico de usos do português moçambicano*, Maputo, Livraria Universitária, UEM, p. 92-93.

59. M. Baird, auteur du livret du disque compilant des enregistrements effectués par Hugh Tracey (*Forgotten guitars from Mozambique. Portuguese East Africa, 1955 '56 '57*, SWP), note que la *marrabenta* trouve bien ses racines dans des zones rurales mais n'exclut pas des influences autres (Afrique du Sud, Copperbelt, Congo).

Kenya, de la Tanzanie (Miguel, 2005, p. 177). Même les familles les plus modestes, comme celle de Yana (Samuel Mungwabe Júnior) né en 1955 dans le quartier de Chamanculo, accèdent plus facilement à la musique que durant la décennie précédente. À 7 ans, il apprend d'abord l'harmonica suivant l'exemple de son frère, guitariste des *Dinamites*, puis la guitare, la batterie et l'orgue. Il fait ses débuts avec le groupe de son aîné dans la salle de spectacle du lycée António Enes avant de créer sa propre formation appelée lors de mariages et de baptêmes dans le *Canço*.

Pour un musicien un peu plus âgé que Yana, Ernesto Ximanganine (né en 1948 à João Belo, actuel Xai-Xai), Lourenço Marques de la deuxième moitié des années 1960 est une ville stimulante. Il y arrive avec une guitare qu'il a fabriquée lui-même, comme beaucoup d'enfants et d'adolescents, à partir de bidons d'huile (on parle de « *viola de lata* ») puis gagne sa vie comme serveur. Très vite, il se lie avec un autre jeune qui l'initie à la guitare acoustique et entre dans un petit réseau de musiciens amateurs dont les membres du groupe *Os Galtons* (avec Daniel Langa, Auréliano Mondlane, António Marcos) qui font des reprises de succès soul ou rock de Percy Sledge, Otis Reding, Jimi Hendrix. Le syndicat des cireurs de chaussures (*engraxadores*) s'adresse à eux pour animer régulièrement des bals dans la ville européenne.

À la même époque d'autres groupes similaires se font connaître comme *Os Cruzados* (Arone Samussone), *Os Monstros* (David Abílio) ou *Os Geizers* dirigés par l'un des principaux musiciens de cette génération, Wazimbo (Humberto Carlos Benfica né en 1948). Ce dernier obtient en 1972 un contrat qui le conduit en Angola jusqu'en 1974. À son retour, il n'éprouve aucune difficulté à être engagé au *Pinguim* ou au *Folklórico*. Peu avant l'Indépendance, on assiste à un début de professionnalisation des musiciens – phénomène guère visible jusque-là en dehors du monde des *mosebiekers*.

La demande ne provient plus uniquement de la périphérie africaine mais aussi de la ville de Ciment. Certains entrepreneurs de spectacle en prennent conscience. En 1974, Victor José lance par exemple la formation *Quarteto 1001* dans lequel apparaît notamment Alexandre Langa alors rentré d'Afrique du Sud. Ricardo Barros, réussit de son côté à faire revenir Fanny M'Pfumo qui se produit alors avec Dilon Djinji dans la ville européenne. De nombreux patrons de restaurants, bars, salles de spectacles font appel aux musiciens africains. Gabriel Chiau et sa formation *Kwekwety*, jouent alors dans des lieux prestigieux du centre comme le *Varieté* ou le *Dicca*. Ils continuent d'y interpréter une musique internationale (brésilienne, latine, américaine) mais n'hésitent plus à placer des airs qu'ils ont composés pour le public des *subúrbios*.

Avec l'Indépendance, le 25 juin 1975, une page se tourne. L'espace sonore de la ville s'homogénéise peu à peu, alors que les Portugais fuient massivement. Le RCM devient l'un des instruments politiques au service du FRELIMO, désormais au pouvoir. Comme ailleurs en Afrique, la musique sert la construction nationale et le régime en place. Les musiciens de la ville, désormais baptisée Maputo, se sentent investis d'un rôle et sont, pour certains, privilégiés. Un *Grupo Rádio Moçambique* est créé où coexistent deux générations d'artistes. Celle des pionniers de la *marrabenta* comme Djilon Djinji, des *majonejone* (Fanny M'Pfumo, Alexandre Langa) ou des plus jeunes comme Wazimbo.

Bibliographie

- BARBOSA E., 2000, *A radiodifusão em Moçambique. O caso do Rádio Clube de Moçambique, 1932-1974*, Maputo, Promédia, 165 p.
- BENDER W., 1992, *La musique africaine contemporaine. Sweet mother*, Paris, L'Harmattan, 246 p.
- BERQUE A., 1993, *Le geste et la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 247 p.
- CABRITA MATEUS D., 2006, *Memórias do colonialismo e da guerra*, Lisbonne, ASA, Porto, 670 p.
- CAHEN M., 2000, « L'État Nouveau et la diversification religieuse au Mozambique, 1930-1974 : I. Le résistant essor de la portugalisation catholique (1930-1961) », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 40, n° 158, p. 309-349.
- COLLINS J., 1985, *Music makers of West Africa*, Washinton, Three Continents Press, 177 p.
- COPLAN D., 1992, *In township tonight ! Musique et théâtre dans les villes d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, Credu, 450 p.
- CORBIN A., 1997, « Du Limousin aux cultures sensibles », in J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. du Seuil, p. 101-115.
- _____, 1998, « Histoire et anthropologie sensorielles », in A. Corbin, *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Champ/Flammarion, p. 227-244.
- _____, 2004, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Champs/Flammarion, 359 p.
- CHABAL P., 1994, *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*, Lisbonne, Vega, 349 p.
- CRUZ T. e SILVA, 2001, *Igrejas protestantes e consciência política no sul de Moçambique : o caso da Missão Suiça (1930-1974)*, Maputo, Promédia, 285 p.

- GUIU C. (dir.), 2006, « Géographie et musiques : quelles perspectives ? », numéro spécial de *Géographie et Cultures*, n° 59, 144 p.
- _____, 2007, « Espaces sonores, lieux et territoires musicaux : les géographes à l'écoute », sur le site des *Cafés géographiques* : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1191.
- _____, 2010, « Le paysage sonore, une géographie émergente », sur le site des *Cafés géographiques* : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1805.
- GONDOLA Ch. D., 2003, « Ô, Kisasa makambo ! Métamorphoses et représentations urbaines de Kinshasa à travers le discours musical des années 1950-1960 », *Le Mouvement Social*, 2003/3, n° 204, p. 109-129.
- HANNERZ U., 1983, *Explorer la ville : éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Éd. de Minuit, 418 p.
- HEDGES D. (dir.), 1999, *História de Moçambique, vol. 2 : Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*, Maputo, Livraria Universitária, UEM, 295 p.
- HONWANA R., 1988, *The life history of Raúl Honwana. An inside view of Mozambique from colonialism to Independance, 1905-1975*, Boulder & London, Lynne Rienner Publishers, 181 p.
- JOHNSON T. F., 1973a, « The Social Determinants of Tsonga Musical Behavior », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 4, n° 1, p. 108-130.
- _____, 1973b, « The Cultural Role of Tsonga Beer-Drink Music », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 5, p. 132-155.
- JULES-ROSETTE B., MARTIN D.-C., 1997, *Cultures populaires, identités et politique*, Les Cahiers du CERI, n° 17, 46 p.
- LABAN M., 1998, *Moçambique. Encontros com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1281 p.
- LACHARTRE B., 2000, *Enjeux urbains au Mozambique. De Lourenço Marques à Maputo*, Paris, Karthala, 320 p.
- LE BRETON D., 1997, *Du silence*, Paris, A. Métailié, 282 p.
- _____, 2006, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, A. Métailié, 451 p.
- LECLAIR M., 2009, « Voir la musique », *Terrain*, n° 53, p. 4-9.
- LOBATO A., 1969, *Lourenço Marques, Xilingüine : pequena monografia da cidade*, Lourenço Marques, Câmara municipal, 62 p.
- MOORMAN M., 2008, *Intonations: a social history of music in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, Athens, Ohio University Press, 290 p.
- MALLET J., 2009, *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar. Ancêtres, cassettes et bals-poussière*, Paris, Karthala, 279 p.
- MARTIN P. L., 1995, *Leisure and society in colonial Brazzaville*, Cambridge, Cambridge University Press, 278 p.

- MENDES M.-C., 1985, *Maputo antes da independência. Geografia de uma cidade colonial*, Lisboa, Grafica Imperial, 526 p.
- MENDES O., 1970, *Um minuto de silêncio*, Beira, Ed. do Notícias da Beira, 261 p.
- MIGUEL A., 2005, *Marrabentar. Vozes de Moçambique*, Maputo, Marrim-bique, 197 p.
- OLLIVIER E., 2004, « La petite musique de la ville. Musique et construction de la cidadinité à Djenné (Mali) », *Journal des africanistes*, n° 74-1/2, p. 97-123.
- PEREIRA DE LIMA A., 1963, *Lourenço Marques*, Lisboa, Olisipo, Editorial de publicações turísticas, 103 p.
- _____, 1974, *Para a história das comunicações em Lourenço Marques*, Lourenço Marques, Empresa moderna, 268 p.
- PENVENNE J., 1995, *African workers and colonial racism. Mozambican strategies and struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*, Portsmouth, Johannesburg, London, Heinemann, Witwatersrand University Press, James Currey, 229 p.
- RITA-FERREIRA A., 1968, *Os Africanos de Lourenço Marques*, Lourenço Marques, Instituto de investigação Científica de Moçambique, 491 p.
- ROCHA A., 2002, *Associativismo e nativismo em Moçambique : contribuição para o estudo das origens do nacionalismo moçambicano (1900-1940)*, Maputo, Promédia, 478 p.
- ROCHA I., 2000, *A imprensa de Moçambique. História e catálogo (1854-1975)*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, 435 p.
- SANTIAGO J., 1998, *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 286 p.
- SAÚTE N., 2004, *Nunca mais é sábado. Antologia de poesia moçambicana*, Lisboa, 628 p.
- SERRA C. (dir.), 1998, *Identidade, moçambicanidade, Moçambicanização*, Maputo, Livraria Universitária, UEM, 188 p.
- SOUSA MOURAIS J., 2001, *Maputo. Património da estrutura e forma urbana. Topologia do lugar*, Lisboa, Livros Horizonte, 247 p.
- VAIL L., WHITE L., 1983, « Forms of Resistance: Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique », *The American Historical Review*, vol. 88, n° 4, Oct., p. 883-919.
- WINKIN Y., 2001, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris, Seuil, 332 p.