Présentation

Isabelle Felici

► To cite this version:

Isabelle Felici. Présentation. Isabelle Felici. Chants des Suds: De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème, Jun 2013, Montpellier, France. Lengas: revue de sociolinguistique, 74, , s.p., 2013, 10.4000/lengas.296 . hal-03113587

HAL Id: hal-03113587

<https://hal.science/hal-03113587>

Submitted on 27 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

74 | 2013

Chants des Suds

De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème

Southern songs

Cants dels suds

Édition électronique

URL : <http://lengas.revues.org/296>

DOI : 10.4000/lengas.296

ISSN : 2271-5703

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier

Référence électronique

Lengas, 74 | 2013, « Chants des Suds » [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 04 octobre 2016. URL : <http://lengas.revues.org/296> ; DOI:10.4000/lengas.296

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2016.

© PULM

Ce numéro de *Lengas* rassemble les articles issus des communications qui ont été proposées lors de la journée d'étude *Chants des suds*, organisée par des chercheurs de l'équipe LLACS de Montpellier en juin 2013.

This issue of *Lengas* is a collection of articles that were first presented at the LLACS workshop entitled *Southern songs* in June 2013.

Aquel número de *Lengas* recampa los textos de las comunicaciones que fueron presentadas durante la jornada d'estudi *Cants dels suds*, organizada per de cercaires de l'equipa LLACS de Montpelhièr en junh de 2013.

SOMMAIRE

Présentation

Isabelle Felici

La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ?

Philippe Martel

Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d’une culture et d’une langue

Sylvan Chabaud

Dalla «Canzone politica» alla «Canzone d’autore»: Italia 1968

Massimo Tramonte

I Cavalieri erranti: il resoconto del viaggio della canzone anarchica, dalla storia all’inconscio collettivo

Una conferenza-concerto

Alessio Lega

« Grândola Vila Morena » : l’hymne de la contestation portugaise

Marie-Noëlle Ciccia

Tristesse et nostalgie d'une époque révolueLa chanson brésilienne Mágoa de boiadeiro

Cristina Duarte Simões

Gallo rojo, gallo negro, chanter la dissidenceDe la rue à l’histoire

Florence Belmonte

Présentation

Presentation

Presentacion

Isabelle Felici

- 1 Les textes rassemblés dans ce numéro de la revue *Lengas* sont le résultat de plusieurs rencontres. Tout d'abord celle de trois chercheurs, en l'occurrence occitaniste, hispaniste et italianiste, soucieux de trouver un thème fédérateur au sein de leur équipe de recherche, LLACS, à l'université Paul-Valéry de Montpellier et, selon la logique qui anime l'équipe, dans une vision pluridisciplinaire et transversale, de mieux connaître le domaine de chacun pour mieux travailler ensemble. Mus par des intérêts personnels et familiarisés avec la chanson fréquemment abordée en pratiquant la recherche et l'enseignement en civilisation, ce thème nous est apparu comme satisfaisant à tous les objectifs visés. Le support de travail à peine fixé, une autre évidence s'est aussitôt manifestée : les nombreuses approches possibles de la question de la chanson, dans une approche civilisationnelle, ne seraient pas toutes exploitées en une seule manifestation scientifique. C'est ainsi que la première journée d'étude intitulée *Chants des suds. De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème*, dont les communications sont proposées ici, a été suivie d'une seconde journée intitulée *À vos hymnes* ¹ et sera suivie d'un colloque international prévu en mars 2015 : *Chanter la lutte*.
- 2 La première journée a accueilli sept communications et un concert, l'étude du chant ne pouvant se passer — encore une évidence — de sa mise en pratique. C'est d'ailleurs un des éléments qui traverse, d'une façon que les auteurs ne rendent pas toujours explicite par une sorte de « pudeur académique », tous les textes ici recueillis : les intervenants font appel à leur propre pratique, expérience ou écoute et plus que tout autre, Alessio Lega, qui propose, ici encore dans sa forme écrite, une conférence chantée et qui nous a également offert le concert de clôture au théâtre Pierre-Tabard de Montpellier ².
- 3 En un bel ensemble, Philippe Martel et Sylvan Chabaud retracent cinquante ans de chanson en occitan. Le premier évoque la *nòva cançon* occitane, étroitement liée à l'effervescence révolutionnaire des années soixante et soixante-dix. C'est d'ailleurs à cette même époque que se rattachent, par d'autres approches, les communications de Massimo Tramonte, Marie-Noëlle Ciccica et Florence Belmonte. Philippe Martel retrace le contexte de la France durant ces années de révolte, dont on retrouve les accents ailleurs en Europe, et dessinent les caractéristiques de

la contestation en Occitanie. La chanson n'est pas une fin en soi, elle marque une étape dans la *reconquête* menée alors par la culture occitane, dans le contexte de la décolonisation et de la redécouverte de la tradition (parfois réinventée). Sylvan Chabaud positionne lui aussi sa réflexion par rapport à la tradition — il est spécialiste de la poésie occitane — mais également par rapport à la *nòva cançon* des années soixante-dix, pour retracer le renouveau musical occitan des années quatre-vingt-dix, lorsque le succès de la chanson en occitan dépasse largement les frontières de l'Occitanie, notamment avec Massilia Sound System. Comme les *Papets* des années quatre-vingt-dix, les groupes musicaux occitans d'aujourd'hui proposent une relecture du passé, tout en restant ancrés dans le présent et en s'imprégnant d'autres cultures : pas question pour eux de repli identitaire. Sylvan Chabaud peut d'autant mieux revendiquer cette position qu'il la met en pratique avec le groupe auquel il appartient, Mauresca ³.

4 Dans le domaine italien, la conférence chantée d'Alessio Lega reprend et contextualise les chants anarchistes les plus célèbres et les plus emblématiques du mouvement anarchiste en Italie et, plus largement, du mouvement social, bon nombre de ces chants ayant largement dépassé le cercle restreint des groupes anarchistes. Le concert du soir — et la discographie d'Alessio Lega en général ⁴ — a montré comment le chanteur-compositeur-interprète s'imprègne de cette tradition, qu'il croise avec ses propres compositions et avec la riche production italienne en différents dialectes. Massimo Tramonte nous fait entendre, à la première personne, la bande sonore des mouvements contestataires de 1968 en Italie. Il montre ainsi comment quelques chansons emblématiques marquent la mémoire collective et symbolisent à elles seules le désir de changer le monde qui s'est emparé de toute une génération.

5 Comme y invitait le titre de la journée d'étude, les trois dernières communications sont consacrées à des chansons à divers titres emblématiques. Marie-Noëlle Ciccia reconstitue les mécanismes qui ont fait de « Grândola vila morena », au départ une courte poésie, une chanson qui a marqué l'histoire d'un pays et est devenu un symbole, toujours vivace, de la lutte populaire, et qui vient facilement sur les lèvres, y compris lorsqu'on n'est pas particulièrement familiarisé avec la culture portugaise. On entonnera aisément un air de *samba* ou plus souvent de *bossa nova*, en revanche on ne connaît pas, en dehors du Brésil, la musique *caipira*. Cristina Duarte Simões définit ce terme lié à la vie rurale de l'État de São Paulo et montre, à travers une chanson de *boiadeiros* — ces hommes qui étaient chargés du transport du bétail avant que le transport routier ne vienne les détrôner et les contraindre à l'exil en ville — comment se conserve, entre nostalgie et résignation, une époque révolue. « Gallo rojo, gallo negro », étudiée par Florence Belmonte, n'est pas la plus connue, hors des frontières espagnoles, des chansons sur la lutte antifranquiste en Espagne, symbole de bien d'autres luttes, mais présente la caractéristique intéressante d'être à l'origine d'une erreur historique souvent répétée : on la considère comme un chant de l'époque de la guerre civile alors qu'elle a été composée sous Franco. Cette erreur est liée à la nécessité, pour l'auteur, de rester discret pendant la dictature

mais surtout à sa personnalité : Chicho Sanchez Ferlosio n'a en effet jamais considéré la chanson autrement que comme une arme de combat politique, jamais un moyen de se revendiquer comme auteur ni même de faire de la chanson dans un but lucratif.

- 6 Cette dernière approche, la chanson comme arme de lutte, sera reprise et développée, nous l'avons dit, lors du colloque de mars 2015, *Chanter la lutte*. En attendant, il y a matière à écouter, ce à quoi tous les textes nous incitent fortement et, dans certains cas, à découvrir car si certaines chansons traversent les frontières linguistiques et font fi des habitudes musicales, d'autres sont moins voyageuses. Ces formes de passage ou de non-passage d'un domaine linguistique et musical à l'autre ne manqueront pas de servir de réflexion pour les prochaines manifestations des *Chants des suds*.
-

NOTES

1. Les journées se sont tenues respectivement le 13 juin 2013 et le 17 mars 2014 sous la direction scientifique de Florence Belmonte, Isabelle Felici et Philippe Martel.

2. Pour un compte rendu de ce concert et de celui du 12 juin à Sète, voir Isabelle Felici, « À Sète et à Montpellier avec cette “mauvaise tête” d'Alessio », *Divergences, revue internationale libertaire*, n° 36, septembre 2013.

3. Voir le site officiel du groupe Mauresca ainsi que le reportage effectué pour le journal en occitan de FR3 Midi-Pyrénées, diffusé le 15 juin 2013.

4. Voir le site du chanteur.

RÉSUMÉS

Présentation de la journée d'étude *Chants des suds* par Isabelle Felici.

Presentacion de la jornada d'estudi *Cants dels suds* per Isabelle Felici.

In this paper Isabelle Felici presents the workshop *Southern songs*.

INDEX

Mots-clés : chanson, hymne, lutte, contestation, emblème

motsclèsoc cançon, imne, lucha, contèsta, emblèma

Keywords : song, anthem, struggle, protest, emblem

AUTEUR

ISABELLE FELICI

Université Paul-Valéry Montpellier 3, LLACS

La Nòva Cançon occitana : révolution en occitan, révolution dans la chanson occitane ?

The Nòva Cançon occitana: revolution in Occitan, revolution in the Occitan songs ?

La Nòva Cançon Occitana: revolucion en Occitan, revolucion dins la cançon occitana ?

Philippe Martel

- 1 C'est un 33 tours vinyl, rond et noir, avec son étiquette au milieu (rouge, l'étiquette), un de ces disques tels qu'on les connaissait il y a quarante ans — comme d'ailleurs quarante ans auparavant, avant que vienne le temps des cassettes audio, des CD, de tout ce qui a renvoyé les vieux disques au cimetière des antiquités, sauf quand des rappeurs décident de les scratcher pour nourrir leur accompagnement musical. Sur la couverture, un mot, *Occitania*, un visage, celui de Che Guevara.

Image 1 — Marti 4, Occitània

Ventadorn, 1972

- 2 C'est le premier 33 tours (en 1970) de Marti, alias Claude Marti, l'une des personnalités phares de cette *Nòva Cançon occitane* qui pour toute une génération a représenté l'irruption dans le champ de la culture occitane d'une double modernité : celle de la protestation politique radicale, révolutionnaire, éclosée dans la foulée de Mai 68, une protestation dont beaucoup avaient longtemps pu croire qu'elle ne pouvait pas s'exprimer dans le « patois » des campagnes du sud ; la modernité aussi d'un vecteur nouveau dans la diffusion de la langue d'oc :

longtemps confiée au livre, à la poésie ou à la prose, elle est à présent portée par la chanson et le disque. Cette double innovation n'est pas séparable d'une évolution plus générale, qui touche alors l'ensemble des sociétés occidentales, et à laquelle l'espace occitan n'échappe pas : la remise en cause par une frange de la jeunesse des institutions et du système économique et social dominant, combiné, dans les régions périphériques de l'espace français, Bretagne et pays d'oc, à la prise de conscience d'un décalage dans le développement, qui fait de ces régions les perdantes des Trente Glorieuses. Cette prise de conscience est alors portée par des mouvements politiques de type nouveau, ceux que la presse du temps nomme les groupuscules gauchistes. D'un certain point de vue, le discours et les pratiques du mouvement politique occitan du temps le rattachent à cette mouvance, et la chanson occitane en véhiculera certains des thèmes de prédilection : dénonciation de l'exploitation capitaliste, solidarité avec le Tiers-Monde, aspiration à une révolution prolétarienne étendue à l'ensemble de la planète. Ce qui constitue une des originalités de la revendication occitaniste, telle qu'elle va s'exprimer dans cette chanson de type nouveau qui naît alors, c'est qu'elle entend combiner ces thématiques très générales avec un enracinement dans une situation bien précise, celle d'un espace occitan perçu comme ayant une place à part dans l'espace français qui constitue le cadre normal d'exercice de l'extrême gauche hexagonale, et la défense d'une spécificité culturelle qui fait de l'Occitanie une Nation, avec tous les attributs nécessaires, sa langue, son histoire, ses gloires et ses défaites. On essaiera ici de voir comment la *Nòva Cançon* occitane des années soixante-dix gère la combinaison de ces deux dimensions, combinaison qui ne va pas de soi. On essaiera aussi de voir comment, concrètement, ce nouveau mode de communication de l'idée occitane fonctionne dans la société qu'il cherche à convaincre, comment il est reçu et perçu. Sans oublier de chercher à voir comment il s'insère dans une histoire plus longue : ce qui l'a précédé, dans le domaine de la musique et de la chanson d'oc, et ce qui justifie l'adjectif « nouveau » qui lui est accolé. Il faudra voir enfin comment ce qui était nouveau en 1970 cesse progressivement de l'être, et doit céder la place à d'autres formes, à une autre chanson, une fois changé le contexte qui lui avait donné naissance. Bref, comment cette forme de chanson militante constitue une étape importante, sinon fondamentale, dans l'histoire des musiques occitanes, telle que d'autres ont commencé à la raconter (Kisters 1996, Mazerolle 2008, Tenaille 2008).

Le temps de la contestation

- 3 Le contexte justement : on l'a évoqué, la France se trouve alors dans les dernières années de la période faste, du moins pour certains, connue depuis sous le nom des Trente Glorieuses. Nul bien sûr ne peut alors deviner que cette période se terminera bientôt par une crise mondiale durable. On est aussi dans un contexte international agité, entre dernières formes de la guerre froide à peine tempérées par la « détente » ; et séquelles du grand mouvement de décolonisation qui a mis fin à de grands empires nés un siècle plus tôt. Dans le cas français,

cette décolonisation a pris une forme particulièrement violente en Algérie, avec une guerre qui refusait de dire son nom. La défaite finale de la France a remis sérieusement en cause un certain nombre de certitudes qui allaient de soi auparavant : notamment celle d'une France grande puissance, porteuse au surplus, à l'échelle de la planète, des idéaux universalistes de la République. C'est pourtant bel et bien au nom de cette république que certains ont pu torturer, à Alger et ailleurs. Avant même que la défaite devienne évidente, cette guerre a amené la fin d'un régime, celui qui était né de la Libération, remplacé par une nouvelle république, incarnée par un militaire glorieux, le général de Gaulle. La république gaullienne associe une politique économique active, avec un état planificateur et interventionniste, et une conception des institutions comme de la société et de la culture marquées au coin de l'autorité et du conservatisme, s'exprimant à travers un contrôle rigoureux des nouveaux médias qui commencent alors de se diffuser en société, la télévision relayant progressivement la radio : autant de traits qui aux yeux de toute une frange de la population, notamment dans la jeunesse, en font un carcan étouffant.

- 4 Or, l'émergence de cette jeunesse comme force sociale et potentiellement politique constitue justement un élément nouveau dans le paysage du temps. Ceux qui arrivent à l'âge adulte entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix sont les enfants du baby-boom, ce moment de redémarrage démographique qui a suivi la Libération, après des décennies de stagnation à peine compensée par le recours à l'immigration. Ces jeunes entrent alors dans une société dans laquelle ils ont le sentiment qu'ils ne trouvent pas leur place, dominée qu'elle est par les survivants des périodes antérieures, entre un De Gaulle formé à la fin du XIX^e, avec les idées de ce temps, et un entourage qui a au mieux vécu l'aventure de la Libération, mais reste formaté par des modes de pensée antérieurs : entre partisans inconditionnels du Général, (ceux que la presse satirique surnomme les godillots), survivants de la démocratie chrétienne, derniers représentants d'une SFIO ou d'un radicalisme à bout de souffle et déconsidérés par la façon dont ils ont géré les guerres coloniales, un parti communiste à peine sorti de sa période thorzienne et assez peu sensible aux mutations qui affectent la société française, sans oublier l'espèce à la fois nouvelle et au fond si traditionnelle des produits de l'ENA, les modèles qui s'offrent à la jeunesse sont fort peu attractifs. Si certains peuvent trouver une alternative du côté de ce qui se présente alors comme une deuxième gauche qui a rompu avec la gauche traditionnelle, d'autres peuvent se tourner vers des modèles étrangers, quelque peu mythifiés comme la suite l'a montré, mais alors revêtus de tous les atours de la séduction, de la Révolution culturelle chinoise à l'équipée castriste et son prolongement, l'aventure épique, quoique malheureuse de ce Che Guevara que l'on a vu sur la pochette du premier disque de Marti. Cette jeunesse est aussi nourrie d'une culture nouvelle, et de musiques nouvelles qui hérissent leurs aînés. C'est enfin une jeunesse qui bénéficie d'un accès à la culture dont les générations précédentes étaient privées : ce sont ces générations de l'immédiat après-guerre qui commencent à avoir accès à un enseignement secondaire, puis supérieur réservé jusque-là à

une infime minorité. D'où les efforts du gouvernement pour improviser de nouvelles infrastructures universitaires, loin des sites vénérables qui accueilleraient jusque là quelques *happy few*, majoritairement des héritiers.

- 5 Il s'agit là de phénomènes, bien connus, qui concernent la France dans son ensemble. Mais les périphéries ajoutent au tableau quelques touches supplémentaires, décisives pour ce qui concerne notre sujet (Martel 2013).
- 6 On l'a dit, les Trente Glorieuses permettent, globalement, l'essor de l'économie française, mais n'affectent pas de la même manière toutes les régions qui composent l'ensemble français. La vieille ligne Saint-Malo/Genève identifiée déjà au XIX^e siècle n'a pas été effacée par les mutations de la France d'après guerre. La Bretagne, l'ouest en général, et une bonne partie des régions méridionales restent en arrière de ces mutations : entre maintien d'une proportion de ruraux supérieure à une moyenne nationale en baisse rapide (50 % de paysans en plus pour l'espace occitan par rapport à la moyenne nationale...), désindustrialisation liée à la fin d'activités traditionnelles dépassées — mines de charbon, textile, par exemple, déplacement massif des centres de décision vers le nord au rythme de la concentration du capital, tendance des décideurs nationaux, privés comme publics, à considérer que somme toute, le tourisme constitue la vocation naturelle de ces régions, au sud notamment, tout cela favorise la prise de conscience, sur place, d'un décalage que l'on va vite percevoir comme insupportable, d'autant plus insupportable que c'est le centre lui-même qui le dénonce, sans réellement pouvoir le combattre effectivement avec une nouvelle politique de décentralisation industrielle et d'aménagement du territoire, qui montre vite ses limites : ainsi de la délocalisation de la sidérurgie lorraine vers Fos-sur-Mer, qui n'aura pas les effets d'entraînement escomptés. C'est le moment où naissent des mouvements sociaux directement liés à la préservation d'activités menacées localement : il y a la lutte des mineurs de Decazeville de l'Aveyron en 1961-1962, soutenus par un large mouvement de solidarité dans leur région, il y a les manifestations des viticulteurs du Bas-Languedoc, de plus en plus violentes à mesure que cette forme d'agriculture spéculative se voit remise en cause par l'évolution du marché.
- 7 Dans ces régions, la nouvelle génération va être l'acteur principal du mouvement régionaliste qui se prépare, et c'est elle qui va fournir ses militants au mouvement occitaniste, et à la *Nòva Cançon* en particulier ses acteurs et son public. Car si cette génération partage avec l'ensemble de la jeunesse française les traits que l'on a identifiés plus haut, elle y ajoute, en pays d'oc comme en Bretagne ou en Corse, quelques traits spécifiques. C'est cette génération que l'évolution socio-économique globale prive de ce qui pouvait être auparavant son débouché professionnel normal : on sait dès ce moment en pays viticole que bien des exploitations n'auront pas d'héritier, les héritiers potentiels ayant été orientés vers d'autres avenir. Mais ces avenir, souvent, impliqueront le départ du pays. « Monter à Paris » pouvait être vécu par les générations précédentes comme une chance et un choix ; de plus en plus c'est perçu comme

une obligation, en forme de déchirure. On note que c'est justement à cette époque que les régions occitanes affichent des taux d'accès au secondaire et au supérieur particulièrement flatteurs ; c'est que dans bien des cas, la stratégie de promotion sociale adoptée par les familles vise précisément à doter les enfants du capital culturel et des diplômes qui leur permettront de partir — ce que la propagande occitaniste résumera en une formule choc : avoir un bagage, c'est pouvoir se faire la malle (Larzac 1970, 24-29).

8 Autre chose : cette génération est aussi celle qui vit, au cours de son enfance et de son adolescence, la concomitance de deux phénomènes d'ailleurs liés : d'une part, la fin des activités traditionnelles, la désertification des campagnes et la croissance des villes nourries par l'arrivée de populations nouvelles — les rapatriés d'Algérie par exemple, et d'autre part, le recul décisif et de plus en plus rapide de la pratique de la langue régionale, avec l'effondrement de la transmission familiale, dont on sait aujourd'hui qu'il se produit dans les années cinquante pour le breton comme pour l'occitan, du moins dans les régions où il n'avait pas déjà eu lieu. Les jeunes gens d'alors peuvent encore entendre la langue d'oc chez les adultes des campagnes ou de certaines villes, éventuellement même chez leurs propres grands-parents, mais elle n'est plus leur langue maternelle. Dans le meilleur des cas, ils ont le statut de locuteurs passifs : ils comprennent, plus ou moins bien, mais ne parlent pas. Mais du même coup, cette langue à la fois présente et fondamentalement en train de glisser vers l'absence peut susciter l'attention. D'autant plus qu'elle n'est plus ce qu'elle était pour les générations précédentes, un handicap, le « patois » des origines dont il faut se débarrasser si on veut réussir à l'école. Elle peut désormais devenir un objet de reconquête, entre nostalgie et refus d'une évolution perçue comme illégitime.

9 Et on est justement au moment où l'adoption de la loi Deixonne en 1951, qui autorise, à dose homéopathique et sous le signe du facultatif, un enseignement des langues « locales » dans le primaire comme dans le secondaire permet l'émergence de nouveaux acteurs de la revendication « régionaliste » : plus seulement des écrivains, ou des militants réclamant la décentralisation, mais des maîtres enseignant le « patois » que leurs prédécesseurs combattaient, et des élèves découvrant avec ces maîtres que le « patois » des « vieux » peut s'écrire. Bien entendu, les conditions pratiques d'exercice de cet enseignement sont aussi peu favorables que possible, et c'est seulement en milliers, sinon en centaines que l'on peut compter, dans les vingt ans qui suivent l'adoption de la loi, ceux qui vont en bénéficier. Mais cela suffit à créer des cadres, qui joueront leur rôle dans les années à venir : au fil des années cinquante et soixante, les stages organisés par l'Institut d'Etudes Occitanes pour pallier une absence presque complète de toute formation en occitan dans les instances normales voient défiler de plus en plus de jeunes auditeurs, qui vont bénéficier d'une initiation à la langue, à la littérature et à l'histoire occitanes, d'un savoir en bref, que leurs prédécesseurs félibres et occitanistes n'avaient pu jusque là acquérir que par un travail individuel d'autodidactes. Et progressivement au fil des années soixante, aux matières du début de ces stages s'ajoutent de

plus en plus des présentations de la situation économique du pays, pointant les dysfonctionnements qui l'affectent.

10 C'est que si l'occitanisme de l'immédiat après-guerre, celui de l'Institut d'études occitanes fondé en 1945, fidèle en cela à la tradition félibréenne, était pour l'essentiel une affaire d'écrivains, certains d'entre eux passent progressivement à une autre démarche, plus politique. Le mouvement des mineurs de Decazeville à l'hiver 1961-1962 a joué là un rôle moteur, mais l'intérêt pour les questions socio-économiques avait commencé à se manifester avant. En 1962, un des personnages les plus importants de l'occitanisme d'alors, Robert Lafont, entouré de quelques émules, fonde un Comité occitan d'études et d'action (COEA) qui délaisse la création littéraire pour se consacrer à l'analyse de la situation occitane et à la mise en forme de propositions politiques pour résoudre les problèmes du pays. Cela va amener d'une part à la publication par Lafont d'ouvrages consacrés à l'histoire du rapport entre l'État français et ses périphéries : *Sur la France* (1968) et *La révolution régionaliste* (1967), ce dernier étant directement lié à l'actualité, à la situation économique de ces périphéries au moment où il est publié. Dans les deux cas, c'est un éditeur de niveau national (Gallimard) qui édite et distribue ces deux livres, assurant à Lafont une audience inespérée. C'est alors que se diffuse l'idée du colonialisme intérieur : l'idée qu'au cœur même de la société française métropolitaine, et au détriment de citoyens français à part entière, ce que n'étaient évidemment pas les colonisés de l'extérieur, il existe entre le centre et les régions périphériques un rapport de type colonial. Du même coup, l'idée que « l'Occitanie » est un pays sous-développé et colonisé peut être adoptée par des acteurs de terrain, et donner matière à la production de slogans propres à être repris dans la société locale, pour peu qu'ils puissent trouver un écho dans les luttes concrètes menées par des secteurs de cette société — viticulteurs, ouvriers menacés de chômage — qu'un discours purement culturaliste sur la langue et l'histoire aurait laissé de marbre. Et, au delà de la société locale — celle du Bas-Languedoc pour l'essentiel, en l'espèce, le discours du COEA peut trouver une certaine écoute du côté de la nouvelle gauche nationale : il fait partie de ces clubs qui en 1965 se regroupent dans le cadre d'une Convention des institutions républicaines qui est, comme on sait, la première rampe de lancement de François Mitterrand. Un peu plus tard, c'est vers le PSU que se tourne le COEA, un PSU qui a entendu à son congrès de l'année précédente le rapport de Miche))))l Rocard, intitulé « Décoloniser la Province ».

11 Mais on reste encore là dans le cadre d'une gauche tranquille, intellectuelle et réformatrice pourrait-on dire. Les événements de Mai 68 vont bousculer cette gauche, et marquer l'irruption dans le champ politique de formes nouvelles d'action, et de projets autrement plus radicaux, faisant leur place, pour la première fois dans l'histoire idéologique française à des thématiques nouvelles : lutte des femmes, écologie, et, donc revendication des « minorités » régionales, Basques, Bretons et Occitans entre autres. Dès lors le COEA se radicalise, pour donner naissance en 1971 à un véritable parti, autonomiste et révolutionnaire, Lutte Occitane. Le mouvement avait jusque-là fonctionné comme un groupe de réflexion dont les idées étaient officieusement

véhiculées depuis 1965 par une revue trimestrielle au tirage modeste, *Viure* (vivre) ; il se doit désormais de chercher à devenir un mouvement de masse, touchant l'ensemble de la société régionale. C'est alors que commencent à émerger des modes de communication en société nouveaux par rapport à la tradition : des affiches en sérigraphie, porteuses de slogans explicites (« Òme d'òc, as dreit a la paraula, parla! » — « Homme d'oc, tu as droit à la parole, parle! »), des périodiques (*Lutte Occitane* à partir de 1972, un mensuel, tire à plus de 7 000 exemplaires) ou un théâtre de rue — c'est très littéralement le nom du tout nouveau Théâtre de la Carrièra, animé par Claude Alranq, qui parcourt les villages du Languedoc viticole avec sa pièce *Mort et Résurrection de M. Occitania*. Et c'est alors que naît la nouvelle chanson occitane, au moment où, d'ailleurs, des naissances semblables affectent d'autres régions, de la Bretagne à l'Alsace en passant par la Corse, le Pays Basque ou la Catalogne-nord.

Image 2 — Òme d'òc as dreit a la paraula. Parla!

CIRDÒC - Mediatèca occitana

Nouvelle chanson ?

- 12 Ce n'est pas que la culture d'oc ait ignoré la chanson auparavant, bien au contraire. Sans remonter aux Troubadours du XII^e siècle, caution et référence incontournable depuis le XIX^e siècle pour tous ceux qui entendent porter un projet de renaissance de la langue et de la littérature d'oc, la chanson, les vers mis en musique, font partie intégrante du corpus de la culture d'oc. Mais avant 68, cette musique occitane se cantonne à quelques genres bien particuliers. Il y a tout le répertoire de la chanson « populaire », « traditionnelle », telle que l'on commence à en collecter les traces dès le XIX^e siècle : un corpus dont les strates les plus anciennes remontent au XVI^e siècle, qui s'est transmis oralement, au prix d'adaptations

multiples, qui modifient les paroles, les replacent sur des timbres différents, éventuellement construisent une chanson nouvelle à partir de fragments de deux chansons antérieures, au gré de l'imagination ou de la mémoire des interprètes qui se la transmettent de génération en génération dans les classes populaires. Ce répertoire, pour l'essentiel, dort alors dans les recueils des collecteurs du siècle précédent, souvent sans être accompagné de notations musicales, sauf ce qui a pu en être récupéré, adapté, par un Vincent d'Indy ou un Joseph Canteloube par exemple au goût du début du xx^e siècle, et interprété par des sopranos le plus souvent incapables de comprendre ce qu'elles chantent. Tout au plus une partie de ce répertoire traditionnel peut-il être vulgarisé au cours des stages de l'IEO dont on a parlé. Un certain nombre de militants occitanistes les y apprennent, pour d'ailleurs les oublier, provisoirement, quelques années plus tard. Par contre, ce qui peut circuler en société, ce sont les chansons popularisées par ces groupes folkloriques en costume qui ont fleuri un peu partout, chansons parfois appartenant au répertoire traditionnel, dues parfois à des auteurs d'oc importants — Frédéric Mistral par exemple, mais plus souvent, trop souvent même œuvres originales produites par un rimeur du lieu, sur des musiques Belle Époque plus ou moins écoutables. Un répertoire, et un folklore dont c'est peu de dire qu'il hérissé les jeunes militants de l'après 68. Tout au plus commence-t-on à voir émerger au fil des années soixante, un répertoire nouveau, avec des paroles dues à des auteurs occitans contemporains. Yves Rouquette dans son ouvrage sur la *Nouvelle Chanson occitane* (Rouquette 1972) raconte fort bien cette préhistoire de la chanson occitane moderne. Mais elle circule peu. Il faut attendre 1965 pour voir paraître un premier disque, aux bons soins de l'IEO : il s'agit de poèmes de Robert Lafont, mis en musique par un jeune médecin, Guy Broglia, qui a été l'élève des cours d'occitan dispensés à Nîmes par Lafont quand il n'était pas encore enseignant à l'université de Montpellier. Mais fort peu prêtent alors attention à cet inconnu et à ses chansons sobrement accompagnées à la guitare. Il y a bien Philippe Gardy, qui donne dans le numéro 5 de la revue *Viure* (printemps 1966) un compte rendu élogieux du disque de Broglia, où l'on lit ceci (nous traduisons) :

Ce disque nous montre le besoin que nous avons tous d'une chanson pour les Occitans de maintenant : cette « nouvelle chanson occitane » il nous faut lui donner toute son importance et lui trouver une place dans le public. Désenclavée de toute tradition mal comprise, nous devons la développer rapidement dans l'espace qui est le sien, c'est à dire le nôtre. Parce que les chemins de l'Occitanie passent aussi par la chanson (Gardy 1966, 47).

- 13 Mais quand un an plus tard dans la même revue (avril 1967, n° 8) un autre collaborateur rend compte du disque de Raimon, un des fondateurs de la *Nova canço* catalane, clairement revendicative face au franquisme, nulle part n'apparaît l'idée qu'il faudrait peut-être que des Occitans suivent son exemple. Pour l'occitanisme de ce temps, en fait, il y a disjonction entre la dimension culturelle, qui renvoie à la littérature, à la poésie et aux romans qu'édite l'IEO, et la dimension politique, qui se traite en français pour l'essentiel, sauf pour ce qui concerne les articles de la revue *Viure* (une revue qui au demeurant accueille encore, jusqu'en 1970, des textes littéraires, poésies et nouvelles : comme si l'occitanisme avait somme toute du mal à

négoier le virage qui mène du culturel pur au politique. Et en même temps, à percevoir comment le culturel pouvait être mis au service de la diffusion des idées et des analyses produites par le mouvement politique.

- 14 C'est avec Mai 68 que les choses vont changer. On l'a dit, parmi ceux qui se lancent alors dans l'action révolutionnaire, il y a des jeunes occitanistes qui se posent une double question : comment sortir du cercle confidentiel des militants pour toucher les travailleurs, ceux au service desquels les militants entendent se mettre, tout en leur indiquant la marche à suivre pour se libérer. C'est ici qu'entrent en scène de nouveaux acteurs, aux frontières justement du politique et de la culture, d'une culture occitane qui aura peu à voir avec celle de leurs devanciers : on a évoqué la figure de Claude Alranq, l'homme de théâtre. Il reste à faire connaissance avec les pionniers de la chanson occitane.
- 15 Le nom qui symbolise le mieux la nouvelle chanson occitane, c'est celui de Claude Marti. C'est sans nul doute celui qui a rencontré le plus grand succès, celui aussi qui s'est le plus exprimé sur son action, à travers une autobiographie parue en 1976 (Marti 1976), assez près donc de ses débuts. Il est né en 1940 dans l'Aude et a fait à Carcassonne des études qui lui permettront d'embrasser la carrière d'instituteur — un métier auquel il restera d'ailleurs fidèle : il ne deviendra jamais chanteur professionnel. Parallèlement, il découvre la politique — il est adolescent au moment de la guerre d'Algérie et il découvre aussi que le « patois » qu'il entend autour de lui s'appelle l'occitan : c'est qu'en terminale il a comme professeur de philosophie, mais aussi d'occitan René Nelli, une des figures les plus importantes de l'occitanisme du temps, poète, spécialiste des troubadours et du catharisme. Son engagement politique le mène du côté du PCF. C'est ainsi qu'il a l'occasion d'aller à Cuba — on voit que l'image du Che sur la pochette de son disque n'a rien de fortuit, et ne doit fondamentalement rien à un quelconque effet de mode.
- 16 Son engagement occitaniste l'amène à l'IEO et à la lecture de la poésie de son temps. Dernier détail non dénué d'importance : il sait jouer de la guitare, et il chante — en français à ce stade. Il participe aux événements du mois de mai 68 autant que cela peut être possible à Carcassonne, si loin du Quartier Latin. Il est alors en contact avec des militants viticulteurs, sensibilisés à la dimension occitane. Ensemble, ils entreprennent des actions de propagande, d'abord par affiches, ces affiches en sérigraphie dont il va enseigner le mode de fabrication aux participants à ce stage de l'IEO à Muret en septembre 68 au cours duquel l'organisme produit un manifeste révolutionnaire et décolonisateur ; et au même moment, ce Marti qui sait chanter essaie de mettre des mots et des notes sur la revendication de ces viticulteurs languedociens. En français, cela passe mal — l'accent... Jusqu'au jour où un ami lui fait comprendre qu'en occitan, il n'aura plus ce problème d'accent. Petites causes, grands effets : la vocation de chanteur occitan de Marti est née. Et à partir de là il va assez vite se faire connaître, avant d'être rejoint par d'autres : un autre Carcassonnais, Mans de Breish (mains de sorcier), un étudiant de Lafont à

Montpellier, Patric, bien d'autres dans d'autres régions de l'espace d'oc. Et c'est l'IEO qui se charge de la fabrication et de la vente militante des premiers disques, des 45 tours d'abord, avant le 33 tours dont on a parlé. Mais la diffusion de la chanson d'oc passe d'abord par le contact direct avec le public, celui des villages viticoles que Marti connaît bien, celui des étudiants de Montpellier, celui de toute cette jeunesse éduquée qui a à présent les moyens de s'informer et de s'engager.

- 17 Marti a raconté ce qu'étaient ces premiers « concerts », en fait des meetings, où les chansons doivent ouvrir sur un débat, qui permette aux spectateurs de discuter de la situation du pays. Yves Rouquette, qui fait déjà figure de vieux militant, et qui est aussi poète et se charge d'encadrer et d'assurer la fabrication et la diffusion artisanale des premiers disques, a lui aussi raconté les débuts de l'aventure dans *Viure* dès mai 1969, puis dans sa *Nouvelle chanson occitane* de 1972. Dans la même revue, l'épouse de Rouquette, Marie Rouanet qui n' imagine pas encore ce que sera bien plus tard sa carrière d'auteur à succès, en français, donne elle aussi une idée de ce que sont ces premiers spectacles d'un genre particulier, où se mêlent chansons, soigneusement expliquées en français avant d'être chantées, lecture de textes poétiques ou politiques, et chaude discussion, avant d'inclure, deux ans plus tard, quelques textes de ces chansons dans l'anthologie qu'elle consacre à la nouvelle poésie d'oc sous le titre éloquent *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation* (Rouanet 1969, 1971). Le plus intéressant cependant est sans nul doute le témoignage de Marti lui-même : il se décrit ainsi dans ses premières interventions publiques :

J'ai donc commencé par un essai prudent dans les cabarets de Carcassonne, puis dans les foyers de jeunes ruraux autour de la ville. Et à chaque fois, mes premiers instants de panique passés, je me suis rendu compte qu'un silence de mort planait sur la salle : pas un silence de réprobation : les gens n'en croyaient pas leurs oreilles. Quand ils se rendaient compte que j'avais fini, ils escaladaient la scène, tout le monde parlait en même temps, il y avait une qualité d'émotion et un enthousiasme indescriptibles (Marti 1976, 116).

- 18 Ce que Marti décrit là, et qui recoupe les témoignages d'autres chanteurs de langues régionales, comme l'Alsacien Siffer à la même époque, c'est le choc produit par la transgression d'un véritable tabou sociolinguistique : le « patois » utilisé en public — alors qu'il est de plus en plus cantonné par le sens commun diglossique à des usages purement privés. Utilisé au surplus non pas à la façon des groupes folkloriques avec leur répertoire désuet, mais pour faire passer un message d'actualité dans un langage simple et direct, en phase avec les aspirations et les revendications d'une partie de ce public. Et cela fonctionne, si on en croit Marti lui-même, analysant dans une interview pour *Viure* (Marti 1970, 24-26) son rapport avec son public (nous traduisons) :

Dans les villages, la langue, la culture occitane c'est le pain de tous les jours. Et il se passe quelque chose : en allant chanter, en mettant la langue et la culture d'oc, disons, au niveau de la culture française, de la culture du vainqueur, ce qui est assez difficile à monter, les gens sont heureux, ils se sentent revalorisés : ils discutent sans s'arrêter pendant des heures et des heures, et pourtant ils se lèvent à cinq heures du matin.

- 19 Et quand ses interlocuteurs lui demandent « finalement, on part d'une chanson, d'une soirée, et on arrive à la nécessité d'une transformation totale de la société ? », Marti répond :

Ce n'est pas nous qui faisons cela. C'est parce qu'il y a une prise de conscience occitane, sus la poussée de faits économiques et dans le cadre d'une renaissance de tous les mouvements de libérations nationales et ethniques. Dans cette prise de conscience, nous sommes les catalyseurs, c'est à dire que nous sommes là pour dire ce que les gens sentent, mais n'ont pas l'habitude de dire. C'est souvent difficile de franchir le pas. Mais tout ça, ils l'avaient en eux. La discussion prouve que tout ce que nous leur disons nous, ils le savaient déjà.

20 Le chanteur n'est donc pas un prophète, révélant une Vérité, il est l'accoucheur d'une vérité qui attendait de sortir des profondeurs du Peuple.

21 Le succès est immédiat : sous le label Ventadorn qu'il vient de créer comme section spécifique de l'IEO, avant de devenir quelques années plus tard une coopérative autonome, Rouquette fait paraître dès 1969 cinq disques 45 tours, dont trois de Marti, un de Mans de Breish son compatriote de Carcassonne, un autre de Patric. Un sixième paraît cette année là sous un autre label, avec le Bordelais Delbeau. Deux ans plus tard, ce sont déjà vingt-cinq titres que l'on peut recenser, produits pour la plupart par Ventadorn. Si cette production était assurée en 1969 par quatre chanteurs, dont trois Bas-Languedociens, ils sont onze en 71, vingt-quatre en 75 ; aux Languedociens et au Gascon du début se sont joints des Provençaux et des Limousins. Dix ans plus tard, on en comptera quarante-quatre, pour un total de cent-vingt disques, les deux tiers produits par Ventadorn (Cros-Zerby, 1979). Étant bien entendu qu'il s'agit là de ceux qui ont pu sortir un disque : sur le terrain, ceux qui chantent devant les cercles de leur région sont bien plus nombreux, et tous n'accéderont pas au disque...

22 L'effet de cette production est démultiplié par les soirées animées par les chanteurs, parfois très loin de leur base : Marti et d'autres « montent » ainsi à Paris dès 1970 pour chanter aussi bien devant les occitanistes locaux que dans ces foyers de jeunes travailleurs où se retrouvent postiers ou cheminots originaires du Midi. Et en automne 1971, c'est la Mutualité elle même qui accueille des milliers de spectateurs pour un récital « Cinq peuples chantent leur lutte », au cours duquel se produisent chanteurs breton (Gilles Servat), basques, corses (un duo et un trio disparus depuis), catalan (l'alors tout jeune Lluís Llach) et un Occitan, salués par un tract-message de nul autre que Jean-Paul Sartre :

Je regrette de ne pouvoir être avec vous aujourd'hui pour célébrer les cultures de l'hexagone qu'un pouvoir impérialiste essaie d'étouffer ainsi que leurs langues sous une culture et une langue abstraite [sic] la langue « française » bourgeoise. Ce que vous faites aujourd'hui, en nous faisant goûter vos chansons exprimées dans vos langues, est par soi-même un acte à implications révolutionnaires puisque vous affirmez doublement vos ethnies en face de notre culture bourgeoise.

Quelles que soient les positions des différents groupes aujourd'hui présents, je me joins à eux parce que je considère que le véritable internationalisme passe par le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes et non par le faux universalisme bourgeois, jacobin et impérialiste ¹.

23 C'est bel et bien l'extrême gauche nationale — dans ses composantes maoïste et PSU, les trotskistes étant bien moins enthousiastes et le PCF moins encore — qui décerne ainsi un véritable brevet de progressisme à ces « patois » si longtemps considérés comme vestiges d'un passé féodal et véhicules d'idéologies réactionnaires.

24 La *Nòva Cançon* est donc révolutionnaire. Mais en quoi, et jusqu'à quel point ?

Continuités et ruptures

- 25 À un premier niveau, celui de la forme, la nouvelle chanson occitane est le produit de son temps. Elle a des modèles : la nouvelle chanson française des années cinquante et soixante, la chanson à texte du moins — le « yé-yé » et au-delà le rock lui sont étrangers, même si un Patric peut intégrer dès ses débuts à ses mélodies un accompagnement à la guitare basse caractéristique du genre. Le folk anglo-saxon, aussi : les chanteurs et leur public, souvent, appartiennent à une génération qui a découvert Dylan ou Joan Baez, venus d'outre-Atlantique. Beaucoup plus proche, un certain modèle ibérique. Ce n'est pas un hasard si c'est l'Espagnol Paco Ibañez qui est un des premiers protecteurs de Marti, un de ceux qui en le faisant intervenir dans leurs spectacles lui permettent de rencontrer un autre public que celui des viticulteurs languedociens ou des militants occitanistes. Plus immédiat encore, du fait de la proximité de la langue et des souvenirs historiques communs, l'exemple catalan. On a évoqué Raimon, bientôt viendra le temps de Llach, tandis que telle chanteuse catalane, Dolors Lafitte, peut adapter en catalan les poèmes de Lafont mis en musique par Broglia. La figure du chanteur seul en scène avec sa guitare constitue alors une des figures de la contestation, face aux produits lancés par le show-bizz.
- 26 La *Nòva Cançon* est aussi le résultat de la prise de conscience, dans le champ de la culture occitane, de l'existence d'une demande vague, dans la société méridionale, d'un accès à la culture portée par une langue dont chacun voit bien à quel point elle est menacée, et, en même temps de la nécessité de trouver le moyen de répondre efficacement à cette demande. Matériellement, d'abord. De ce point de vue, il est clair qu'il n'y a plus rien de commun entre l'impact des productions littéraires occitanes d'avant et celui de la chanson : les tirages des ouvrages édités par le mouvement occitan sont le plus souvent des plus réduits, quelques centaines d'exemplaires qui mettent plusieurs années à s'écouler. Dans une société qui n'a pas de rapport direct avec l'écrit d'oc, faute d'avoir reçu l'enseignement qui permet de savoir qu'il en existe un, tout simplement, et qui permette de le déchiffrer dans sa graphie spécifique, le contact direct avec l'oralité de la chanson permet un accès à la langue bien plus efficace. Seconde dimension : la thématique de cette chanson protestataire peut effaroucher certains secteurs de la société méridionale — tous ceux pour qui tout cela relève du péril gauchiste. En revanche, ceux qui prennent de plein fouet les effets des contradictions des Trente Glorieuses peuvent se reconnaître dans ces chansons qui somme toute mettent des mots sur leur propre malaise. Le fait que les secteurs concernés — viticulture, industries traditionnelles — soient menacés dans leur existence même à brève échéance n'est pas alors vraiment perçu. Sur le moment, ce qui porte, c'est la dénonciation des maux qui frappent cette société méridionale. Il y a les problèmes de la viticulture, et des manifestations violentes que sa crise suscite. Il y a le phénomène nouveau de l'aménagement touristique du littoral, mené par

des capitaux étrangers à la région. Une des premières chansons de Marti, « Un País », résume fort bien cette dénonciation :

Un país ont som nascut/ Un país, ont son venguts/ Son venguts, e nos an pres la tèrra/ Son venguts, amb la fòrça de l'argent.

Una mar, qu'èra nòstra/ de còr de carn e de dreit/ Son venguts, e nos an pres la còsta / son venguts, per vendemiar d'argent/

Un pòble, conflat/ D'esser colonizat, vençut, matracat. Daissaràn, la tèrra e la còsta. S'aniràn. Pòdon gardar l'argent. (45 tours *Lengadoc Roge*, 1969).

(Un pays, où je suis né. Un pays, où ils sont venus. Ils sont venus, et nous ont pris la terre. Ils sont venus, avec la force de l'argent. Une mer, qui était à nous, de cœur, de chair et de droit. Ils sont venus, et nous ont pris la côte. Ils sont venus, pour vendanger de l'argent. Un peuple, qui en a marre d'être colonisé, vaincu, matraqué. Ils laisseront, la terre et la côte. Ils s'en iront. Ils peuvent garder l'argent.)

Image 3 – Marti, *Lengadòc roge*

Ventadorn, 1969

27 Une autre chanson, « Floride occitane », est plus radicale encore :

Vendrà un jorn, de pòble en armas, dins los motèls del litoral/ e de paures plen la Grand Mòta, Floride occitane !

(Il viendra un jour un peuple en armes, dans les motels du littoral, et des pauvres plein la Grande Motte) (33 tours *Occitania !*, 1970).

28 Même thématique chez Mans de Breish :

Tu disais la honte d'être paysan. Ce n'est pas une honte d'être un homme d'ici : plus que les autres tu connais la misère d'être colonisé [...] il n'y a plus de honte. Tu as le droit à la parole, Occitans, paysans, à tous je vous dis : parle (45 tours *Los carboniers de la Sala*, 1969).

29 Où l'on reconnaît l'écho d'une des premières affiches en occitan qui avaient fleuri sur les murs du Languedoc (image 2). Mais chaque région peut avoir sa propre version des mêmes thèmes. Les chanteurs provençaux et niçois dénoncent qui le camp de Canjuers, qui la spéculation foncière sur la Côte d'Azur. Toujours en termes généraux, et, on le voit, dans un langage simple et accessible, pour un public dont la maîtrise de l'occitan n'est pas assez assurée pour permettre les effets littéraires qui étaient encore ceux des poèmes de Lafont mis en musique par Broglia. De fait, les chanteurs sont bien conscients de la difficulté de jouer avec une langue qui

est certes encore connue par une partie de la population des régions occitanes à cette époque, mais bien souvent d'une manière passive — on comprend, mais on ne parle pas — et partielle : la langue est réservée à certains registres d'usage, ceux du quotidien immédiat, et du coup une bonne partie de son potentiel n'est plus utilisée par les locuteurs. C'est d'ailleurs la situation dans laquelle se trouvent bien souvent les chanteurs eux-mêmes : Rouquette interviewe pour *Viure*, en mai 69, le Gascon Delbeau, qui confesse sans ambages (nous traduisons) :

Ma langue ? je l'apprends en chantant. À Muret (lors donc du stage IEO historique dont on a parlé), les profs, ça ne manquait pas. Un jour, dans une réunion, il y en a eu un qui a dit : la langue d'oc, moi je l'apprends en parlant à mes élèves. J'ai compris. Je pouvais l'apprendre, moi, en faisant des chansons, puisque j'avais envie de chanter [...] Je vois qu'il y a plein de gens comme moi. Qui sont prêts à retrouver l'usage de la langue et même à l'apprendre pourvu que l'aventure qui leur est proposée dans cette langue vaille le coup (Bernard Sicart, *alias* Rouquette, 1969, 8).

30 D'où un certain *modus operandi* : les disques contiennent sur feuille volante ou imprimés sur la pochette (pour les 33 tours) les paroles et leur traduction, permettant donc au lecteur et à l'auditeur de s'approprier, voire de reprendre à son compte en les chantant lui-même, les paroles des chansons. Dans les récitals face au public, le chanteur commence toujours par présenter, en français, la chanson qu'il va interpréter. Et c'est en français que se mène le débat qui suit. Il y a là toute une pédagogie de réappropriation de la langue qui est mise en œuvre.

31 Tout cela veut-il dire qu'il y a rupture complète entre les formes et le fond de cette nouvelle chanson occitane et les thématiques traditionnelles de la littérature d'oc antérieure, et, plus globalement, de la revendication occitane telle qu'elle a commencé à se mettre en place dès le XIX^e siècle ? Ce n'est pas si sûr. Derrière les thématiques d'actualité, ce passé peut ressurgir, et tout un héritage avec lui.

32 C'est encore Marti qui est sur ce point le plus emblématique. Voici une de ses premières chansons, « Lo Païs que vol viure », le pays qui veut vivre. Elle s'ouvre sur un prologue parlé : « C'est le cyprès dressé, La Corbière salée. C'est le village mort, la terre abandonnée ». Où on peut entendre l'écho d'un des plus grands textes de Max Rouquette, bien des années auparavant « C'est le Larzac, la terre abandonnée » La chanson de Marti précise : « La terre vous la connaissez, c'est la vôtre amis, c'est la tienne, vigneron ». Avant d'évoquer le thème de l'exil : « tu me disais ma mère : où vas-tu vivre, mon fils ? Il y a en a tant qui sont partis ».

33 Mais voilà que cette évocation de ceux qui ont quitté la terre s'amplifie en retour sur des siècles d'histoire et de défaites, où vont apparaître les symboles du peuple en lutte : Marcellin Albert, le leader de la révolte des vigneron de 1907, la Commune de Narbonne, en 1871, et même « ceux qu'ont tués les Croisés », les victimes de cette Croisade des Albigeois qui dans l'imaginaire occitaniste depuis le temps de Mistral représentent la catastrophe qui au XIII^e siècle a mis fin dans le sang à l'âge d'or occitan, celui des Troubadours. Une autre des premières

chansons de Marti, « *Perqué m'an pas dit a l'escòla ?* » dénonce en quelques couplets un enseignement français qui laisse ignorer aux jeunes Occitans ce qu'est leur culture et leur histoire. C'est au moment où la célébration à Aigues-Mortes du septième centenaire de la mort de Louis IX suscite des réactions violentes chez les occitanistes. Et Marti de commenter :

L'instituteur nous parlait de ce grand roi de France, incliné devant les pauvres, un saint homme, ce Saint Louis. Il aimait tout le monde, il ne voulait pas de la misère, un saint homme, ce Saint Louis. Mais pourquoi, pourquoi ne m'a-t-on pas dit à l'école, qu'il avait tué mon pays ?

34 La même chanson se termine sur l'aspiration à une école, où ces mensonges seront remplacés par des vérités, pas seulement sur l'Occitanie : « nous saurons la faim de l'Inde, et le deuil des Africains, et la mort de Guevara » (33 tours *Occitania*, 1970). De la même façon, lorsque Marti, quelques années plus tard, consacre une chanson à Montségur, lieu de mémoire favori de l'occitanisme du temps (Lutte Occitane y organise alors sa fête annuelle), il ne rappelle le martyr des cathares brûlés en 1244 que pour imaginer une revanche planétaire des opprimés, partout. « Minorités contre l'Empire, Indiens de toutes les couleurs, nous décoloniserons la terre, Montségur, tu te dresses partout ». Les autres chanteurs ne sont pas en reste. On retrouve Marcellin Albert dans une chanson de Patric (« *La prima es filha de l'ivèrn* », (le printemps est fils de l'hiver) : « maintenant je sens dans ma bouche le souffle de Marcellin Albert » (Patric, 45 tours « *Lo condemnat* », 1971). Tandis que Mans de Breish évoque, à partir d'un poème de l'écrivain Jean Boudou, le mouvement revendicatif de Decazeville en 1961, relié aux mouvements qui affectaient déjà au ^{xix}^e siècle ce bassin minier (*Mans de Breish canta Joan Bodon*, 1969). Quant aux Provençaux, ils peuvent évoquer le souvenir des insurrections populaires de 1851 contre le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. On voit donc défiler dans cette chanson de lutte toutes les références à un passé qui, en conformité avec l'idéologie occitaniste du temps, fait de l'homme d'oc, par excellence, un révolté : « Ce n'est pas vrai que nous n'avons pas d'histoire », proclame Marti, qui enchaîne sur « cinquante révoltes paysannes », celles des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, particulièrement intenses, c'est vrai, en pays d'oc, avant d'y rajouter la révolte de Montmorency, qui finit décapité sur l'ordre de Richelieu à Toulouse en 1632, mais qui, héritier d'un grand nom français et du poste enviable de gouverneur du Languedoc, peut difficilement passer pour un leader de révoltes populaires... Bref, le recours intensif à un martyrologe occitan expose nos chanteurs, même ceux qui comme Marti sont dotés d'une culture politique solide, à succomber aux charmes d'une mythologie fondamentalement nationaliste, sans vraiment s'assumer comme telle, bien au contraire.

35 À un autre niveau, on constate chez nos auteurs le souci de se réapproprier un héritage culturel, dégagé cette fois de tout contenu explicitement revendicatif, une revisite en somme du patrimoine littéraire d'oc, et pourrions-nous dire, le souci, peut-être, chez des gens qui sont aussi des artistes, de se donner, parfois, la liberté de sortir du registre de la révolte. C'est Marti, encore lui, qui dans son grand disque *Occitania* insère parmi ses chansons révolutionnaires la

reprise d'un chant de troubadour, « Escoutatz ! » de Marcabru, sur une musique qui n'est d'ailleurs pas celle de l'original, une des rares mélodies de troubadours conservées par les manuscrits. Mais « Escoutatz » n'est pas un appel à l'insurrection, ni une profession de foi cathare, c'est simplement la déploration de la vanité de l'amour. Et Marti, comme Mans de Breish, peuvent mettre en musique des poèmes de ce Jean Boudou déjà évoqué, un Boudou qui certes, comme on l'a vu peut s'exprimer sur les grèves de Decazeville, mais dont la thématique ordinaire tourne plutôt, là encore, autour du mal de vivre. Bref, nos chanteurs ne dédaignent pas d'offrir à leur public, parfois, l'échappatoire d'un lyrisme assez éloigné des dogmes révolutionnaires. Car avant de se lancer dans l'aventure de la *Nòva Cançon*, ils ont bel et bien été les lecteurs attentifs de la littérature d'oc.

- 36 De la même façon, on peut discerner dans les paroles mêmes des chansons revendicatives les contours de personnalités, d'individus qui apparaissent tels qu'en eux mêmes au delà des proclamations qui scandent leurs textes, et de ce souci de se couler dans le collectif qui prend la forme de l'utilisation de pseudonymes, de surnoms (Mans de Breish, Longamai), de prénoms (Patric, Nicola, Miquèla...) On distingue ainsi des divergences de ton entre un Marti qui peut parler à la première personne, mais préfère le plus souvent parler au nom d'un « nous », d'un collectif, et un Patric chez qui le « je » est bien plus présent. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement d'une différence de tempéraments, mais bel et bien d'une approche différente de l'activité menée par ces chanteurs d'un genre nouveau : sont-ils des militants, utilisant la chanson comme une des armes du combat politique, sans plus, l'essentiel étant au delà de la scène et de la rencontre avec un public ? Ou alors sont-ils des artistes, dont le destin normal est de vivre de leur art ? Marti répond à la question en conservant son métier d'instituteur. Il n'en va pas de même avec Patric, qui est encore étudiant quand il commence à chanter, qui hésite à passer des concours d'enseignement le contraignant, selon les usages de la fonction publique, à accepter une affectation loin du pays, et qui revendique donc, très tôt, un statut de professionnel : il le dit clairement dans une interview donnée à l'incontournable revue *Viure* (n° 28, été 1972, 8-12, nous traduisons) :

L'année prochaine, il me faudra choisir entre professeur de lettres à l'étranger ou chanteur, et je choisis la chanson. Parce que je veux rester ici, et je préfère chanter plutôt qu'enseigner. Cela veut dire que je me trouverai dans une position de professionnel qui ne peut pas être celle de Marti, parce qu'il a la chance d'être instituteur, et qu'il peut encore faire les deux choses [...] l'an prochain, si je prends cette décision, il me faut une garantie du mouvement, pour savoir que moi je fais du travail pour le mouvement, et que le mouvement, lui, me soutient.

- 37 Et d'ajouter que somme toute, si Lafont est professeur et dépend de Guichard, alors ministre de l'Éducation, lui-même sera chanteur, dépendant donc du ministre de la culture, Duhamel. Avant de signaler que quand l'idée du passage au statut de professionnel a été soumise à l'assemblée générale de Lutte Occitane, elle a été fort mal accueillie... Ce débat, nous pouvons en témoigner, a agité le petit monde de l'occitanisme des années durant, avant que l'idée que le chanteur occitan est un intermittent du spectacle finisse par s'imposer. Le paroxysme est atteint lors de ce que l'on pourrait appeler l'Affaire Verdier : Jean-Paul Verdier est un chanteur

rive gauche, en français donc, qui passe à l'occitan sans sortir du système, puisque c'est Philips qui édite son premier 45 tours, en 1973, quatre ans donc après les débuts de l'aventure : on est à un moment où les majors de l'industrie du disque ont flairé l'intérêt de cette chanson en « patois » qui a trouvé un public et ont commencé à démarcher certains chanteurs, qui repoussent vigoureusement leurs avances. Ajoutons que Verdier est de sensibilité anarchiste quand le *mainstream* de l'occitanisme se réclame du marxisme, et qu'il a la mauvaise idée de critiquer les autres chanteurs d'oc. D'où un psychodrame à l'occitane, que Marti raconte lui-même en termes colorés, non sans pointer les limites d'une démarche en quelque sorte « hors sol » : chanter à Paris pour un grand label, sans contact avec la population qui parle la langue (Marti 1976, 142-145). De fait, Verdier ne fait qu'un passage éclair dans le champ de la musique occitane, quitte à y revenir pas loin de quarante ans plus tard.

Quand le temps passe...

- 38 Cela étant, et en laissant de côté les jugements de valeur et les anathèmes qui avaient facilement cours en ces temps lointains, il reste que les problèmes posés ne sont pas négligeables. Il est indéniable que la chanson militante a rencontré un public, et qu'elle n'est pas pour rien dans le gonflement des effectifs militants comme du nombre des candidats à l'épreuve d'occitan au baccalauréat. Incontestablement, en donnant de la culture d'oc une image plus moderne, plus accessible que la littérature qui la symbolisait jusque là, depuis Mistral, la *Nòva Cançon* a eu un impact dont les quelques intellectuels et enseignants qui constituaient la base du mouvement avant 1968 n'auraient sans doute jamais osé rêver. Mais un certain nombre de problèmes sont rapidement apparus. On vient d'en entrevoir un, celui de la difficulté de concilier une activité de chanteur militant et un métier ordinaire. Dans son autobiographie, sous le titre parlant, tiré d'une de ses chansons plus tardives, « Me caldriá tres vidas », il me faudrait trois vies, Marti consacre un chapitre à ce qu'est sa vie quotidienne, avec des déplacements plusieurs fois par mois, parfois sur de très grandes distances, alors qu'il lui faut aussi assurer sa présence devant sa classe. Tous n'ont pas son endurance... (Marti 1976, 155 sqq.) Refuser le professionnalisme, au nom de la répugnance face au *show-biz* signifie aussi se couper des circuits normaux de circulation et de diffusion des disques. Les disques Ventadorn se vendent alors à quelque 2000 ou 3000 exemplaires ; Marti peut arriver au chiffre de 10 000 (Kisters 1997, 151). Ce n'est pas ainsi que l'on peut accéder au paradis des disques d'or et autres disques de platine réservés aux artistes « dans le vent ». De fait, s'il arrive qu'un chanteur occitan ait accès à telle ou telle émission radiophonique attentive aux courants les plus divers de la chanson en France à cette époque (nous pensons à celles de José Arthur ou de Claude Villers sur France Inter en ces années), cela n'a rien de comparable avec l'impact que peuvent avoir des chanteurs multi-diffusés partout.

- 39 La question du professionnalisme se pose aussi à un autre niveau, qui était alors tabou : celui de la qualité du produit. Pas seulement au niveau technique — la qualité de l'enregistrement. Mais tout simplement au niveau de la capacité du chanteur lui-même à chanter juste ou à assurer un accompagnement à la guitare mobilisant plus de trois accords. Le fait qu'ait été alors considérée comme relevant de l'esthétisme petit bourgeois toute critique de cette nature n'empêche pas qu'elle était dans bien des cas tout à fait justifiée — on nous pardonnera d'éviter ici de donner des noms.
- 40 Voilà pour la forme. Il y a aussi le fond, lié lui-même à l'évolution de la situation socio-économique et politique générale. La *Nòva Cançon* naît à un moment (1969-1970) d'effervescence révolutionnaire, qui, on l'a dit, amène toute une fraction de la jeunesse à se détourner des partis traditionnels pour chercher ailleurs une nouvelle forme d'engagement. L'occitanisme et les autres mouvements « régionalistes », comme l'écologie ou le mouvement des femmes ou des homosexuels constituent une des modalités de cet ailleurs. Quelques années plus tard, le contexte a changé. Le « gauchisme » a reflué, et un certain nombre de ceux qui lui avaient fourni ses troupes refluent également, soit vers le dégagement de toute action politique (ou carrément le passage à l'autre extrémité du spectre idéologique...), soit vers l'investissement pragmatique dans des partis parlementaires de gauche perçus comme susceptibles d'accéder un jour au pouvoir, et à la capacité de changer la vie. C'est cette trajectoire que les militants de l'occitanisme vont suivre, dès que la signature du programme commun entre le PC et un PS nouvellement fondé sur les ruines de la vieille SFIO ouvrent de telles perspectives. Le PSU, entre autres, n'y survivra pas, pas davantage que la galaxie maoïste — autant de forces politiques qui s'étaient montrées attentives aux revendications des « minorités ». Au même moment, la crise mondiale consécutive au premier choc pétrolier induit, à moyen terme, une redistribution des cartes dans les espaces économiques des pays occidentaux. Le Midi sous-développé continue certes à connaître des taux de chômage largement supérieurs à la moyenne nationale, dès avant la crise comme après, jusqu'à nos jours en fait. Mais tandis que s'effacent ou se restructurent les activités traditionnelles qui avaient constitué auparavant le tissu économique des régions occitanes, tandis que le tourisme, d'abord considéré comme une intrusion commence à apparaître comme une chance pour les zones rurales, et que certains bons esprits commencent à rêver d'un développement post-industriel au sud, dans une sorte de *sun-belt* à la française, c'est désormais le Nord, le Nord-Est, et la ceinture industrielle de la région parisienne qui entrent en crise, relativisant du même coup le décalage nord sud qui avait constitué le combustible du mouvement régionaliste à l'époque précédente. L'idée d'une défense de la Région peut bien unir en 1976, mais seulement dans le Languedoc oriental, les vignerons, les ouvriers et les mineurs, voire les petits commerçants sous le signe du drapeau occitan, brandi opportunément par les militants de la CGT et du PCF, converti alors au régionalisme, cela ne suffit pas pour redonner un second souffle à l'occitanisme politique, dont les organisations s'étiolent progressivement jusqu'à devenir transparentes à la fin de la

décennie. Ventadorn, le label mythique, survit quelque temps à cet évanouissement, avant de fermer boutique en 1986.

- 41 Et c'est ainsi que disparaissent les facteurs qui avaient permis le succès de la *Nòva Cançon*. Il vient un moment où le public ne se reconnaît plus dans le ressassement des références à la colonisation, ou à une révolution dont on sait bien qu'elle n'aura pas lieu, ou à des martyrs cathares dont les préoccupations étaient de toute évidence sans rapports avec celles des contemporains, fussent-ils leurs descendants putatifs. Passé le premier moment d'émerveillement devant une langue ressuscitée en modernité par la magie d'une guitare maniée par un jeune chanteur en jean et col roulé, vient le temps de l'accoutumance, propice à la découverte que techniquement, ce garçon a encore beaucoup à apprendre.
- 42 Ce qui d'ailleurs ne signifie nullement la fin de l'intérêt pour la langue et les musiques qui la portent. Simplement, ce ne sont plus les mêmes musiques. C'est le temps où le curseur des goûts du public glisse de la *protest-song* au *folk-song* puis à ce qui va devenir le folk, à savoir le répertoire « folklorique » jadis décrié, désormais revisité par des groupes talentueux. La découverte des musiques traditionnelles correspond aussi bien à une évolution des goûts musicaux identifiée très tôt d'ailleurs et comme de juste par les majors du disque et les radios, qu'à une évolution de la demande sociale : le retour à l'authentique, à une ruralité idéalisée, en harmonie avec le développement de la sensibilité écologique, allant parfois jusqu'au désir de retrouver la chaleur du cocon face à une modernité dévastatrice et à une politique décevante, autant de facteurs qui rendent au sens propre inaudible la *Nòva Cançon*, devenue du même coup bien ancienne. Nous l'avons vécu nous-même à l'occasion d'une fête occitane organisée par les occitanistes parisiens à la fin des années soixante-dix, face à des centaines de spectateurs. S'y produisaient un chanteur militant à l'ancienne moyennement performant et quelques autres chanteurs, tandis que du fond de la salle jaillissait régulièrement le cri lugubre du folkeux : « quand c'est qu'on danse ? ». S'y produisait aussi un groupe folklorique de Provençaux de Paris en costume arlésien — les femmes, s'entend. Nous étions un certain nombre à appréhender leur apparition farandolante, persuadés qu'elle déboucherait sur une émeute. Or, tout se passa fort bien pour eux. Nous croyons bien avoir compris ce jour-là qu'une page était définitivement tournée.
- 43 La page est tournée, certes. Quoique... Patric chante encore, en professionnel, et il a son public, fidèle — il a même son propre label. Marti, à présent septuagénaire, intervient de temps en temps sur les scènes occitanes d'aujourd'hui. Mans de Breish a fait ce que les médias ordinaires appellent en français un « come back », en mettant en musique les poèmes de ce Boudou qui était déjà un de ses paroliers favoris, et le reste, au delà de la mort. Le fait que la plupart de ceux qui ont parcouru l'espace occitan et sorti des disques dans les années soixante aient bifurqué vers d'autres horizons — sans parler de ceux qui sont morts : le Varois Beltrame, le Niçois Mauris... ne les empêche pas de demeurer présents dans la mémoire de ceux qui ont

découvert dans leurs chansons l'existence de ce drôle de pays, l'Occitanie. Quarante ans plus tard, il est facile de pointer les approximations linguistiques, historiques, idéologiques que l'on peut trouver dans les textes de leurs chansons. C'est facile. Trop facile, en fait. Il n'en demeure pas moins qu'avec leurs slogans mis en musique, avec accompagnement de guitare parfois bien sommaire, dans les lieux improbables dans lesquels ils se produisaient sans que nulle commission de sécurité vienne signaler les dangers que pouvaient courir leurs auditeurs, avec leur production et leur diffusion artisanale que curieusement reproduisent aujourd'hui leurs jeunes successeurs, confrontés comme eux aux règles d'un marché que les musiques « patoises » intéressent peu, avec tout cela et quel que soit le regard nostalgique ou critique ou les deux que l'on peut aujourd'hui porter sur eux et leurs textes, ils ont bel et bien été un moment clé de la culture occitane contemporaine.

CROS-ZERBY, Annie, 1979, *Discographie occitane*, Béziers, CIDO.

GARDY, Philippe, 1966, c.r. du disque de G. Broglia, *Viure*, 5, 47-48.

KISTERS, Andreas, 1996, *Un país que vol cantar. Okzitanische Musik der Gegenwart*, Wien, Praesens.

LARZAC, Jean, 1970, « Quand 'aver un bagatge' reven 'a faire la mala' », *Viure*, 22, 24-30.

MARTEL, Philippe, 2013, « Combats pour les langues régionales », 303-319, et « l'occitan », 511-532, in *Histoire sociale des langues de France*, G. Kremnitz, (dir.), Rennes, PUR.

MARTI, Claude, 1970, « Problèmas de la cançon occitana », *Viure*, 21, 21-30.

MARTI, Claude, 1976, *Homme d'oc*, Paris, Stock, 1976.

MAZEROLLE, Valérie, 2008, *La Chanson occitane, 1965-1997*, Bordeaux, PUB, 2008.

ROUANET, Marie, 1969, « Occitania canta », *Viure*, 16, 44-45.

ROUANET, Marie, 1971, *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation*, Paris, P. J. Oswald.

ROUQUETTE, Yves, 1969, « Lo país viu al present », *Viure*, 16, 3-10.

ROUQUETTE, Yves, 1972, *La nouvelle chanson occitane*, Toulouse, Privat.

TENAILLE, Franck, 2008, *Musique et chant en Occitanie*, Paris, le chantier.

NOTES

1. Archives personnelles. Nous y étions, mais nous ne savons plus au juste qui était le chanteur occitan présent ce jour-là. Marti ? C'est le plus probable.

RÉSUMÉS

Marti, Patric, Mans de Breish, d’autres encore : ceux qui dans l’immédiat après 68 modifient radicalement le paysage culturel d’oc et l’image de sa langue, en faisant de la chanson l’arme de diffusion massive du message révolutionnaire de l’occitanisme de ce temps. Car cette *Nòva Cançon* est en effet un des vecteurs qui permettent au mouvement de sortir du statut confidentiel qui était le sien jusque là pour toucher, pour la première fois depuis Mistral, un public très large, chez lui et ailleurs. *Nòva*, nouvelle, cette chanson protestataire l’est par rapport à ce qu’était la chanson occitane d’avant, qu’il s’agisse du répertoire traditionnel traqué par les collecteurs dans les campagnes, ou de la chanson urbaine fin de siècle, félibréenne ou non. Elle est nouvelle aussi par son mode de diffusion (spectacles-débats, vente militante hors du circuit des « majors » du disque). Mais cette nouveauté n’empêche pas que l’on peut y retrouver, à côté de la rhétorique révolutionnaire du moment la trace de thématiques qui circulaient déjà dans l’occitanisme, voire le Félibrige, bien avant 68. C’est ainsi qu’à côté de la dimension proprement sociale — contre le sous-développement régional, pour la défense du « vivre et travailler au pays » — est présent un autre discours, où la référence à l’histoire propre du sud et à la valorisation de la langue introduit une dimension nationalitaire, parfois presque nationaliste. On essaiera de suivre cette chanson occitane dans son parcours, jusqu’à son essoufflement final dans la seconde partie des années 1970, quand elle est relayée par d’autres formes musicales d’expression de la revendication occitane.

Marti, Patric, Mans de Breish, e d’autres mai : los que dins las annadas après 68 modifican d'a fons lo paisatge cultural occitan e l'imatge de la lenga, en fasant de la cançon l'arma de difusion massissa del messatge revolucionari de l'occitanisme d'alara. Aquesta *Nòva Cançon* es un dels vectors que permeton al moviment de sortir de l'estatut confidencial que lo caracterizava per tocar, pel primièr còp dempuèi Mistral, un public pro larg, al dintre de l'occitanisme e endacòm mai. *Nòva*, aquela cançon de contèsta o es a respècte de la cançon occitana d'un còp èra, tant per son repertòri tradicional corsejat pels collectaires dins las campanhas coma per la cançon urbana fin de sègle, felibrenca o non. *Nòva* o es tanben pel mòde de difusion (espectacles-debats, venda militanta en defòra dels circuits dels « majors » del disc). Mas aquesta noveltat empacha pas que s'i pòsca retrobar, a costat de la retorica revolucionària del temps lo rebat de tematicas que circulavan ja dins l'occitanisme, e mai dins lo Felibritge, plan abans 68. Aital, a costat de la dimension sociala *stricto sensu* — contra lo sosdesvolopament regional, per la defensa del « viure e trabalhar al país » — es tanben present un autre discors ont la referéncia a l'istòria pròpria del sud e a la valorizacion de la lenga adutz una dimension nacionalitària, a vegadas quasi nacionalista. Assajarem de seguir aquela cançon occitana dins son percors, fins a son darrièr badalh dins la segonda part des las annadas 1970 que i foguèt relevada per d'autras formas musicalas d'expression de la reivindicacion occitana.

INDEX

Keywords : Occitan songs, protest, struggle, occitanism

Mots-clés : chanson occitane, *Nòva Cançon occitana*, contestation, lutte, occitanisme

motsclesoc cançon occitana, contèsta, lucha

AUTEUR

PHILIPPE MARTEL

Université Paul-Valéry Montpellier 3, LLACS

Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d'une culture et d'une langue

Lo cant en occitan, una experiéncia recenta e modèrna de presa en man d'una cultura e d'una lenga

Sylvan Chabaud

- 1 L'occitan et la chanson, c'est une très vieille histoire puisque finalement la chanson, la « cançon » a été inventée en occitan et que les troubadours sont les premiers artisans de la chanson en Europe. Nous n'allons pas ici retracer presque mille ans de relations étroites entre occitan, poésie et musique... Disons que cette première remarque est d'importance : évoquer les troubadours n'est pas sans incidence sur la suite d'une réflexion qui reviendra, on le verra, à de multiples reprises à cette source originelle. Donc laissons là les virtuoses du Moyen-Âge, pour l'instant, et opérons un focus sur une période récente : les vingt dernières années.
- 2 Nous avons choisi ce cadre temporel pour deux raisons : d'abord parce-que, à nos yeux, il y a une cohérence et une continuité dans le travail musical occitan depuis les années 90, ensuite parce que ces années marquent une rupture avec un autre grand moment de la chanson occitane : les années soixante et soixante-dix. Pour toute une génération l'occitan est en grande partie lié au renouveau des années Larzac, à la grande période militante qui succéda à mai 68. On y a vu se développer une chanson en occitan très engagée, fortement liée aux revendications politiques du moment, parfois associée au combat régionaliste, autonomiste. Citons les plus connus tels que Marti, Mans de Breish, Joan Pau Verdier, etc. Cette chanson occitane a fortement marqué son temps et a joué un rôle important dans la réappropriation de la culture et de la langue occitane. Cependant, une fois la vague soixante-huitarde passée, les années quatre-vingt marquent une pause conséquente. Il semblerait que cette chanson occitane très liée à son contexte politique soit alors passée de mode, l'Occitanie musicale et le mouvement occitan en général d'ailleurs connaissent un reflux.
- 3 Il faudra attendre le début des années quatre-vingt-dix pour voir émerger une nouvelle chanson en occitan qui s'inspire très peu de cette expérience des années soixante-dix et puise ses influences outre-Atlantique, principalement dans le reggae et le rap. Commençons donc ce voyage musical en Occitanie par sa capitale méditerranéenne, Marseille. Car, si la chanson

occitane des années soixante-dix est très languedocienne, celle des années quatre-vingt-dix garde profondément la marque cosmopolite de la cité phocéenne.

Parla patois

- 4 Pour réveiller la musique occitane, il fallait un choc. Ce choc sera marseillais et jamaïcain. Un groupe principalement en est à l'origine : Massilia Sound System. Bob Marley a conquis le monde avec le reggae, une musique traditionnelle jamaïcaine revisitée à la lumière du *rock'n roll*, derrière lui les artistes jamaïcains vont influencer la musique mondiale, inventer le « raggamufin ¹ » et inspirer les premiers rappers américains. Raggamufin et rap vont débarquer en Europe au début des années quatre-vingt-dix ; en France, l'un des premiers groupes de ragga va s'exprimer dans une langue dite « régionale » : l'occitan, et ainsi créer un électrochoc pour toute une génération. Le discours est clair, Bob Marley chantait en patois, donc si l'on veut faire du raggamufin à la marseillaise, il faut employer notre patois : le provençal, ou occitan. Il ne s'agit donc pas de simplement imiter les artistes jamaïcains, voire de les recopier en chantant en anglais (ce qu'a fait toute une génération d'artistes français en chantant du rock en anglais...) mais de créer un autre raggamufin, nourri à la culture occitane. Les Jamaïcains chantent la culture afro-américaine, le déracinement des esclaves, Massilia va chanter sa culture occitane, sa ville cosmopolite et retrouver une langue malmenée par l'histoire. Les Jamaïcains improvisent, débattent en rime, parlent de politique, de faits de société : Massilia se rend compte que c'est exactement ce que faisaient les troubadours en Occitanie, et mêle ces deux mondes. Un dialogue fructueux et ludique s'instaure entre une musique venue d'outre-Atlantique et la culture occitane. Massilia s'affirme comme l'un des groupes phares de la scène ragga française et participe à la mise en orbite des célèbres rappers d'IAM (IAM, *Concept*, 1990). Marseille, qui était alors considérée comme un véritable désert culturel, devient un lieu d'expériences musicales inédites. Le monde occitaniste est désespéré, cette comète musicale n'est pas le produit des réflexions militantes, elle est déconnectée des mouvements du moment : quelque-chose de nouveau et de très différent est en train d'émerger. Massilia va rapidement enchaîner les concerts et devenir professionnel, ce que bien peu d'artistes des années militantes avaient réalisé. L'une des premières chansons du groupe est un hymne à la réappropriation de la culture occitane qui résume bien la philosophie de Massilia : « Parla patois ! » (Massilia, *Parla Patois*, 1992).

Parla Patois, Massilia Sound System, 1992

Adam, Wagram Music –

- 5 En parallèle, la ville de Toulouse voit éclore le duo des Fabulous Trobadors (Fabulous, *Èra pas de faire*, 1992), emmené par Claude Sicre, un agitateur culturel de la première heure qui avait déjà exploré de nouveaux espaces musicaux en occitan en revisitant le folklore. Ces Toulousains s'inspirent plutôt du rap et plus largement de la musique brésilienne du Nordeste, leur aventure est très liée à celle de Massilia, ils multiplieront les échanges et s'inspireront mutuellement. Claude Sicre a connu le renouveau de la musique traditionnelle des années soixante-dix, il a écumé les « balètis » et a appris les chansons à danser du répertoire traditionnel, il s'est aussi beaucoup intéressé à la musique américaine et particulièrement au blues : dans son livre *Vive l'américke* (Sicre, 1988) qui précède son expérience musicale avec les Fabulous, il synthétise cette réflexion. Le blues et le folk américains sont des musiques traditionnelles, des musiques du quotidien qui accompagnent la vie des gens, qui participent au lien social, au vivre ensemble, qui forgent aussi tout un imaginaire commun. Pour lui, il y a quelque-chose à faire de cet ordre avec la musique occitane : puiser dans la langue d'oc reviendrait à chercher son propre blues. L'Amérique que cherche Claude Sicre est sous ses pieds : en Occitanie. Sa rencontre avec la musique brésilienne du Nordeste sera déterminante, il découvre les « trovadores », ces troubadours brésiliens que l'on appelle aussi les « repentistas » et qui débattent en rime. Il leur empruntera le tambourin brésilien « pandeiro », les mélodies, les rythmes et les flows ² qu'il adaptera ensuite à sa sauce de retour à Toulouse. Il ramène du Brésil une recette musicale capable de redonner des couleurs à la chanson occitane.

On the Linha Imaginòt, Fabulous Trobadors, 1998

Universal / Universal Music Division Mercury

- 6 Un point essentiel est à souligner, que ce soit pour Massilia ou pour les Fabulous, il y a une nouvelle approche très intéressante de l'occitan : ce n'est plus un simple retour aux racines, c'est plutôt un exotisme. On pourrait aller plus loin en disant que ces appropriations de l'occitan par la musique sont un moyen de se démarquer, d'aller voir d'ailleurs pour mieux chanter la langue d'ici.

On the linha again

- 7 On assiste donc à l'émergence de groupes musicaux qui choisissent délibérément de s'exprimer en occitan, moins par attachement à une culture ancestrale que par désir d'explorer un continent méconnu. Pour les chanteurs de Massilia et notamment l'un deux, Papet Jali, le choix de l'occitan entre dans « un refus de l'establishment ». La langue occitane est utilisée parce qu'elle n'est pas la langue officielle justement, elle est en ce sens une langue de la contre-culture qui trouve sa place dans une expression musicale considérée comme engagée et « underground ». Autant dire que des années d'assimilation du provençal aux milieux réactionnaires et conservateurs sont ici balayées d'un revers de main (ou de micro). Pour Moussu T, l'autre chanteur et fondateur de Massilia, l'occitan est avant tout une culture active, une identité qui n'est pas subie mais qui est marquée par l'engagement et l'action de chacun. Ils appelleront d'ailleurs l'un de leurs albums *Occitanista* (Massilia, *Occitanista*, 2002) en écho au fameux *Sandinista* des Clash (The Clash, *Sandinista !* 1980), clamant haut et fort que l'Occitanie n'est pas dans le sang mais dans l'action, le suffixe « ista » insistant sur cet aspect des choses. Massilia n'a pas peur des mots et aborde régulièrement la question de l'identité :

Ouvrons un grand débat, parlons d'identité, montrons à tous ces pèbrons que nous savons ce que c'est, la Provence a des valeurs j'ai dit l'hospitalité, oublions le doute et la peur c'est de l'avant qu'il faut aller.

- 8 Ainsi chante le groupe dans un titre évoquant le problème du vote Front national. Tout le discours est en fait puisé chez un penseur occitaniste, Felix Marcel Castan, qui a longuement travaillé sur la question de la décentralisation et a consacré plusieurs ouvrages à la notion de « pluralité culturelle française ». Massilia a samplé plusieurs de ses discours et utilise l'une de ses phrases comme fil conducteur de tout son travail : « Nous ne sommes pas le produit d'un sol mais celui de l'action que l'on y mène » (Castan, 1984).

Félix-Marcel Castan, Manifeste multiculturel (et anti-régionaliste)

Cocagne, 1984

- 9 Le chanteur des Fabulous, Claude Sicre, est aussi très proche des idées de Castan. Il est de tous les chanteurs occitans contemporains celui qui a le plus théorisé sa musique et son travail artistique. Parallèlement à sa création musicale il a également créé le fameux forum des langues du monde qui se tient chaque année à Toulouse et un peu partout en Europe et dans le monde, basé sur un principe essentiel : toutes les langues sont mises sur un même pied d'égalité. Il n'y a pas de sous-langue, de dialecte, de grande langue etc. toutes les langues sont égales puisque tous les hommes sont égaux. Ses chansons n'ont de cesse de défendre une même idée : la France est plurielle, l'occitan, le breton, le basque, les langues de l'immigration, ce n'est pas une affaire régionale, ce n'est pas l'affaire seulement des Bretons, des Basques, des Occitans mais bien l'affaire de tous, de toute la nation française. D'ailleurs, Claude Sicre est largement critiqué par de nombreux occitanistes qui l'accusent d'être un nationaliste français, alors qu'il se définit lui-même comme un anti-régionaliste et un anti-nationaliste. Sa vision est celle d'une ouverture sur les autres langues, l'occitan est perçu comme une langue qui ouvre les portes de la pluralité, qui, loin de nous refermer sur une attitude régionaliste, doit nous conduire à penser

au pluriel, à écouter les autres et le monde dans sa complexité. Un autre élément clé de sa pensée est d'insister sur l'importance des œuvres d'art : la langue occitane, héritière des troubadours, doit créer des œuvres majeures, musicales, littéraires, pour participer au grand débat du monde. Par sa force créatrice, par sa riche histoire littéraire, par la vision décalée qu'elle apporte et par l'ampleur de sa place géographique (la moitié de l'espace français) elle peut également apporter beaucoup à la culture française, la décorseter, la régénérer.

- 10 Pour ces deux groupes, qui sont véritablement à l'origine du mouvement musical occitan des vingt dernières années, l'emploi de l'occitan entre donc dans une réflexion globale qui dépasse la musique. Ils ont un discours et des références précises, leur travail est mûri et cohérent. Chanter et créer en occitan implique un nouveau regard sur la question de l'identité qui bouleverse les clichés habituels. Il est évident que bon nombre d'occitanistes ou tout simplement de sympathisants ou de personnes attachées à la langue d'oc ont été déroutés par ce mouvement. On peut d'ailleurs se demander si la philosophie de ces artistes a bien été comprise et reçue par le public. Un aspect est à souligner : d'albums en albums, ils ont amené de nouvelles personnes à s'intéresser à cette culture et ont finalement contribué au renouvellement des locuteurs d'une langue en perte de vitesse dans le cercle familial. Leur impact est loin d'être minime et une étude sur le rôle qu'ils ont joué serait intéressante à mener de façon détaillée. Quant à leur impact national, ces deux groupes font partie de ceux qui ont eu le plus d'écho dans la presse et les grandes radios, notons que le groupe Massilia Sound System a été nommé aux Victoires de la musique en 2003 dans la catégorie reggae, ragga, world music. Leur impact sur la vision que l'on se fait en France (mais aussi dans le monde) de la culture occitane n'est pas négligeable, notons aussi qu'un artiste brésilien de renommée internationale, Silverio Pessoa, a récemment sorti un album sur lequel il a invité des artistes occitans (Lou Seriol, Moussu T, Nux Vomica entre autres) pour évoquer les liens tissés avec son pays depuis les travaux des Fabulous (Silvério Pessoa, *Collectiu encontros occitans*, 2011).

New folklore

- 11 Les Marseillais et les Toulousains sont les initiateurs de tout un mouvement, aujourd'hui ils sont devenus de véritables institutions ; les chanteurs de Massilia ont été décorés chevaliers de l'ordre des arts et des lettres, en 2002, pour leur travail en faveur de la culture marseillaise. Mais leur impact serait moindre s'ils n'avaient pas ouvert un chemin à de nombreux artistes très différents qui poursuivent cette aventure. Finalement, on pourrait dire qu'un nouveau folklore est né. Il ne s'agit pas d'une musique figée qui retrace avec fidélité une hypothétique tradition ancestrale mais plutôt une façon de penser et de concevoir la musique en évolution : le folklore est ici plus un réinvestissement de la culture et de l'identité occitane en mouvement plutôt qu'une recherche de l'authentique et de l'immuable. Faire appel à des musiques qui viennent d'ailleurs est donc un moyen de redynamiser et d'explorer sous un nouvel angle une

culture millénaire. Prenons l'exemple d'un autre groupe marseillais Gacha Empega (Gacha Empega, *Polyphonies marseillaises*, 1998) qui est né dans le sillage de Massilia et des idées de Claude Sicre. Porté par Manu Théron qui aujourd'hui est une référence de la chanson occitane et méditerranéenne, ce groupe s'est emparé du répertoire traditionnel des chants provençaux. Ce sont des chants d'inspiration souvent religieuse, collectés au ^{xix}^e siècle notamment par Damase Arbaud. Gacha Empega a repris ces chansons, en a modifié quelque peu les mélodies mais surtout le rythme en puisant dans les influences maghrébines et en utilisant le bendir (percussion nord-africaine) ou encore le pandeiro (tambourin brésilien, cité plus haut) que Sicre a récupéré pour les Fabulous. Mais la modification essentielle est l'interprétation polyphonique de ces chants. Manu Théron a quelque-part inventé la polyphonie occitane et a insufflé une énergie très méditerranéenne nourrie aux sources italiennes, corses, sardes, algériennes, etc. Il s'agit d'une musique qui est à l'écoute du lieu de vie des artistes : le quartier de la Plaine à Marseille, véritable lieu d'échange méditerranéen. Ces chansons populaires qui ne vivaient plus que dans des réseaux très folkloristes ont ici été dépoussiérées et remises en circulation ; aujourd'hui les versions de Gacha Empega sont chantées dans toute l'Occitanie et apparaissent comme un nouveau folklore, elles sont entrées dans le patrimoine occitan actuel. Manu Théron a ensuite poursuivi ce travail, avec Lo Còr de la Plana (Lo còr de la plana, *Marcha !*, 2012) par exemple qui est allé encore plus loin dans cette rencontre des rythmiques et des influences méditerranéennes, en amenant un effet de transe dans la chanson en langue d'oc qui n'existait pas ou plus en Occitanie. Citons dans cette même lignée le groupe féminin La mal coiffée qui s'inscrit dans cette nouvelle polyphonie occitane et apporte sa touche languedocienne et féminine dans cet univers (La mal coiffée, *Où los òmes !*, 2011).

12 Le parcours de Sam Karpiénia, autre chanteur de Gacha Empega, est aussi éloquent. Il s'est ensuite tourné vers un rock méditerranéen en occitan, porté par une vielle à roue électrique entêtante en créant le groupe Dupain qui chante principalement des textes à forte portée sociale et a puisé à pleine-main dans le répertoire des chansonniers ouvriers marseillais redécouverts par l'érudit Claude Barsotti (Dupain, *L'usina*, 2000). Dupain a connu une carrière nationale importante en tournant avec Zebda, Noir Désir ou encore Manu Chao. C'est un autre exemple de réinvestissement d'un patrimoine musical oublié, de façon moderne, avec audace et prise de risque.

13 Ces travaux musicaux sont tous très réfléchis et construits, il ne s'agit pas de faire de la simple *world music* à la sauce occitane en saupoudrant la musique de petites influences exotiques pour satisfaire un marché du disque très friand de ce genre de montages hasardeux. À chaque fois l'influence musicale extérieure est intégrée, analysée, reprise et utilisée avec rigueur et respect. Il s'agit plus d'un dialogue entre ces influences jamaïcaines, méditerranéennes, américaines ou brésiliennes et la culture occitane. Le chanteur Moussu T emploie une image très concrète pour expliquer ce travail : à propos de Massilia il dit que la musique jamaïcaine est comme une voiture, cette voiture arrive à Marseille et au lieu de simplement s'en servir telle quelle, les

artistes veulent savoir comment elle marche. Ils se mettent alors à la démonter, à trier les pièces, à analyser le mécanisme, à chercher à comprendre son fonctionnement avant de la remonter et de faire tourner le moteur à leur manière, avec leurs apports et leurs trouvailles. Ils inventent ainsi le reggae marseillais, ou le reggae à l'occitane. Il y a donc une longue réflexion et une grande écoute de ce que fait l'autre avant la réutilisation de ses influences. Ce travail sur l'apport extérieur se fait en parallèle avec une réflexion sur la matière occitane, à chaque fois les artistes confrontent les choses et vont puiser dans la culture d'oc pour atteindre à plus d'originalité, plus de pertinence dans leur discours. Les troubadours, les poètes, l'immense trésor littéraire mais aussi la richesse des chansons populaires, des musiques à danser, des textes sociaux, des instruments oubliés : tout cela représente un immense continent à explorer qui à son tour apporte de la nouveauté et de la fraîcheur aux influences extérieures convoquées. La musique occitane devient donc un espace d'expériences et de rencontres inédites. Faire de la musique occitane aujourd'hui c'est s'ouvrir totalement sur le monde, être à l'écoute des autres et de la pluralité : ouvrir des portes, lancer des ponts plus que de se replier et de chercher une identité éternelle et irréductible. Tout le mouvement musical des vingt dernières années propose la langue occitane comme outil d'ouverture et de compréhension du monde. Ces artistes posent avant tout la langue occitane comme interface, comme outil de dialogue.

- 14 Voici donc une myriade d'artistes qui connaissent leur histoire, abordent une philosophie, se réfèrent à des penseurs, restent liés entre eux et avec le monde, dans une circulation d'idées, malgré des influences et des courants très différents. Tous contribuent à l'élaboration d'un univers musical qui semble être arrivé à maturité et est en mesure de dialoguer avec les autres musiques. Un univers qui est peut-être le principal porteur de culture occitane du ^{xxi}^e siècle, en tous cas l'outil essentiel de socialisation et d'oxygénation de cette langue, jusqu'alors largement portée par sa littérature.

BIBLIOGRAPHIE

CASTAN Félix-Marcel, *Manifeste multi-culturel et anti-régionaliste*, Cocagne, 1984.

SICRE Claude, *Vive l'Amérique*, Toulouse, Publisud, 1988.

Discographie

Massilia Sound System, *Parla patois !*, Rocker promocion, 1992.

IAM, *Concept*, Rocker promocion, 1990.

Fabulous Trobadors, *Èra pas de faire*, Rocker promocion, 1992.

Massilia Sound System, *Occitanista*, Wagram, 2002.

The Clash, *Sandinista!*, Columbia records, 1980.

Pessoa Silvério, *Collectiu encontres occitans*, Outro Brasil, 2011.

Gacha Empega, *Polyphonies marseillaises*, Empreinte digitale, 1998.

Lo còr de la plana, *Marcha !*, Buda music, 2012.

La mal coiffée, *Où los òmes !*, L'autre distribution, 2011.

Dupain, *L'Usina*, Virgin, 2000.

NOTES

1. Raggamufin : style musical né en Jamaïque dans les soirées dance-hall où des DJ's improvisaient sur les faces B de leurs vinyles, dérivé du reggae auquel il emprunte les rythmiques saccadées, il se caractérise par un chant qui s'apparente aux scansions du rap, très rapide.

2. Flow : débit de paroles, la façon de poser le texte sur la musique, en rythme.

RÉSUMÉS

De Massilia Sound System à Gacha Empega, des Fabulous Trobadors à Dupain, en passant par Nux Vomica et tant d'autres, tentons de comprendre comment la chanson en occitan est devenue le principal vecteur de cette langue et de cette culture au XXI^e siècle, en tous cas l'outil essentiel de sa socialisation.

De Massilia Sound System a Gacha Empega, dels Fabulous Trobadors a Dupain, en passant per Nux Vomica e tant d'autres, assajem de comprendre cossí la cançon en occitan es venguda lo vector màger d'aquesta lenga e d'aquesta cultura al sègle XXI, en tot cas l'instrument principal de sa socializacion.

INDEX

Keywords : Occitan songs, Nòva Cançon occitana

Mots-clés : chanson occitane, Nouvelle Chanson occitane, raggamufin, Massilia Sound System, Fabulous Trobadors, Félix Castan

motsclesoc cançon occitana, Fèliç Castanh

AUTEUR

SYLVAN CHABAUD

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Dalla «Canzone politica» alla «Canzone d'autore»: Italia 1968

De la chanson politique à la chanson d'auteur : Italie 1968

De la cançon politica a la cançon d'autor: Itàlia 1968

Massimo Tramonte

La mia generazione ha visto
migliaia di ragazzi pronti a tutto,
che stavano cercando,
magari con un po' di presunzione,
di cambiare il mondo
possiamo raccontarlo ai figli
senza alcun rimorso,
ma la mia generazione ha perso.

Giorgio Gaber, Sandro Luporini, (Pattavina 2002, 536).

- 1 Parlare del 1968, per me, vuol dire parlare anche della mia storia, per questo vi prego di scusare il tono, forse troppo appassionato, di questa mia comunicazione. Occorre partire da quello che storici e sociologi degli anni sessanta e settanta chiamano «l'emergere della questione giovanile» o anche «il conflitto generazionale». Negli anni sessanta era molto diffuso nel mondo occidentale e, in maniera meno evidente, nel mondo sovietico e in altre parti del mondo di allora, quello che il sociologo inglese Stan Cohen ha definito «il panico morale» (Cohen 1982), una sorta di paura collettiva suscitata dall'emergere della questione giovanile nella società civile del dopoguerra. Si andava verso un conflitto generazionale che in Italia e in altri paesi vedeva i giovani definiti con tutta una serie di epiteti negativi: «teddy boys», «blousons noirs», e poi «capelloni», eccetera, additati e accusati un po' di tutto. Appena qualche anno dopo, nel 1968, queste accuse diventeranno accuse di estremismo politico: i «cappelloni», «gli zizzeruti», diventeranno «estremisti», «maoisti», «irresponsabili» e più tardi ancora «terroristi». Per capire come il biennio '68-'69 sia solo il punto di arrivo di tutta una serie di cambiamenti nel comportamento dei giovani avvenuti nel decennio precedente, è utilissimo il libro di uno storico non istituzionale come Diego Giachetti che esplicita questa

chiave di lettura fin dal titolo: *Anni sessanta, comincia la danza: giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione* (Giachetti 2002).

2 La danza, per riprendere la felice definizione di Giachetti, era cominciata in Italia con la modernizzazione del paese e i cambiamenti avvenuti nella struttura sociale nel corso di quegli anni che gli storici chiamano «miracolo economico». Da Paul Ginsborg a Silvio Lanaro e Guido Crainz, tutti gli storici dell'Italia contemporanea considerano gli anni dalla fine degli anni cinquanta alla metà degli anni sessanta come quelli della «Grande trasformazione» del paese. Come scrive Crainz nella presentazione della sua opera sul miracolo economico, «la società italiana conosce in un brevissimo volger di anni una rottura davvero grande con il passato: nel modo di produrre e di consumare, di pensare e di sognare, di vivere il presente e di progettare il futuro» (Crainz 1996, VII). Solo la classe politica che deve governare questa modernizzazione non cambia e anzi mostra una quasi totale sordità rispetto ai problemi che questa rapida modernizzazione pone e alle nuove esigenze espresse sia dalle classi che per questa modernizzazione si sacrificano che dai giovani nati e cresciuti nel dopoguerra.

3 Secondo Crainz interpretazioni univoche intorno alle grandi conseguenze culturali del cambiamento non sono convincenti, sia che ne accentuino gli aspetti negativi, sia che privilegino quelli positivi. La modernizzazione del paese aveva visto, ma questo avviene in tutta l'Europa, l'apparizione massiccia di una nuova gioventù caratterizzata da stili di vita spesso opposti o in contraddizione rispetto al mondo degli adulti con tutta una serie di domande legate alla libertà personale e all'abbattimento delle strutture gerarchiche anche nel seno delle famiglie a cui né le strutture istituzionali — per esempio la scuola — né le classi dirigenti, né i media dell'epoca sanno dare delle risposte o anche solo prestare ascolto. Eravamo una generazione di letture eclettiche e questo eclettismo concerneva evidentemente anche la musica, il cinema e l'arte in generale, ma la rivolta del '68 all'interno delle università e poi nell'intera società italiana, nasce anche dal bisogno di un'apertura culturale e di un rapporto diverso con le strutture che trasmettono la cultura. Qualcuno ha detto che questa generazione aveva un bagaglio ideologico-politico piuttosto leggero, ma questo non ci impedì di sognare la possibilità di una profonda trasformazione delle strutture sociali e di liberare la società e la vita dal dominio del capitale e delle merci. Per utilizzare ancora una volta delle parole scritte molto più tardi dal cantautore Giorgio Gaber in una canzone del 1992, significativamente intitolata «Qualcuno era comunista»:

Qualcuno era comunista perché sognava una libertà diversa da quella americana

qualcuno era comunista perché pensava di poter essere vivo o felice solo se lo erano anche gli altri (Giorgio Gaber in Pattavina 2002, 399).

4 La generazione del '68, musicalmente è come ho già detto eclettica, anche se è soprattutto il rock a fornire una sorta di *koiné* che permetteva l'espressione di un mondo di emozioni e di esigenze che erano in contrasto con il mondo degli adulti e con la musica leggera trasmessa da radio e televisione e serviva perfettamente ad allargare la possibilità di comunicazione tra

giovani di diversa origine sociale. Nello stesso tempo il '68 ha una sua specifica colonna sonora, composta in parte dalle canzoni di protesta presenti nel Beat italiano, dalla musica rock in generale e in parte dai numerosi canzonieri politici formatisi negli anni precedenti. In sintesi ci potevano essere giovani, soli o in gruppo, che ascoltavano gruppi operanti in Italia come The Rokes: «Ma che colpa abbiamo noi», I Nomadi: «Come potete giudicar», il rock internazionale, dai Beatles ai Doors, eccetera, e che nello stesso tempo conoscevano le canzoni della guerra di Spagna come la popolarissima «Ay Carmela» e le canzoni di protesta di Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e molti altri. Il problema era che molti cantanti politici non si erano resi conto subito che si poteva passare dai capelli lunghi al pugno chiuso (ancora una volta l'immagine è di Giachetti) e quasi tutti rifiutano, almeno all'inizio, di vedere nei nuovi gusti musicali dei giovani italiani qualcosa di politicamente importante. Certo si trattava di una protesta generica e sostanzialmente ottimista, con testi di canzoni che trasmettono un messaggio positivo: «i giovani cambieranno il mondo». Le canzoni «parlano di un mondo nuovo e diverso, dell'insorgenza e dell'insofferenza del mondo giovanile verso il mondo degli adulti in genere [...]. Un mondo fatto di giovani, sovranazionale, giovani legati dalla musica e dall'ideale di una società nuova e diversa, meno ipocrita, più giusta» (Giachetti 1999, 21), un mondo in cui, per dirla con le parole della canzone «Dio è morto» di un cantautore che comincia la sua lunghissima carriera in quegli anni, Francesco Guccini, si può finalmente pensare:

che questa mia generazione è preparata
a un mondo nuovo e a una speranza appena nata
ad un futuro che ha già in mano, a una rivolta
senz'armi (Guccini 2000, 147).

- 5 Come scrivono Gioachino Lanotte e Marco Peroni in un libro apparso in una collana dedicata ai cantautori italiani e coordinata dallo storico Giovanni De Luna oltre che da Peroni, le canzoni «consentono di raccontare con un'efficacia spesso sconosciuta agli altri documenti [che] la mentalità di un'epoca, lo spirito di un certo tempo non è qualcosa di omogeneo e definito, ma una continua, conflittuale e spesso dolorosa sovrapposizione di modelli culturali diversi, vecchi e nuovi» (Lanotte, Peroni 2004, 15).
- 6 I cantanti più direttamente politici e già inseriti in un circuito di lotte operaie e contadine sono incapaci, almeno nei primi tempi, di cogliere questa dialettica e gli elementi di novità e rottura col passato che comportava. Come scrive Giachetti essi (in quel momento soprattutto quelli raggruppati nel Nuovo canzoniere italiano) «erano ostili a tutta la musica leggera italiana, beat e rock compresi. [...] La stessa Giovanna Marini è stata in seguito autocritica rispetto alle posizioni di allora: "Anni di fanatismo ci hanno tenuto lontani dai Beatles e dalle fonti comunicative proprie della cultura giovanile di quegli anni"» (Giachetti 1999, 37).
- 7 In un *Foglio volante* distribuito nel 1967 nei concerti del Nuovo canzoniere italiano si presentavano tutti i temi che dividevano la *linea rossa* della canzone dalle canzonette. Una delle divisioni della *linea rossa* era: «La linea rossa divide Joan Baez da Giovanna Marini ¹!»

8 Pure, proprio la musica beat stava proponendo ai giovani italiani una serie di canzoni che toccavano temi civili e politici molto lontani da quelli toccati dalla tradizionale «canzonetta» italiana. Non c'era ancora niente di corrispondente ai grandi «chansonniers» francesi di dieci-vent'anni prima: i Brel, i Ferré, i Brassens, conosciuti in Italia e a volte tradotti, ma che toccavano un pubblico limitato. Persino le «canzonette» stile Sanremo costituiscono oggi una fonte privilegiata per ricostruire la storia «sentimentale» della generazione '68. Persino la canzone tradizionale stava cambiando e nell'attesa di chi, Lucio Battisti, ne cambierà profondamente contenuti e forma musicale c'era già stata l'avvisaglia della vittoria al festival di Sanremo della canzone «Volare» di Domenico Modugno. Una canzone solo apparentemente ancora nel solco della tradizione, ma in realtà estremamente innovativa. Il suo enorme successo, non solo in Italia, si spiega anche con il fatto, come scriveva acutamente Beniamino Placido, che negli anni in cui l'Italia si «modernizzava» e che si tende oggi un po' a mitizzare:

Masse di contadini si stavano spostando dal sud al nord per lavorare nell'industria, ma non doveva essere un'esistenza esaltante nemmeno quella se la «ragazza Carla» del poemetto di Elio Pagliarani passava tutte le domeniche e le feste comandate a dormire. A dormire, per dimenticare la faticosa banalità della vita di fabbrica. A tutte le ragazze Carle (e ai loro mariti parenti amanti), Domenico Modugno ricordò, in quel Sanremo 1958, che si poteva anche volare (Placido 1994).

9 Saranno però la musica rock e la musica beat italiana a cambiare i gusti del pubblico giovanile e, anzi a creare un pubblico disposto poi ad accogliere cantautori e canzoni di protesta o con un contenuto politico.

10 I temi sociali, ingenui nelle canzoni dei gruppi beat, più raffinati nelle canzoni dei primi cantautori come per esempio Luigi Tenco, avvicinano i giovani alla canzone politica e fanno parte del «romanzo di formazione» della generazione più politicizzata che l'Italia abbia mai avuto: quella del sessantotto. Oggi sono in molti (Giachetti, Crainz, Ginsborg...) a vedere una sostanziale continuità tra le istanze e le tematiche proprie dei movimenti di protesta pre-sessantotto (beat, capelloni, movimenti contro la guerra del Vietnam, primi movimenti femministi...) da un lato e il '68 studentesco e il '69 operaio dall'altro. Per la grande canzone d'autore bisognerà aspettare gli anni settanta, ma già negli anni sessanta fanno i loro primi passi quelli che poi il sociologo — e all'epoca militante di Lotta continua — Luigi Manconi, in un denso articolo del 1974 pubblicato da una delle più famose riviste di cultura politica dell'epoca «Ombre rosse» chiamava i «compagni di strada». Manconi fa una distinzione tra i cantanti direttamente politici, Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea, Rudi Assuntino e gli altri del «Nuovo canzoniere italiano» e quei cantautori, Francesco Guccini, Francesco De Gregori e altri che pur non essendo militanti:

Scrivono canzoni che non sono comuniste o rivoluzionarie (ma) assolvono una funzione positiva [...] Ci si trova, a mio parere, in presenza dello sviluppo anche in Italia, accanto e in rapporto con la canzone comunista e rivoluzionaria di un tipo di canzone che può avere una funzione democratica e antifascista, di una canzone progressiva insomma [...] una canzone che, per le sedi in cui è cantata, per la posizione soggettiva e dichiarata dell'autore e dell'interprete, per le idee e i sentimenti che promuove, i riferimenti artistici a cui guarda, il clima culturale che nutre e di cui si nutre, per l'ideologia complessiva di cui è parte e che trasmette, può essere occasione di maturazione in senso democratico e antifascista di larghi settori giovanili (Manconi 1974, 60-82 e 77).

11 Lo si vede e lo si ascolta subito con i primi movimenti studenteschi del sessantotto: c'è subito l'utilizzazione di una canzone che Paolo Pietrangeli aveva scritto nel 1966 «Contessa» con un ritornello martellante:

Compagni dai campi e dalle officine
prendete la falce, portate il martello
scendete giù in piazza, picchiate con quello
scendete giù in piazza e affossate il sistema.

12 Ma nei cortei si sentivano anche versioni italiane di canzoni di Bob Dylan come «Blowin' in the wind», tradotta e cantata da Pino Masi che pure aveva cantato con il Nuovo canzoniere:

Quante volte devono volare le palle di cannone
prima di essere proibite per sempre?
La risposta amico mio, soffia nel vento.

13 Il ritornello veniva cantato da una voce di donna, ma con parole cambiate rispetto al testo di Dylan:

La risposta amico, brucia come il vento
la risposta chiedila al Black power (Lao 2008).

14 È il segno che anche i cantanti politici devono fare i conti con i gusti musicali dei giovani e, come aveva detto Paul Lafargue molti anni prima «a epoca nuova, nuova musica»!

15 Il sessantotto quindi vede, come ho già detto, l'utilizzazione di una colonna sonora molto eclettica e molto varia, ma ci sono però dei momenti che fanno nascere delle canzoni che assumeranno poi, nel ricordo di quella generazione, un valore simbolico.

16 Subito dopo le prime occupazioni di sedi universitarie e le prime grandi manifestazioni cominciano anche i primi interventi della polizia, interventi via, via sempre più duri. Il 30 gennaio 1968 la polizia attacca violentemente un corteo di studenti a Firenze e il 22 febbraio 500 poliziotti in assetto antisommossa penetrano all'interno dell'Università di Roma per sgomberare le Facoltà di Lettere e Filosofia. Il primo marzo, sempre a Roma ci saranno durissimi scontri tra gli studenti e la polizia a Valle Giulia, davanti alla Facoltà di Architettura che gli studenti tentano di rioccupare. Due osservatori acuti del movimento, Carlo Oliva e Alberto Rendi, appena qualche mese dopo, scriveranno che «questa giornata non porta a niente, ma dà una nuova dimensione della realtà: dal 1960 è la prima volta che la lunga manus armata dell'oppressione governativa [...] viene fronteggiata e non per il braccio degli operai, non per l'organizzazione dei partiti» (Balestrini, Moroni 1997, 237).

17 Gli studenti reagiscono alle cariche estremamente violente della polizia e come racconta un protagonista di quella giornata, Franco Piperno:

Non avevamo previsto che di fronte alle cariche la gente, invece di sguagliarsela, avrebbe rovesciato i camioncini della celere. [...] Dopo un susseguirsi di scontri violenti il cordone poliziesco venne sfondato e alcuni di noi riuscirono a «ricquistare» la Facoltà. Fu un momento di grande confusione, ma anche di grande felicità. Una rivincita dopo tante frustrazioni (Piperno 1988, 43).

18 La «Battaglia di Valle Giulia» si situa nel momento in cui il ciclo di lotte e di occupazione di scuole e Facoltà, che era in realtà iniziato nel 1967, si sta generalizzando: «Con la primavera del

1968 e l'eplosione del Maggio francese si può ritenere raggiunto il punto più alto della protesta e delle manifestazioni, la vera e propria stagione del movimento collettivo» (Mangano 1988-89, 238).

- 19 Già comincia il '68 degli operai, prodromo dell'autunno caldo del 1969 e, fin da subito, contiguo alle lotte degli studenti. Comincia ad affacciarsi sulla scena delle lotte e dei movimenti quella figura di «studente proletario» che sarà poi la protagonista del ciclo lungo di lotte nel decennio successivo nelle università, negli istituti superiori e nel territorio in costante collegamento con i giovani operai e tecnici. Il 19 aprile del '68 a Valdagno, in provincia di Vicenza, nella Company town della famiglia Marzotto ci saranno scontri durissimi tra operai e studenti da una parte e polizia e carabinieri dall'altra. In un'azione quasi da catarsi collettiva viene abbattuta anche la statua del conte Gaetano Marzotto, fondatore della dinastia e di quella «comunità totale» che Valdagno era stata per decenni (Guiotto, Tempo 1975).
- 20 Qualche mese dopo, vero preludio all'autunno caldo, ci saranno numerose manifestazioni al Petrolchimico di Porto Marghera, uno dei più grossi complessi industriali di allora (Ginsborg 1989). Tra il 18 luglio e il primo agosto verranno attuati numerosi blocchi del cavalcavia Mestre-Venezia e ci saranno durissimi scontri tra manifestanti e polizia. A Valdagno e a Porto Marghera si creò una prima saldatura tra i movimenti studenteschi e le lotte operaie e altre verranno in seguito. Valle Giulia e le lotte al Petrolchimico sono state poi utilizzate in due canzoni politiche che diventeranno molto famose scritte e cantate rispettivamente da Paolo Pietrangeli e Gualtiero Bertelli.
- 21 La canzone «Valle Giulia» è scritta a caldo nell'ottobre del sessantotto, qualche mese dopo gli avvenimenti, da Paola Pietrangeli, l'autore di «Contessa». In disco e nei concerti di quell'anno è cantata da Pietrangeli voce e chitarra e da Giovanna Marini, seconda voce e seconda chitarra. La canzone, molto ritmata e piena di riferimenti agli avvenimenti reali, descritti dal punto di vista di uno dei partecipanti riesce ad esprimere perfettamente quella «felicità» di cui parlava Piperno: felicità di essere insieme, di non aver ceduto, di aver accettato i rischi e infine di «non essere scappati». Lo spessore collettivo della canzone, destinata ad essere cantata collettivamente durante manifestazioni e concerti, nella registrazione in disco è reso con l'uso del controcanto, artificio tecnico usato spesso nella canzone politica proprio per materializzare questa esigenza di uso collettivo (Pruvost 2008). «Valle Giulia» è anche, di fatto, una risposta a Pier Paolo Pasolini che nel maggio '68 scrive una poesia «Il PCI ai giovani», destinata ad essere pubblicata più tardi nella rivista del suo amico Alberto Moravia «Nuovi argomenti» e uscita in anticipazione sul settimanale «L'Espresso» il 16 giugno 1968. In sostanza Pasolini, che come molti osservatori non aveva ben capito la profondità dei cambiamenti del mondo giovanile e degli studenti e il fatto che quella che stava iniziando era una stagione di lotte e di movimenti, per riprendere una definizione di Erri De Luca, di «un maggio lungo dieci anni» ², dice ai giovani studenti del movimento che la loro: «è una falsa rivoluzione. Voi giovani conformisti

borghesi siete solo uno strumento nelle mani di una nuova borghesia che si serve di voi per abbattere i miti che le danno fastidio.»

22 Nella poesia Pasolini dice ancora:

Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte
coi poliziotti
io simpatizzavo coi poliziotti
perché i poliziotti sono figli di poveri
vengono da subtopaie, contadine e urbane (Tramonte 2002).

23 La canzone di Pietrangeli anche per questo è importante: è la risposta a Pasolini e nello stesso tempo è un tentativo, riuscito, di descrivere un'azione collettiva e i sentimenti, le ansie, le paure e anche la fierezza e la riconoscenza della propria forza, di chi ci partecipa.

Piazza di Spagna splendida giornata
traffico fermo la città ingorgata
e quanta gente quanta che ce n'era
cartelli in alto tutti si gridava:
«No alla scuola dei padroni
via il governo dimissioni eeh»
E mi guardavi tu con occhi stanchi
mentre eravamo ancora lì davanti
ma se i sorrisi tuoi sembravan spenti
c'erano cose certo più importanti
«No alla scuola dei padroni via il governo dimissioni eeh».
Il primo marzo sì me lo rammento
saremo stati mille e cinquecento / e caricava giù la polizia
ma gli studenti la cacciavan via
«No alla scuola dei padroni / via il governo dimissioni eeh»
«No alla classe dei padroni / non mettiamo condizioni» No 3! (Balestrini, Moroni 1997).

24 «Primo d'agosto Mestre sessantotto» è invece una canzone che Gualtiero Bertelli, come Pietrangeli anche lui con una lunga militanza nel «Nuovo canzoniere italiano», scrive nel dicembre sessantotto e che esegue in pubblico molto spesso prima di farne una versione in disco nel 1970. La canzone parla di uno degli episodi degli scontri al Petrolchimico di Porto Marghera di cui ho già parlato. Nel suo libro molto didattico, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 150 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Cesare Bermani dice che questa canzone:

è la cronaca fedele della manifestazione dei diecimila della Petrolchimica di Porto Marghera, che dal 15 luglio al 2 agosto del 1968 diedero vita a una delle più importanti lotte operaie del dopoguerra.
Il 1° agosto cinquemila operai occupano la stazione, mentre gli altri bloccano il cavalcavia di Mestre, scontrandosi con la polizia e isolando Venezia per ore. In questa lotta [...] vengono anticipati sia gli obbiettivi che le forme di lotta autonoma destinate ad estendersi nei mesi seguenti a macchia d'olio 4.

25 La partecipazione degli studenti di Padova e Venezia a quelle lotte è raccontata da operai e tecnici del Petrolchimico di Marghera in un libro del 2009 *Quando il potere è operaio*. Anche la canzone di Bertelli è destinata ad essere cantata collettivamente, per questo nella successiva versione in disco la canzone viene eseguita da Bertelli che canta e suona la chitarra accompagnato da altri due strumentisti (chitarra e concertina) mentre il controcanto utilizzato da Pietrangeli in «Valle Giulia» è qui sostituito da un fondo sonoro che è quello proprio delle

manifestazioni di cui Bertelli canta. Il testo descrive esattamente gli avvenimenti del 1° agosto '68: l'occupazione della stazione ferroviaria di Mestre e del cavalcavia Mestre-Venezia con gli scontri, durissimi, con la polizia:

A casa senza voce, con le mani
sporche dei sassi raccolti sui binari
per una volta ancora dopo tanto
mi son sentito armato e non inerme / contro i nemici di sempre. [...]

Primo d'agosto, Mestre '68
cinquemila di noi alla stazione
trecento celerini li davanti
pronti come sempre a sparare
per difendere il mio padrone
ti sei giurato in cuor tuo
che non avresti ceduto mai
anche se non dimentichi la paura delle legnate e dei fucili. [...]
Di tanti primi d'agosto sarà fatta la nostra liberazione ⁵ .

- 26 Dalle canzoni Beat, dal rock o addirittura dalle canzonette di Lucio Battisti questa mia generazione arrivava ad una educazione sentimentale e politica e gli «occhi stanchi» di cui parlava Pietrangeli erano ormai in grado di guardare in faccia la realtà e di esprimere un sentimento di rivolta e un desiderio di cambiamento profondo, come dice Erri De Luca:

Non eravamo convenienti, il nostro metodo era l'urto, tecnica faticosa per ottenere anche poco, a volte niente. Però procurava peso. C'è un tempo nella vita in cui un uomo vuol poggiare al suolo una pianta larga, un passo non leggero. Non per pestarlo, ma per caricarlo con tutto il corpo. In quegli anni nessuno voleva essere lieve. Urgeva una diversa gravità che cambiò l'andatura di molti. Quando finì ognuno la cancellò calzando scarpe da ginnastica (De Luca 1992, 20).

- 27 Oggi, malgrado ambigui film di successo e ricostruzioni televisive orientate è in atto un tentativo, che purtroppo sta riuscendo, di riscrivere la storia del sessantotto e questo in Italia è opera di quelli che vorrebbero farci credere, come sottolineava già nel 1992 Marco Grispigni, che a partire dal '68, negli anni settanta «non è esistito niente altro che il terrorismo» (Grispigni 1992, 730).

- 28 Per questo è opportuno andare a riascoltare la colonna sonora del sessantotto, per capire che in tutte le canzoni politiche e quelle canzoni che Manconi chiama «democratiche e progressiste» c'è la stessa visione di un mondo che si vuole cambiare prima che sia lui a cambiarvi.

BIBLIOGRAFIA

BALESTRINI, Nanni, MORONI, Primo, 1997, L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale (1988), Milano, Feltrinelli.

- COHEN, Stan, 1982, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, Londra.
- CRAINZ, Guido, 1996, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli.
- DE LUCA, Erri, 1992, *Aceto*, Arcobaleno.
- PATTAVINA, Valentina, 2002, *La libertà non è star sopra un albero. Antologie ragionate*, Torino, Einaudi.
- GIACHETTI, Diego, 1999, *Siamo solo noi. Vasco Rossi, un mito per le generazioni di sconvolti*, Roma, Theoria.
- GIACHETTI Diego, 2002, *Anni sessanta comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della Contestazione*, BFS, Pisa.
- GINSBORG, Paul, 1989, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1989.
- GRISPIGNI, Marco, 1992, "Gli anni dell'azione collettiva (1960-1977). Ricognizione su studi e fonti", *Italia contemporanea*, n° 189.
- GUCCINI, Francesco, 2000, *Stagioni*, Torino, Einaudi.
- GUIOTTO, Luigi, TEMPO, Giuseppina, 1975, "«Valdagno»: la comunità globale", *Classe: Quaderni sulla condizione e sulla lotta operaia*, n° 11.
- LANOTTE, Gioachino, PERONI, Marco, 2004, Luigi Tenco. Un «miracolo breve», Milano, Ricordi.
- LAO, Meri, 2008, Si gridava «Basta!» e la rivoluzione sembrava possibile, 7 marzo 2008, in *Portale Treccani*.
- MANCONI, Luigi, 1974, "La chitarra, il potere e altre cose", *Ombre rosse*, n° 7.
- MANGANO, Attilio, 1988-89, "La geografia del movimento del '68 in Italia", , Il '68, l'evento, la storia, Pier Paolo Poggio (ed), *Annali della Fondazione Micheletti*, Brescia.
- PIPERNO, Franco, 1998, "1968: una storia aperta", inserto dell'Espresso, 25 gennaio 1988.
- PLACIDO, Beniamino, 1994, "Quando Chagall rompe la melodia", *La Repubblica*, 8 agosto 1994.
- PRUVOST, Céline, 2008, "L'écho des luttes politiques des années 1967-1980 dans les chansons engagées", *Comunicazione al convegno Littérature et temps des révoltes, Italie 1967-1980*.
- TRAMONTE, Massimo, 2002, "Pasolini e i giovani del '68. «Una storia sbagliata»", Pier Paolo Pasolini. *Pour une anthropologie poétique*, 63-76, Montpellier, PULM.

NOTE

1. Proposta di *Foglio volante*, compilata dal Nuovo Canzoniere italiano a Milano, nel gennaio 1967. In una canzone in un 45 giri, incisa per le edizioni del Gallo nel marzo 1967, Giovanna Marini dice: «La pace, l'amore, la giustizia, la verità: siamo d'accordo sono belle cose ma/ si deve andare più in là: si deve andare più in là/ la linea rossa è sempre andata più in là...» Vedi anche: *La linea rossa della canzone*, Canzoniere della protesta, Milano, 1973, pag. 41
2. «Un maggio lungo dieci anni» è un'espressione di Erri De Luca utilizzata come titolo di un capitolo da Paolo Persichetti, Oreste Scalzone, *Il nemico inconfessabile*, Roma, Odradek, 1999, pag. 13.
3. Anche per il testo della canzone. Si trovano varie versioni di canzoni di Pietrangeli e altri su You Tube.
4. Cesare Bermani, cit., pag. 182.
5. Testo della canzone.

RIASSUNTI

Les chants politiques et de lutte se mélangent avec les chansons d’auteur, se copiant mutuellement et créant une bande sonore qui accompagne les manifestations et les mouvements de protestation. L’année 1968 a, en Italie comme ailleurs, sa bande sonore spécifique, dans laquelle les slogans se fondent avec les chansons protestataires issues du mouvement *beat*, avec les chansons politiques traditionnelles et récentes, et avec les chansons d’auteurs, les « cantautori » (chanteurs engagés). S’ajoute aussi l’influence des chansons venues des USA ou d’Amérique latine. À partir d’un corpus constitué de chansons de Paolo Pietrangeli (« Contessa », « Valle Giulia »), d’Ivan Della Mea (« L’internazionale », « Comandante Che Guevara ») et de Francesco Guccini (« La locomotiva », « Dio è morto »), en m’appuyant également sur une expérience vécue à la première personne, je montrerai comme cette bande sonore a façonné la mémoire de toute une génération.

Los cants politics e de lucha se mesclan amb las cançons d'autor, se còpian mutualament e crèan aital una benda sonòra qu'acompanha las manifestacions e los movements de contèsta. L'annada 1968 a, en Itàlia, coma endacòm mai, sa benda sonòra especifica ont los eslogans s'entremesclan amb las cançons de contèsta eissidas del movement *beat*, amb las cançons tradicionalas e recentas e amb las cançons d'autors, los « cantautori » (cantaires engatjats). I cal apondre tanben l'influéncia de las cançons vengudas dels USA o d'America latina. A partir d’un còrpus constituït de cançons de Paolo Pietrangeli (« Contessa », « Valle Giulia »), d’Ivan Della Mea (« L’internazionale », « Comandante Che Guevara ») e de Francesco Guccini (« La locomotiva », « Dio è morto »), e en m'apiejant tanben sus una expriéncia viscuda a la primièira persona, mostrarai cossí aquesta benda sonòra a faïçonat la memòria de tota una generacion.

INDICE

Mots-clés : chanson italienne, contestation, 1968

AUTORE

MASSIMO TRAMONTE

Université Paul-Valéry Montpellier 3, LLACS

I Cavalieri erranti: il resoconto del viaggio della canzone anarchica, dalla storia all'inconscio collettivo

Una conferenza-concerto

I Cavalieri erranti : *le récit du voyage de la chanson anarchiste, de l'histoire à l'inconscient collectif*

I Cavalieri erranti: *lo raconte del viatge de la cançon anarquista, de l'istòria a l'inconscient collectiu*

Alessio Lega

La casa è di chi l'abita
è un vile chi lo ignora
il tempo è dei filosofi
il tempo è dei filosofi
La casa è di chi l'abita
è un vile chi lo ignora
il tempo è dei filosofi
la terrà è di chi la lavora.
Addio mia bella
casetta addio
madre amatissima
e genitor...
Io pugno intrepido
per la comune
come Leonida
saprò morir
La casa è di chi l'abita...

- 1 «La casa è di chi l'abita...» una rivendicazione generale e di urgenza — purtroppo — del tutto contemporanea. Ma una rivendicazione portata avanti su un ritmo allegro, solare... tale è la forza dei migliori inni anarchici, portare avanti rivendicazioni precisi, senza aver l'aria di fare un comizio, senza scadere nella marcia trionfale. Al contempo questa canzone è dominata da un gusto «medievale», immersa in una favola presente: e questa è anche parte del fascino che ha reso intatto il repertorio delle canzoni anarchiche italiane fino ai giorni nostri. Anche in ambiente socialista e comunista queste canzoni sono state molto cantate, e sempre rivendicate come «le più belle» del repertorio sociale. Si tratta di uno scambio forse insinuante, forse virtuoso: il movimento anarchico italiano è stato più solito a contaminarsi con alcuni elementi dei partiti di provenienza marxista (non è raro il caso di militanti anarchici diventati dirigenti socialisti nel secondo dopoguerra, nel periodo di più grave crisi del movimento), d'altronde

molti elementi del pensiero libertario sono penetrati nei grigi ranghi dell'ortodossia marxista, generando una delle tradizioni socialiste più inquiete e umanitarie del mondo.

- 2 «Io pugno intrepido per la Comune...» non è comunque un caso se ho iniziato da qui a cucire con gli accordi della mia chitarra le ferite tracciate nel confine franco-italiano. Il titolo del testo completo che ha dato origine alla canzone che vi ho appena cantato — che è nota con l'incipit «Dimmi bel giovine» — è «Esame d'ammissione del volontario in partenza per la Comune di Parigi», una dedica in fin dei conti alla Francia e alla Comune di Parigi che sui libertari italiani ha sempre esercitato una fascinazione enorme.
- 3 Come si diventa militanti? per quali ragioni un adolescente — è spesso in quella età che fra le tante inquietudini individuali alcuni di noi cominciano a sentire anche delle inquietudini collettive — si avvicina agli ideali dell'anarchia, della pratica della libertà, del comunismo o, più in generale, dei diritti dell'Uomo?
- 4 Sono nato nel 1972, dunque nel settembre del 1983 ero un ragazzino di undici anni. Ricordo con precisione di una professoressa di scuola che in un'ora di supplenza ci aveva parlato del decimo anniversario del colpo di stato fascista che aveva posto fine alla democrazia cilena. La dittatura del generale Augusto Pinochet all'epoca godeva ottima salute e mieteva vittime nell'indifferenza globale. Del lontano discorso di quella professoressa la cosa che mi colpì di più fu il riferimento a un gruppo musicale che trovandosi in tournée nel settembre del 1973 era rimasto bloccato in un lungo esilio nel nostro paese, si trattava degli Inti Illimani (sorte simile era toccata anche ai Quilapayun, che però risiedevano in Francia). La cosa mi colpì perché sapevo — senza mai essermi mai soffermato — che i dischi, dalle copertine coloratissime di questi tipi bizzarramente vestiti erano in casa, fra i pochissimi della collezione dei miei genitori. Tornato a casa volli ascoltare quei dischi e ne rimasi folgorato... ascoltandoli poco a poco mi trovai coinvolto emotivamente dalla causa della libertà del Cile, poi dell'America Latina tutta, poi delle lotte sociali... avevo scoperto la politica, e lo avevo fatto attraverso la musica!
- 5 La canzone sociale è un formidabile mezzo di propaganda, ma non è pubblicità, funziona con meccanismi imprevedibili. Non si è attratti da un ideale per la sua giustizia storica, per la capacità di analizzare le dinamiche storico-economiche dei suoi leader, in sostanza non ci si avvicina a una fede per ragioni scientifiche. Si aderisce a una visione del mondo per amore, ci si infatua di una pratica per il suo «suono», la sua «musica»... qualche volta succede che a quest'amore si mischi una frustrazione, ma questo genera enormi problemi. In ogni caso si diventa militanti come si diventa amanti... e ogni amore — per lo meno in Italia — comincia dalle canzoni.
- 6 Così si può trovare, fra le più celebri canzoni anarchiche italiane, anche un vero e proprio «manuale» in versi dei principi anarchici, nel quale si passa di strofa in strofa dall'antimilitarismo all'internazionalismo, dall'anticlericalismo alla rivendicazione del libero

amore, insomma tutti i capisaldi esposti in maniera diremmo didascalica. Ma fra questi il ritornello è improntato a un misticismo quasi messianico, nel quale si chiede con fervore al Sole — si suppone dell'avvenire — di sorgere presto!

Ai gridi ed ai lamenti
di noi plebe tradita,
la lega dei potenti
si scosse impaurita;
e prenci e magistrati
gridaron coi signori
che siam degli arrabbiati,
dei rudi malfattori!
Folli non siam né tristi
né bruti né birbanti,
ma siam degli anarchisti
pel bene militanti;
al giusto, al ver mirando
strugger cerchiam gli errori,
perciò ci han messo la bando
col dirci malfattori!
Deh t'affretta a sorgere
o sol dell'avvenir:
vivere vogliam liberi,
non vogliam più servir.
Noi del lavor siam figli
e col lavor concordi,
sfuggir vogliam gli artigli
dei vil padroni ingordi,
che il pane han trafugato
a noi lavoratori,
e poscia han proclamato
che siam dei malfattori!
Natura, comun madre,
a niun nega i suoi frutti,
e caste ingorde e ladre
ruban quel ch'è di tutti.
Che in comun si viva,
si goda e si lavori!
tal è l'aspettativa
ch'abbiam noi malfattori!
Deh t'affretta a sorgere...
Chi sparge l'impostura
avvolto in nera veste,
chi nega la natura
sfuggiam come la peste;
sprezziam gli dei del cielo
e i falsi lor cultori,
del ver squarciamo il velo,
perciò siam malfattori!
Amor ritiene uniti
gli affetti naturali,
e non domanda riti
né lacci coniugali;
noi dai profan mercati
distor vogliam gli amori,

e sindaci e curati
ci chiaman malfattori!
Deh t' affretta a sorgere...
Divise hanno con frodi
città, popoli e terre,
da ciò gli ingiusti odi
che generan le guerre;
noi, che seguendo il vero,
gridiamo a tutti i cori
che patria è il mondo intero,
ci chiaman malfattori!
Leggi dannose e grame
di frodi alti strumenti
secondan sol le brame
dei ricchi prepotenti;
dàn pane a chi lavora,
onor a sfruttatori,
conferman poscia ancora
che siamo dei malfattori!
Deh t' affretta a sorgere...
La chiesa e lo stato,
l'ingorda borghesia
contendono al creato
di libertà la via;
ma presto i dì verranno
che papa, re e signori
coi birri lor cadranno
per man dei malfattori!
Allor vedremo sorgere
il sol dell'avvenir,
in pace potrem vivere
e in libertà gioir!

- 7 Ma si diceva del rapporto fra i libertari italiani e la Francia... incontreremo ora la storia tragica e significativa dell'attentato di Lione, nel quale fu assassinato il Presidente della Repubblica Francese Sadi Carnot.
- 8 Sante Caserio fu un giovanissimo militante anarchico diventato mitico, non solo e non tanto, nella memoria degli anarchici, ma proprio nella memoria popolare tutta, che lo glorificò con canti che hanno resistito all'erosione del tempo e si sono proiettati in molti e diversi momenti della storia d'Italia.
- 9 Sante Jeronimo Caserio era nato nella miseria più nera di un piccolo villaggio della campagna milanese: Motta Visconti. Rimasto orfano del padre a quattordici anni, lavora come aiuto-panettiere per dar da mangiare alla madre e ai suoi cinque fratelli. Lavora come panettiere a Milano in un forno rimasto celeberrimo e divenuto una piccola industria (Le Tre Marie). Lì entra in contatto col movimento anarchico e in particolare con l'avvocato-poeta Pietro Gori — l'autore delle più belle canzoni anarchiche del suo tempo, che molto contribuirà all'edificazione del mito del canto anarchico e del suo eroe Caserio — ma anche col socialismo umanitario e temperato di Filippo Turati, che lo considera un ragazzo buono, modesto e saggio.

- 10 Caserio diventa un antimilitarista appassionato, diffonde pamphlet contro le campagne coloniali, è arrestato a più riprese, non trova più lavoro in Italia. Emigra in Svizzera, poi a Lione e a Cette (l'attuale Sète, la patria di Brassens) dove si stabilisce in un forno che apprezza la sua serietà professionale. Non ha mai frequentato alcuna scuola, ma è un autodidatta e un lettore appassionato: si abbona a «Le Père Peinard» di Pouget e a «La Révolte» di Jean Grave. A Cette frequenta il Café du Gard, nel quale si riunisce l'ambiente anarchico. Nel giugno 1894 legge sulla stampa della prossima visita del presidente Sadi Carnot a Lione, programmata per l'inaugurazione dell'Esposizione Universale. Prende così la decisione di assassinare il presidente per vendicare la mancata concessione della grazia all'anarchico Vaillant, ghigliottinato per aver lanciato una bomba in parlamento senza però fare vittime.
- 11 Lascia il lavoro, saluta gli amici e i compagni del caffè, estingue i debiti, chiude l'affitto e compra un pugnale. Parte da Cette, fa tappa a Montpellier e il 24 giugno alle 21 con un solo colpo di pugnale uccide il presidente, del quale è riuscito a incrociare la carrozza.
- 12 L'episodio viene peraltro a iscriversi sullo sfondo di una tremenda tensione fra i numerosi immigrati italiani e gli autoctoni: il 16 agosto del 1893 ad Aigues Mortes c'era stato un linciaggio ai danni degli italiani che lavoravano nelle saline, e nessuno dei colpevoli era stato condannato.
- 13 La folla tenta di linciare Caserio, che da quel momento assume una calma olimpica, e si scatena in tutta la Francia un sentimento di ostilità contro i lavoratori italiani immigrati. Durante il processo Caserio decide di difendersi da solo e ricusa l'avvocato che intendeva far ricorso all'infermità mentale. Dopo l'inevitabile condanna rifiuta l'appello e ogni tentativo di fare domanda di grazia. Il 16 agosto 1894, due mesi prima di compiere 21 anni — e dunque ancora minorenne per le leggi del tempo — viene ghigliottinato.

Sante Caserio (1894)

Lavoratori a voi diretto è il canto
di questa mia canzon che sa di pianto
e che ricorda un baldo giovin forte
che per amor di voi sfidò la morte.
A te, Caserio, ardea nella pupilla
de le vendette umane la scintilla,
ed alla plebe che lavora e geme
donasti ogni tuo affetto, ogni tua speme.
Eri nello splendore della vita,
e non vedesti che notte infinita;
la notte dei dolori e della fame,
che incombe sull'immenso uman carname.
E ti levasti in atto di dolore,
d'ignoti strazi altero vendicatore;
e t'avventasti, tu sì buono e mite,
a scuoter l'alme schiave ed avvilita.
Tremarono i potenti all'atto fiero,
e nuove insidie tesero al pensiero;
e il popolo cui l'anima donasti
non ti comprese, e pur tu non piegasti.

E i tuoi vent'anni, una feral mattina
gettasti al mondo dalla ghigliottina,
al mondo villa tua grand'alma pia,
alto gridando: «Viva l'Anarchia!».
Ma il dì s'appressa, o bel ghigliottinato,
che il tuo nome verrà purificato,
quando sacre saranno le vite umane
e diritto d'ognun la scienza e il pane.
Dormi, Caserio, entro la fredda terra
dove ruggire udrai la final guerra,
la gran battaglia contro gli oppressori
la pugna tra sfruttati e sfruttatori.
Voi che la vita e l'avvenir fatale
offriste sull'altar dell'ideale
o falangi di morti sul lavoro,
vittime de l'altrui ozio e dell'oro,
martiri ignoti o schiera benedetta,
già spunta il giorno della gran vendetta,
de la giustizia già si leva il sole;
il popolo tiranni più non vuole.

14 Questa canzone — che è solo la più nota, e a mio avviso la più bella, della canzoni ispirate a questa vicenda che da sola conta un piccolo canzoniere di strofe, strofette, canti di cantastorie... — è stata scritta da Pietro Gori, che come ricordavamo più su era stato amico personale di Caserio. Gori era un avvocato anarchico colto e raffinato, ricercato nel vestire, oratore fra i più apprezzati della sua epoca, sempre pronto a prendere gratuitamente la difesa dei suoi compagni, anche nei casi più disperati, autore teatrale e scrittore dei più famosi inni del movimento. Personaggio mitico più di ogni altro questo Gori, il suo nome oggi rievoca soprattutto le cinque sei canzoni più conosciute del repertorio del canto sociale.

15 Proprio con due canzoni di Pietro Gori voglio concludere questo piccolo viaggio nell'innografia anarchica fin de siècle. Sono due canzoni particolarmente vive nella memoria e nei cuori degli italiani, perché sono due canzoni d'esilio, canzoni di viaggio. Gli italiani sono un popolo diviso e pochissimo patriottico, curioso e nostalgico, con le ali al posto delle radici. Per ragioni politiche, per ragioni di fame, o per entrambe le cose, gli italiani sono spesso emigrati, e nel mondo c'è un'altra Italia oltre l'Italia: circa 50 milioni di emigrati o figli di emigrati. Per questo queste due canzoni sono rimaste nell'inconscio collettivo ben al di là del ristretto cerchio dei militanti anarchici.

Addio a Lugano
Addio Lugano bella o dolce terra mia
cacciati senza colpa gli anarchici van via
e partono cantando con la speranza in cuor.
Ed è per voi sfruttati per voi lavoratori
che siamo incatenati al par dei malfattori
eppur la nostra idea è solo idea d'amor.
Anonimi compagni, amici che restate
le verità sociali da forti propagate
è questa la vendetta che noi vi domandiam.
Ma tu che ci discacci con una vil menzogna
repubblica borghese un dì ne avrai vergogna

noi oggi ti accusiamo in faccia all'avvenir.
Cacciati senza tregua andrem di terra in terra
a predicar la pace ed a bandir la guerra
la pace tra gli oppressi, la guerra agli oppressor.
Elvezia il tuo governo schiavo d'altrui si rende
d'un popolo gagliardo le tradizioni offende
e insulta la leggenda del tuo Guglielmo Tell.
Addio cari compagni amici luganesi
addio bianche di neve montagne ticinesi
i cavalieri erranti son trascinati al nord.
Stornelli dell'esilio
O profughi d'Italia a la ventura
si va senza rimpianti nè paura.
Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.
Dei miseri le turbe sollevando
fummo d'ogni nazione messi al bando.
Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.
Dovunque uno sfruttato si ribelli
noi troveremo schiere di fratelli.
Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.
Raminghi per le terre e per i mari
per un'Idea lasciamo i nostri cari.
Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.
Ma torneranno Italia i tuoi proscritti
ad agitar la face dei diritti.
Nostra patria è il mondo intero
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

RIASSUNTI

De nombreux chants anarchistes voient le jour à la fin du siècle du XIX^e siècle, « ce siècle sombre qui meurt », comme l'annonce un chant de propagande anarchiste composé en 1894.

La poétique et la langue des chants anarchistes est romantique, voire décadente, mais à l'horizon du siècle nouveau, le soleil brille et tout semble possible. Entre 1875 et 1940, le mouvement libertaire italien fabrique la plupart des hymnes qui seront adoptés, avec des variantes, par les travailleurs de toutes tendances et de tous milieux — communistes, socialistes, ouvriers, paysans — et qui

vont marquer profondément les slogans et les rêves des plusieurs générations.

Nous analyserons — à partir d'exemples chantés — l'évolution de la chanson anarchiste et ses influences sur la culture, la musique et dans l'imaginaire populaire.

Mai d'un cant anarquista espelís a la fin del sègle XIX, « aquel sègle sorn que se morís » coma o anónia un cant de propaganda anarquista compausat en 1884.

La poetica e la lenga dels cants anarquistas es romantica, e mai decadenta, mas a l'horizont del sègle nòu, lo solelh lusís e tot sembla possible. Entre 1875 e 1940, lo movement libertari italian fabrica la màger part dels imnes que seràn adoptats, amb de variantes, pels trabalhaires de tendéncias e de mitans plan diverses — comunistas, socialistas, obrièrs, paisans — e que van marcar pregondament los eslogans e los sòmis de mai d'una generacion.

Analisarem — a partir d'exemples cantats — l'evolució de la cançon anarquista e sas influéncias sus la cultura, la musica e dins l'imaginari popular.

INDICE

Mots-clés : chanson italienne, anarchie, hymne

Keywords : italian songs, anarchy, anthem

motsclesoc cançon italiana, anarquia, imne

AUTORE

ALESSIO LEGA

auteur-compositeur-interprète italien

« Grândola Vila Morena » : l'hymne de la contestation portugaise

“Grândola Vila Morena” : o hino do protesto em Portugal

“Grândola Vila Morena”: the anthem of Portuguese Protest

« Grândola Vila Morena » : l'imne de la contèsta portuguesa

Marie-Noëlle Ciccio

« Vous avez des tanks. J'ai des chansons. [...] »

Je suis plus fort que vous parce que le temps use les tanks,
tandis qu'il renforce les chansons. » Mikis Theodorakis cité par Katinakis
(2008, 213).

- 1 En février 2013, en entonnant la chanson « Grândola Vila Morena » dans les galeries du Parlement National, au moment de la prise de parole du Premier ministre Passos Coelho, un groupe de manifestants est parvenu à interrompre le débat durant de longues minutes. Cette chanson de José Afonso, patrimoine culturel de la nation démocratique qu'est le Portugal aujourd'hui, n'a bien évidemment pas été choisie au hasard ce jour-là : elle est aujourd'hui sacralisée comme hymne de la contestation portugaise bien qu'elle n'ait pas été conçue initialement comme subversive envers le régime salazariste qui l'a vue naître. Il s'agit à l'origine d'un simple poème écrit par José Afonso en 1964, en remerciement de l'accueil que la société musicale « Fraternité ouvrière de Grândola » lui avait réservé, lors d'un concert dans la salle des fêtes de la bourgade alentejane. Le poème est publié en 1966 dans le recueil de textes *Cantares*(Afonso 1966). Mais c'est à partir de 1971, grâce à son enregistrement et à sa diffusion pourtant modeste que, devenu chanson, ce texte a résonné comme un véritable engagement politique en faveur de la liberté, de la solidarité, et a finalement été choisi comme mot d'ordre de marche des capitaines du 25 avril 1974. « “ Grândola Vila Morena ” appartient à l'imaginaire de la nation portugaise » (Marlière 2013). Cet imaginaire, c'est l'utopie d'une révolution militaire qui a mené à la fin de la dictature salazariste mais n'a pas concrétisé, loin s'en faut, tous les espoirs de changement profond conçus par les militaires d'avril et les sympathisants civils du mouvement.
- 2 Il s'agira ici d'examiner les conditions de la création de « Grândola » et son parcours de près de cinquante ans de façon à comprendre comment, aujourd'hui encore, non seulement elle

s'impose comme le symbole de la Révolution passée mais aussi comme celui de la liberté d'expression et de la revendication sociale et politique, dans un Portugal désormais démocratique mais meurtri, tout particulièrement ces derniers mois (et, *a priori*, jusqu'en juin 2014), par les mesures de restriction budgétaire tous azimuts imposées par la troïka UE-BCE-FMI.

Le contexte de l'écriture de « Grândola Vila Morena » et ses caractéristiques

- 3 Son auteur, José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (Zeca Afonso), est né en 1929 et mort en 1987. Étudiant à Coimbra après avoir vécu en Angola, il devient professeur d'histoire au Mozambique, avant d'être renvoyé de l'éducation nationale pour ses prises de position politique. Il fera même plusieurs séjours dans les prisons politiques de l'*Estado Novo*. Libéré, il continue à écrire, à chanter, à donner des concerts, à enregistrer des disques clandestins ou fortement censurés. Il est interdit de parler de lui dans les journaux, de sorte que, pour contourner la censure, son nom écrit à l'envers (ESOJ OSNOFRA) est parfois employé dans la presse et reconnu par les initiés. Ce véritable chanteur engagé, militant, s'intéressant à la pédagogie par le chant et la parole pour éveiller les consciences, sympathisant communiste et de la gauche radicale avant et après le 25 avril, s'engage dans les mouvements syndicaux ouvriers. En faveur de la Réforme agraire au Portugal et particulièrement en Alentejo, il chante les héros de la terre victimes de la répression ¹ salazariste.
- 4 Le 17 mai 1964, Zeca est donc invité à participer à un concert de la salle des fêtes de Grândola (Almeida 2013), organisé par une collectivité ouvrière, la Société musicale fraternité ouvrière. À ce moment-là, il est déjà connu dans les milieux intellectuels et contestataires comme « innovateur » dans la chanson : « Dans ses ballades transparaît la dimension poético-tragique de la sensibilité de notre peuple », indique le programme ² (Almeida 2013). Quelques jours après le concert, en remerciement d'avoir été si bien accueilli, il écrit, en hommage à la ville et à ses habitants, un poème en *redondilha maior*, le vers heptasyllabique typique de la poésie populaire médiévale portugaise, intitulé « Grândola Vila Morena ». Ce poème ne devient une chanson qu'en octobre 1971, dans l'album *Cantigas de Maio* enregistré en France, à Hérouville, et dont la sortie a lieu en décembre de la même année. José Mário Branco ³, le producteur, va inciter Zeca à lui donner les caractéristiques d'une chanson alentejane, c'est-à-dire une chanson dont les strophes paires sont la reprise en sens inverse des vers de la strophe précédente.

Image 1. — Pochette de l'album Vinyl LP *Cantigas de maio*, 1971

Orlador 2049, Universal

Texte original

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena

Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade

Traduction française

Grândola, ville brune
Terre de la fraternité
Seul le peuple ordonne
En ton sein, ô cité

En ton sein, ô cité
Seul le peuple ordonne
Terre de la fraternité
Grândola, ville brune

À chaque coin de rue un ami
Sur chaque visage, l'égalité
Grândola, ville brune
Terre de la fraternité

Terre de la fraternité
Grândola, ville brune
Sur chaque visage, l'égalité
Seul le peuple ordonne

À l'ombre d'un chêne vert
Qui ne connaissait plus son âge
J'ai juré d'avoir pour compagne
Grândola, ta volonté

Grândola, ta volonté
J'ai juré d'avoir pour compagne
À l'ombre d'un chêne vert
Qui ne connaissait plus son âge

- 5 Sans esprit contestataire lors de sa conception, les transformations apportées à « Grândola, Vila Morena » au moment de l'enregistrement lui donnent la tournure d'un message résonnant

comme éminemment politique dans le contexte dictatorial de l'époque.

- 6 Comme le rappelle Michel Prat, il existe deux catégories de chansons « politiques » : celles qui sont écrites avec un contenu politique voulu comme tel (par exemple « L'Internationale ») et celles qui sont reçues comme des chansons politiques alors qu'elles ne l'étaient pas au départ et cela, sous la pression du contexte socio-historique en vigueur (par exemple « Lili Marleen »). Dès lors, elles sont perçues comme indissociables d'un moment intense de la vie collective (Prat 2008, 10) :

Le trait commun à toutes ces variétés réside cependant, quels que soient la perspective adoptée et le rapport — réel ou imaginaire — à l'action, dans le fait que ces chansons expriment toujours, fût-ce de façon médiatisée, les besoins, les aspirations, les buts, des hommes qui, pris dans l'Histoire, contribuent à faire l'Histoire.

- 7 C'est le cas de « Grândola », dont les paroles reposent sur un certain nombre de mots politiquement connotés eu égard à l'époque de l'écriture. Ils seront analysés plus loin. Auparavant, il convient de se pencher un instant sur ses aspects musicaux. Comme le *cante alentejano* traditionnel, la chanson n'est pas accompagnée d'instrumentation. Une première voix d'homme s'élève, entonnant la première strophe que le chœur exclusivement masculin reprend ensuite avec un contrepont, conférant au texte une sensation de force. S'il rappelle les airs traditionnels chantés par les hommes allant ou revenant des champs, ce chant *a capella* et en chœur renvoie aussi inconsciemment à une espèce de rituel liturgique, religieux, sacré, à une communion.

- 8 La « rythmique » est donnée par des bruits de bottes martelant un rythme binaire et lancinant, matérialisant phoniquement les pas des ouvriers agricoles qui marchent vers les champs. La chanson « s'ethnicise » par la réappropriation d'éléments folkloriques ou traditionnels des chants alentejans qui renvoient à l'inconscient collectif. Mais cette réappropriation n'est pas un simple regard passéiste ou un hommage au passé. De fait, ainsi que le souligne Bernard Lortat-Jacob, « la tradition, supposée être conservation, manifeste une singulière capacité à la variation, ménage une étonnante marge de liberté à ceux qui la servent ⁴. » Zeca produit ainsi une chanson qui, bien que création nouvelle, semble appartenir à la tradition, une tradition que, par ailleurs, il ne renie pas, au contraire, puisqu'il a souvent, par la suite, recueilli et enregistré des chants populaires portugais, dans un but de conservation du patrimoine culturel de son pays. À ce propos, il faut retenir du concept de musiques traditionnelles la notion de transmission d'un « contenu socialement important, culturellement significatif », à travers une réappropriation — reformulation, réinterprétation, réutilisation — [...] faisant de celles-ci des musiques « dotées d'un fort pouvoir intégrateur » (Lortat-Jacob, 1999, 156-171). Cette notion s'applique à l'intention de Zeca dans sa démarche musicale. La chanson traditionnelle, en faisant le pont entre les représentations passées et actuelles, constitue une démarche artistique performative qui « intègre », qui réunit un auditoire autour de valeurs qui sont celles de la tradition réactualisée, afin de mieux vivre le présent, voire le changer.

9 « Un hymne doit avoir quelque chose d'austère », affirme Didier Franckfort (Franckfort 2004). De fait, la voix grave exclusivement masculine, l'épuration de tout instrument musical visant à ne pas parasiter le message, le rythme donné par le pas en cadence presque militaire, confèrent à cette chanson l'austérité d'un hymne auquel il faut associer un mouvement totalement synchronisé des corps : union, force, invincibilité sont les impressions que l'on retient du spectacle auditif et visuel des chants de cette région portugaise. En effet, ces *cantares alentejanos* sont chantés par un groupe humain marchant en cadence en formation resserrée et se balançant de droite à gauche ⁵. L'union exprimée par les mots du texte trouve une concrétisation corporelle dans le resserrement du groupe pour le chant à l'unisson, le collectif, la solidarité. Ce sentiment de communion s'est élargi symboliquement au sentiment national grâce à la chanson. Ce que Flora Bajard souligne dans son étude intitulée *La réappropriation des musiques traditionnelles dans les musiques actuelles* correspond au destin de « Grândola » : « C'est alors la forme même de la production musicale qui devient un « opérateur symbolique », en ce qu'elle met au jour le potentiel politique de la production musicale en question » (Bajard 2008), puisqu'effectivement, c'est une conjonction de facteurs lors de sa production qui lui ont conféré sa symbolique politique. À son tour, Didier Franckfort affirme que : « il y a plus qu'une coïncidence entre folklorisme et nationalisme en musique » et que « l'utilisation des thèmes populaires authentiques ou inventés est un moyen de “ nationaliser ” ou d’“ ethniciser ” la musique » (Franckfort 2004, 193-194). Le lien entre musique et nationalisme est plus fort qu'avec un autre art car « la musique rassemble, accompagne les manifestations de masse et diffuse le sentiment d'appartenance » (Franckfort 2004, 10). La musique agit davantage sur l'affect que sur la raison, c'est pourquoi son impact est plus fort et souvent plus durable. Effectivement, la « folklorisation » qui enracine cette chanson dans un terrain qui à l'origine, n'est pas le sien, fait fleurir un sentiment d'appartenance, d'union nationale qui n'est pas étranger à la matérialisation physique de l'union dans le mouvement totalement synchronisé des chanteurs ⁶. Il est étonnant de constater aujourd'hui encore que pour cette chanson l'association chant/mouvements corporels soit si immédiate. On a vu, par exemple, Mário Soares entonner « Grândola » debout, le 30 mai 2013, en prenant par les bras ses voisins immédiats et imprimant ce mouvement de balancier désormais familier ⁷ au groupe ainsi constitué. On peut considérer la reprise en chœur du groupe après la voix seule qui a entonné la chanson comme le passage symbolique du mot d'ordre à l'action collective. Ce n'est pas seulement l'unisson qui suscite la puissance émotive mais le fait, d'une part qu'une voix isolée soit rejointe par le groupe qui lui est solidaire et, d'autre part, que le mouvement de chacun devienne un mouvement unique du groupe.

10 Didier Franckfort affirme :

Il faudrait chercher du côté du sentiment que produit sur l'auditeur une ligne musicale unique, sans complexité, sans à-côté. L'écoute d'une telle musique ne semble pas nécessiter de culture musicale, ni de connaissance de la musique ou du solfège. Chacun peut aisément se joindre au chœur. Le résultat n'est pas toujours d'une justesse certaine mais qu'importe. La qualité d'un chant consiste à permettre cette pratique unanime où la conviction, parfois tempérée par le

conformisme, tient lieu de qualité musicale. Le fait qu'un hymne, national ou religieux, puisse être facilement chanté révèle une qualité esthétique mais aussi un trait que l'on serait tenté de qualifier de politique (Francfort 2004, 273).

- 11 De fait, si initialement « Grândola » n'était pas conçue pour être un chant mobilisateur, elle l'est devenue, pour partie, grâce à la simplicité de ses qualités musicales, propres à émouvoir et rassembler tout type d'interprète.
- 12 Mais il ne faut pas négliger la portée des paroles, fort simples, elles aussi, qui, sorties du contexte initial du remerciement dédié aux *Grandolenses*, sonnent comme des armes révolutionnaires. Dans la première strophe, la ville que le poète interpelle et personnalise, se trouve empreinte de sensualité féminine (« morena »), et devient la métonymie de ses habitants (« terra da fraternidade »). Le poète sollicite collectivement la population unissant « terra » et « povo », tel l'idéal communiste auquel il aspire et dans lequel c'est « o povo quem mais ordena ». Dès la deuxième strophe, l'approche se fait plus individuelle : chaque habitant est considéré pour lui-même. Il est un ami pour tous les autres dans une atmosphère d'égalité et d'harmonie entre les hommes. La troisième strophe que l'on connaît aujourd'hui n'est pas le texte initial. Zeca l'a transformé au moment de l'enregistrement ⁸ :

Texte initial

Capital da cortesia

Não se teme de oferecer

Quem for a Grândola um dia

Muita coisa há-de trazer

(Capitale de la courtoisie

On ne craint pas d'y offrir des présents

Si l'on va un jour à Grândola

On en rapportera bien des choses)

Texte enregistré

À sombra duma azinheira

Que já não sabia a idade

Jurei ter por companheira

Grândola a tua vontade

(À l'ombre d'un chêne vert

Qui ne connaissait plus son l'âge

J'ai juré d'avoir pour compagne

Grândola, ta volonté)

- 13 On attribuera l'importance de cette transformation à la maturité du poète : à présent, il s'implique à la première personne dans un paysage alentejan dont l'*azinheira* (le chêne vert) est l'un des arbres emblématiques que sa longévité rend fort, voire indestructible. C'est en prenant racine lui aussi dans cette terre vieille, faite de traditions et de luttes pour la liberté que le poète s'engage solennellement et définitivement dans le combat (« *jurei ter por companheira, Grândola, tua vontade* »). Les termes *fraternidade*, *igualdade* et *vontade*, placés à la rime et martelés par le chant, signifient avec simplicité et efficacité que seule l'union des hommes égaux entre eux permet l'action, la volonté d'avancer.
- 14 Outre ces trois termes, le vers marquant de ce texte est bien évidemment « O povo é quem mais ordena », dans un contexte politique qui, à l'époque, ne permettait pas d'en faire une réalité. La spontanéité, peut-être même la naïveté du poète, fait de ce poème une chanson de paix et non pas un appel à la violence ⁹. Il convient de rappeler que la démarche de Zeca s'inscrit dans un contexte européen de révolution ou d'esprit révolutionnaire des années soixante et soixante-dix

dans lequel la chanson engagée prend de plus en plus le pas sur la « chanson légère ». Par exemple en Italie qui se trouvait, dans les années soixante-dix, dans une situation politique du même ordre (censure), on entend les textes contestataires de Giorgio Gaber, comme par exemple celui intitulé *La libertà* (1972), dont on peut rapprocher l'esprit de celui de Zeca :

La libertà non è star sopra un albero,	La liberté ce n'est pas être (perché) sur un arbre
non è neanche avere un'opinione,	Ce n'est pas non plus avoir une opinion
la libertà non è uno spazio libero,	La liberté n'est pas un espace libre
libertà è partecipazione ¹⁰ .	La liberté c'est la participation

- 15 Autre exemple, en France en 1961, cette chanson « Ami lointain » de Francis Lemarque, sympathisant communiste (sur une musique de B. Mokrousov) dont les termes rappellent les vers du poète portugais :

Le cœur d'une **ville inconnue** ¹¹
Se livre au hasard de ses rues
J'étais **l'étranger venu là pour un soir**
Et soudain j'ai croisé un regard
Ce n'était rien, rien qu'un passant
Il m'a souri sur mon chemin comme **un ami**
Je ne sais pas pourquoi je garde encore l'image
De ce visage **plein de chaleur**
[...]
Ami lointain
Je ne sais rien
Ni de **ta ville** ni de ton nom
Mais j'ai gardé
Ton souvenir qui chante
Encore dans ma mémoire
Et la chaleur de ton regard

- 16 Un rapide commentaire intertextuel permet de souligner la communauté des thèmes de ces chansons dans le contexte européen de l'époque.
- 17 Zeca chante « Grândola » le 29 mars 1974, au *Coliseu dos Recreios*, la grande salle de spectacles lisboète, pour la première Rencontre de la chanson portugaise organisée par la *Casa da Imprensa*. Postérieure au soulèvement raté du 19 mars 1974, cette manifestation culturelle, qui se tient à guichets fermés, alerte la police politique (PIDE-DGS) qui vérifie les paroles des chansons avant que les chanteurs montent sur scène mais, curieusement, autorise Zeca à la chanter. Sur scène, tous les chanteurs — ainsi que les spectateurs qui connaissent la chanson — se donnent le bras et la reprennent en chœur, dans un moment fort d'union, immédiatement ressenti comme un acte militant. On voit par là comment le contexte de réception a pu influencer de façon prépondérante le décodage politique de cette chanson qui devient une chanson engagée mais non partisane. Elle « relate la condition du peuple et ses aspirations en des termes généraux et simples. Ces caractéristiques expliquent pour une grande part la résilience de son succès auprès du peuple » (Marlière 2013). Le texte ne comportant pas de marqueurs spécifiquement

circonscrits hormis le nom de la ville alentejana, il se présente davantage comme une « proposition politique » que comme un chant de combat :

[si on considère] la chanson politique, [comme] un acte, une proposition politique, dans ce cas, on ne peut plus se contenter de rechercher dans les paroles des éléments politiques : il faut embrasser la situation de communication qu'est la chanson dans sa globalité. C'est-à-dire à la fois comme une interprétation en situation, et comme une interaction entre des artistes et des auditeurs (Pécqueux 2002 12).

- 18 Une autre des principales fonctions des chansons engagées est l'affirmation identitaire : il s'agit d'affirmer l'unité du « nous » (ou du « je » inclus dans un groupe, dans un collectif) contre le « vous » perçu comme le censeur, le rétrograde, le tout dans un paysage, un territoire dans lequel chacun peut se fondre, se reconnaître, et pour lequel il peut se sentir prêt à lutter :

L'essence unitaire de la nation, assimilée de façon métaphorique à un paysage, est territorialisée. [...] avec cette référence aux paysages, à la géographie de la nation, la musique reste dans le domaine de la proclamation. Le nationalisme lui assigne une fonction descriptive, constitutive d'un espace national (Franckfort 2004, 235).

- 19 La chanson se fait non pas « politicienne » (dans les termes) mais politique (dans l'attitude) ; elle devient une tribune.

Parcours de Grândola du 25 avril 1974 à aujourd'hui

- 20 En mars 1974, le processus révolutionnaire des militaires est en marche dans le plus grand secret. Les moyens de communications entre les militaires n'étant pas suffisants pour garantir un signal fiable et audible dans tout le pays, c'est par le biais de la Rádio Renascença que deux mots d'ordre de marche seront susceptibles d'être lancés, l'un ou l'autre confirmant « totalement par lui seul, le début des opérations, qui à partir de ce moment deviennent irréversibles » (Rudel 1980, 256). Le premier est la chanson « E depois o Adeus » de Paulo de Carvalho, diffusée à 22h55 le 24 avril et précédée de la voix du speaker annonçant : « il est 23 h moins 5 min » ; le second sera « Grândola Vila Morena », diffusée dans le programme « Limite » à 0 h 20 au matin du 25 avril. Le speaker lit la première strophe de la chanson avant de lancer le disque interdit. À partir de ce moment-là « Grândola » est définitivement subversive,

[c]ar parfois, c'est *a posteriori* que telle ou telle chanson prendra sa dimension politique. Le processus créateur de la chanson procède également d'une harmonie idéale de la réception, qui dépasse bien souvent les intentions premières de ses instances créatrices. Le rôle de cette réception dans la signification de la pièce peut être tel qu'il ajoute une strate de sens, ou transforme telle autre déjà existante dans des chansons apparemment anodines (Cechetto 2008).

Image 2. — Que se lise a Troika

Page facebook du mouvement *Que se lixe a Troika*

- 21 Zeca Afonso est resté en lutte toute sa vie, dénigrant le succès pour le succès. Sa chanson est devenue un instrument de lutte dont il était fier mais lui-même a été rapidement ostracisé. Peu médiatisé, relativement abandonné par les médias, marginal, même après la révolution, c'est sa popularité auprès d'un certain public qui a permis d'entretenir son prestige.

Image 3. — Affiche de manifestation

Page facebook du mouvement *Que se lixe a Troika*

- 22 Les chansons luttent le plus souvent bien mal contre le vieillissement, contre la caducité de leur texte. Mais le support musical conserve à « Grândola » la force qu'elle aurait pu perdre sur le papier : « Si la chanson est insidieuse et politique, c'est donc par son aura, son prestige et par l'adhésion quasi corporelle qu'elle permet grâce au chant, à la voix, à l'euphorie, entre un interprète, un texte, une mélodie et des auditeurs » (July 2008, 110), surtout si les auditeurs deviennent eux-mêmes les chanteurs et s'approprient le texte. La chanson est passée au patrimoine culturel à la fois personnel et collectif, populaire des Portugais car « le contexte et le temps se sont associés pour en enrichir la portée (textuelle et musicale) » (July 2008, 111).

- 23 « Grândola », aujourd'hui hymne de la révolution, souvenir impérissable du 25 avril 1974, s'est institutionnalisée en une tradition. Les chansons-slogans ou chansons-hymnes renvoient à des situations qui ainsi deviennent exemplaires. Souvent inspirées par des faits réels, elles seront ensuite chantées lors d'autres événements similaires (July 2008). Il est symptomatique de la force de cette chanson que l'un de ses vers soit effectivement repris en slogan. On a vu ainsi fleurir lors de manifestations au cours du premier semestre 2013 banderoles et affiches comportant ces termes : « *Que se lixe a Troika. O povo é quem mais ordena* ¹³. » Plus encore que les notions de fraternité ou d'égalité qui apparaissent dans la chanson, on perçoit la force potentielle de ce vers « *O povo é quem mais ordena* » quand on le met en parallèle avec le moment historique où Marcelo Caetano a donné le pouvoir, au soir du 25 avril, au Général Spínola, préférant le confier à un militaire « afin qu'il ne tombe pas entre les mains du peuple (*nas mãos da rua* ¹⁴) ».
- 24 Ce vers, mais bien évidemment aussi la chanson tout entière, a été repris souvent au long des dix premières années de démocratie, comme une piqure de rappel, sur les murs de la ville ou dans les journaux, indissociablement liée à l'idée de démocratie et de liberté ¹⁵. Puis, la chanson s'est fait moins entendre. Ou plutôt, Zeca Afonso a disparu des références musicales, poétiques et politiques du Portugal démocratique. Pendant la période « faste » du pays où la manne européenne lui a permis un développement rapide, la chanson est souvent restée cantonnée aux concerts d'artistes de gauche, aux manifestations du 1^{er} mai ou aux commémorations du 25 avril. Mais il importe aussi de souligner qu'elle est ressortie ponctuellement dans des situations de protestation contre le gouvernement ou l'autorité, par exemple à l'Assemblée législative de Madère en 1995 et 2011.
- 25 En février 2013, une vague de *grandoladas* (substantif tiré du néologisme *grandolar*, c'est-à-dire huer une personnalité en chantant « Grândola » pour l'empêcher de parler) a commencé à l'Assemblée nationale, quand le chef du gouvernement, Pedro Passos Coelho, a été interrompu par des manifestants pacifiques qui l'ont empêché de présenter de nouvelles mesures économiques à l'Assemblée ¹⁶. De manière pacifique, la chanson s'est paradoxalement faite arme de combat : elle est entonnée aujourd'hui tout autant par les traditionnels militants de gauche que par un éventail très varié de la population portugaise. Elle « exerce un effet égalisateur » (Chalvin 2008, 121), effaçant totalement la différence entre le public et l'interprète initial. L'interprète de cette chanson aujourd'hui c'est le peuple portugais qui sait utiliser les réseaux sociaux pour lancer des manifestations simultanées, telle celle du 2 mars 2013 à 16 h précises où un mot d'ordre a été lancé pour chanter « Grândola » dans tous les lieux publics nationaux et internationaux où un rassemblement populaire était prévu.
- 26 Une sorte d'aura et de respect entoure cette chanson, sanctuarisée par les événements passés et récents. Ainsi on a pu voir des manifestants retraités, une fois encore au Parlement, interrompre le débat public avec la chanson et être délicatement menés hors de l'hémicycle par

des policiers qui semblaient empruntés, gênés de devoir couper court à cet acte de protestation pacifique et sacralisé par la chanson de Zeca. La démocratie permet l'usage de cette « arme » interdite en temps de dictature : « Feliz é o país que protesta com uma canção », a affirmé Viviane Reding, vice-présidente de la Communauté Européenne en visite à Lisbonne le 21 février 2013 ¹⁷. Faisant taire les hommes politiques, « Grândola, Vila Morena » est l'arme parfaite : non violente, elle revendique les valeurs d'une démocratie dont les dirigeants eux-mêmes se réclament ; les intéressés ne peuvent que s'incliner, se taire ou sourire » (Musseau 2013 et Riez 2013).

Image 4. — Manifestation

Page facebook du mouvement *Que se lixe a Troika*

27 Les journaux nationaux et internationaux ont, au cours du premier semestre 2013, associé à « Grândola » divers adjectifs ou expressions plus ou moins convenus, comme par exemple : révolutionnaire (Marlière 2013), emblème unitaire (Musseau 2013), communion, locomotive (Torres 2013), réactions émotionnelles ¹⁸, mais aussi « l'ultime bannière protectrice » (Musseau 2013). L'idée nouvelle, semble-t-il, qu'une chanson puisse être protectrice ne manque pas de force. On remarque que si « Grândola » est entonnée et invoquée si puissamment c'est parce qu'elle renvoie les Portugais aux acquis sociaux gagnés avec la démocratisation du pays et avec son entrée dans l'Europe, acquis actuellement mis en péril par la crise économique et financière. « Grândola » garantirait le maintien de la démocratie et du bien-vivre au Portugal contre la dictature de Bruxelles. Une journaliste du journal *Público* analyse ainsi la force de la chanson par la facilité de sa diffusion :

Como se controlam manifestações avulsas, espontâneas e desenquadradas politicamente ? Não se controlam. Evitam-se. Não fechando as portas dos palácios, porque elas não serão suficientes para conter a indignação. Nem evitando os contactos com as pessoas, porque a sua voz virá sempre pelas ondas hertzianas e electrónicas (Botelho 2013) ¹⁹.

28 Plus encore qu'autrefois la chanson a un pouvoir immense, grâce aux moyens actuels de transmission : la censure semble ne pas pouvoir trouver de prise sur elle. Elle a traversé

aisément les frontières, entre autres celles avec le pays voisin, l'Espagne où elle a été régulièrement reprise dans les manifestations ²⁰ du premier semestre 2013.

- 29 Si les jeunes générations portugaises sont souvent ignorantes de la Révolution du 25 avril 1974, « Grândola », symbole de la lutte populaire et véritable patrimoine national, est désormais connue de tous les publics.

BIBLIOGRAPHIE

AFONSO, José, 1994-1995, *Cantares*, Coordenação e textos de Manuel Simões e Rui Mendes, 1^a e 2^a edições : Nova Realidade, Tomar, 1966 e 1967 ; 3^a e 4^a edições : Fora do Texto, Coimbra.

CECCHETTO, Cécile, 2008, « À quoi sert une chanson si elle est désarmée », *Eidôlon*, n° 82, 247-260, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

CHALVIN, Antoine, 2008, « La fête du chant, ou l'évolution d'un rite d'union nationale », *La Documentation Française — Le Courrier des pays de l'Est*, n° 1067, 118-123.

FRANCKFORT, Didier, 2004, *Le chant des Nations — Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 462 p.

JULY, Joël, 2008, « Derrière le lyrisme de Barbara, des actes politiques... », *La chanson politique en Europe*, revue *Eidôlon*, n° 82, 109-116, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

HIRSCHI Stéphane, 2008, « L'émotion politique en chansons : l'ère romantique entre airs libres et airs comprimés », revue *Eidôlon*, n° 82, 213-227, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

KATINAKIS, Nathalie, 2008, « La chanson comme objet possible de transformation du monde : le cas de Mikis Theodorakis en Grèce », revue *Eidôlon*, n° 82, 213-227, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1999, « Derrière la scène, le point de vue de l'ethnologue », *Les musiques du monde en question*, « Derrière la scène, le point de vue de l'ethnologue », *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'imaginaire, N° 11, 156-171, Babel.

PÉCQUEUX, Anthony, 2002, « Vers une chanson politique ? Tendances actuelles », BNF/ Hall de la Chanson, *Chansons en politique*.

PRAT, Michel, 2008, « Avant-propos », *La chanson politique en Europe*, *Eidôlon*, n° 82, 9-12 Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

RUDEL, Christian, 1980, *La liberté couleur d'œillet*, Paris, Fayard, 358 p.

Nétographie (articles, mémoires)

ALMEIDA, 2013, Pedro Dias de, « Grândola : le peuple retrouve la voix », *Courrier International*, 13 mars 2013.

BAJARD, Flora, 2008, *La réappropriation des musiques traditionnelles dans les musiques actuelles. De l'objet d'étude à l'élaboration d'un outil pour la réflexion socio-anthropologique : la démarche artistique des musiciens, espace d'observation de dynamiques sociales, culturelles et artistiques*, IEP de Toulouse.

BOTELHO, Leonete, 2013, « Grândola viral », *Público*, 20/02/2013

LOPES, Mário, 2013, « A caminhada de um poema », *Público*, 20/2/2013.

LUSA, « Ministra da Justiça não fica chocada com protesto ao som de 'Grândola, Vila Morena' ».

MARLIÈRE, Philippe, 2013, « 'Grândola, Vila Morena', chant de résistance portugais », *Médiapart*, 21 février 2013.

MUSSEAU, François, 2013, « Portugal, le parfum entêtant des œillets », *Libération*, 24 mai 2013.

PRUVOST, Céline, 2008, « L'écho des luttes politiques des années 1967-1980 dans les chansons engagées », Colloque *Littérature et « temps des révoltes » - Italie, 1967-1980*.

REVEZ, Idálio, 2013, « Grândola volta a ser cantada, desta vez a Franquelim Alves », *Público*, 23/02/2013.

RIÈS, Philippe, 2013, « Portugal : un million de voix chantent 'Grandola' », *Médiapart*, 03 mars 2013.

TORRES, Hugo, 2013, « Jorge Palma reinterpreta Grândola : "O rumo da locomotiva está nas nossas mãos" », *Público*, 1/03/2013.

VILARINO, Ramon, 2005, « História, Música e Memória », *Revista Espaço Acadêmico*, n° 52, 90-103, PUCSP, São Paulo.

Vidéos Youtube

Europa canta 'Grândola Vila Morena' contra ditadura governantes e da troika

Cante Alentejano .

Soares canta 'Grândola Vila Morena'.

Grândola vila Morena (programa televisão espanhola).

Grândola Vila Morena - José Afonso ao vivo no Coliseu .

Passos Coelho interrompido por Grandola Vila Morena (15/02/2013).

Reformados expulsos do Parlamento após cantarem a Grandola .

NOTES

1. Par exemple Catarina Eufêmia, dans la chanson « Cantar Alentejano », album *Cantigas de Maio*, 1971.
2. Voir également la vidéo, Europa canta 'Grândola Vila Morena' contra ditadura governantes e da troika.
3. Un chanteur, auteur et interprète portugais, également militant contre l'*Estado Novo*.
4. Lenclud G., cité par Bajard (2008, 21).
5. Voir ce mouvement dans la vidéo.
6. Il semble que l'on puisse y trouver-là un effet similaire aux chants militaires, saccadés et précis, véritables facteurs de cohésion entre les hommes confrontés à des situations difficiles et pénibles.
7. Voir la vidéo. Voir également cette pratique du *cantar alentejano* lors d'une commémoration de la Révolution des Œillets.
8. Voir le lien suivant.
9. À l'inverse, sa chanson « Os Vampiros » fut une violente attaque anticapitaliste, censurée, mais qui est restée un repère important de la chanson engagée au Portugal et de la résistance antifasciste. Elle fut élue hymne de résistance par les étudiants en 1960.
10. *La libertà*, citée par Céline Pruvost (Pruvost 2008).
11. En gras par nous-même.
12. Cité par Joël July (July 2008, 109).
13. « Que la Troïka aille se faire f... C'est le peuple qui ordonne » (Idálio Revez 2013).
14. Cité par Vilarino 2005, 91.
15. Voir par exemple, la célébration des dix ans de la Révolution des Œillets, au *Coliseu dos Recreios*, fin 1983, qui fut aussi la dernière apparition sur scène de Zeca.
16. Voir cette séquence sur le lien suivant.
17. « Heureux le pays qui proteste avec une chanson ». Voir ici ou bien là.
18. A propos du genre chanson à la période de la Révolution française, Stéphane Hirschi, affirme qu'elle est une « émanation d'une émotion politique, mais plus encore support et vecteur d'un va-et-vient émotionnel. En effet, les œuvres chantées ne se bornent pas à traduire un air du temps politique selon les canons susceptibles d'être goûtés : cette réussite d'ordre esthétique — plaire —

assure aussi leur propagation. Insaissables en même temps qu'efficaces, ces œuvres s'avèrent de redoutables facteurs d'émotions insurrectionnelles ou révolutionnaires ». (Hirschi 2008, 73).

19. « Comment contrôle-t-on les manifestations intempestives, spontanées et dénuées de cadre politique ? On ne les contrôle pas. On les évite. En ne fermant pas les portes des palais parce qu'elles ne suffiront pas à contenir l'indignation. Ni en évitant que les gens entrent en contact, parce que leur voix passera toujours par les ondes hertziennes et électroniques. »

20. Voir par exemple la vidéo.

RÉSUMÉS

Écrite et enregistrée en 1971 par l'artiste engagé José Afonso (Zeca Afonso) en hommage à la « Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense » (Société musicale Fraternité ouvrière de Grândola — petite ville agricole de l'Alentejo au Sud du Portugal), la chanson « Grândola Vila Morena » est devenue un chant à la fois politique et fortement identitaire, symbole de la contestation du pouvoir, dès lors qu'elle a été choisie par les militaires comme signal de la révolte contre le régime salazariste l'Estado Novo, et diffusée à la Radio Renascença de Lisbonne dans la nuit du 24 au 25 avril 1974. Mais, contrairement à « E depois do Adeus » (Et après l'adieu) qui fut en réalité la première des deux chansons diffusées ce soir-là pour servir de mot d'ordre de marche au MFA (Mouvement des Forces Armées) son impact ne s'est pas restreint à l'immédiate post-révolution. Bien au contraire, outre qu'elle est, depuis, régulièrement entonnée dans certaines manifestations politiques (le premier mai, par exemple), elle a trouvé dans l'actualité portugaise du début de l'année 2013 un regain de force contestataire contre le gouvernement de Manuel Passos Coelho, accusé d'appliquer une politique d'austérité trop stricte, dictée par Bruxelles.

Dans cette étude, il s'agira dans un premier temps de nous interroger sur les caractéristiques de cette chanson qui, bien plus qu'une autre, a marqué la mémoire de l'auditeur. Ces premières conclusions éclaireront dans un second temps, la fortune postrévolutionnaire d'un air qui rythme l'histoire contemporaine du Portugal depuis 40 ans, tout particulièrement dans les moments de crise non seulement économique mais aussi sociale et identitaire.

Escricha e enregistrada en 1971 per l'artista engatjat José Afonso (Zeca Afonso) en omenatge a la « Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense » (Societat musicala Fraternitat Obrièira de Grândola — vilòta agricòla de l'Alentejo al Sud de Portugal), la cançon « Grândola Vila Morena » es venguda un cant a l'encòp politic e fòrtament identitari, simbòl de contèsta del poder al moment que foguèt causida pels militars coma senhal de la revòlta contra lo regime salazarista l'Estado Novo e difusida a la Radio Renascença de Lisbona dins la nuèch del 24 al 25 d'abril de 1974. Mas contràriament a « E depois do Adeus » (E après l'adieu) que foguèt en realitat la primièira de las doas cançons difusidas aqueste ser per servir de mot d'òrdre al MFA (Moviment de las Fòrças Armadas) son impacte s'es pas redusit dins l'immèdiata pòstrevolucion. Al contrari, en mai d'èsser, dempuèi, regularament entonada dins de manifestacions politicas (lo primièr de mai per exemple) a trobat dins l'actualitat de la debuta de l'annada 2013 un vam nòu de fòrça contestatària contra lo govèrn de Manuel Passos Coelho, acusat d'aplicar una politica d'austeritat tròp estricta, dictada per Brussèlas.

Dins aquel estudi nos interrogam d'en primièr sus las caracteristicas d'aquesta cançon que, mai qu'una altra, a marcat la memòria de l'auditor. Aquestas primièiras conclusions poiràn permetre d'esclairar dins un second temps, la fortuna pòstrevolucionària d'un aire que ritma l'istòria contemporanèa de Portugal dempuèi 40 ans, en particular dins los moments de crisi non solament economica, mas tanben sociala e identitària.

INDEX

Mots-clés : chanson portugaise, 25 avril 1974, Révolution des Œillets, Grândola Vila Morena, José Afonso, contestation, crise

Keywords : Portuguese songs, 25th April 1974, Carnation Revolution, protest, crisis

motsclesoc cançon portuguesa, 25 d'abril de 1974, Revolucion dels ulhets, contèsta, crisi

AUTEUR

MARIE-NOËLLE CICCIA

Université Paul-Valéry Montpellier 3, LLACS

Tristesse et nostalgie d'une époque révolue

La chanson brésilienne *Mágoa de boiadeiro*

Tristesa e nostalgia d'un temps passat

La cançon brasileira Mágoa de boiadeiro

Cristina Duarte Simões

- 1 Une grande partie de la population brésilienne connaît très bien la chanson *Mágoa de boiadeiro*, en particulier ceux qui sont originaires ou qui vivent encore dans la vaste région de culture *caipira*. Si l'origine de ce mot *caipira* reste difficile à établir ¹, il est cependant employé « pour désigner toute personne d'origine rurale native et/ou habitant l'intérieur de l'État de São Paulo, ou une partie des régions Sud-Est et Centre-Ouest du pays » (Duarte-Simões 2012, 9).
- 2 Cette vaste aire culturelle aux contours géographiques assez difficiles à déterminer, prend ses racines historiques dans le petit village qui fut São Paulo do Campo de Piratininga, au ^{xvi}^e siècle ², et comprend actuellement l'intérieur de l'état de São Paulo, la partie sud du Minas Gerais, le nord de l'état du Paraná, le Mato Grosso do Sul, le Goiás et la partie sud de l'état de Mato Grosso.
- 3 L'émergence de cette culture *caipira* se trouve liée à l'exploit des *bandeirantes*, ces aventuriers originaires du village de São Paulo, qui, dès le ^{xvii}^e sont partis explorer l'intérieur de terres, bien au-delà de la ligne de partage du traité de Tordesillas. L'objectif de ces expéditions était de se procurer des richesses et de la main-d'œuvre indienne. Pour assurer leur survie pendant ces déplacements, les *bandeirantes* établissaient de petites plantations (maïs, haricot sec, manioc...) pour assurer leur ravitaillement au retour des expéditions. Parfois un membre ou deux du convoi restaient sur place pour surveiller les cultures, ainsi que les installations précaires qui avaient été bâties. Au fil du temps, un métissage s'engagea entre ces Blancs, les Indiens qui vivaient dans ces régions, et, plus tard, les noirs-Africains. Des familles commencèrent à se former et à s'installer sur des terres très éloignées des noyaux de peuplement déjà établis.
- 4 Cependant, si les repères géographiques de ce Brésil *caipira* restent assez flous, les raisons de cette imprécision sont à rechercher dans la formation historique de l'actuel état de São Paulo qui a englobé, pendant des siècles, d'autres espaces qui appartiennent actuellement aux états environnants ou qui constituent des états autonomes. À titre d'exemple, le Minas Gerais n'a été détaché de l'état *paulista* qu'en 1709, après la découverte des mines d'or et les conflits qui

s'ensuivirent ³ ; le Goiás et le Mato Grosso n'ont été autonomes qu'en 1748 ; et le Paraná, seulement en 1853. De cette façon, tous ces territoires ont partagé et partagent encore un même fonds culturel : la culture *caipira* ⁴ .

5 La chanson qui nous occupe ici, *Mágoa de Boiadeiro*, appartient justement au répertoire *caipira*, un genre musical brésilien bien défini et quelque peu méconnu hors du pays. Par son style, la chanson *caipira* ou *sertaneja* ⁵ rappelle la *country music* des États-Unis (Béhague 1999, 136). Elle est interprétée par des duos vocaux (*duplas caipiras*), qui chantent en tierces ou en sixtes parallèles. Ces deux voix, qui peuvent chanter à l'unisson ou s'inverser, sont accompagnées de guitares, accordéons et violas. Cet instrument appelé *viola caipira*, est une guitare à dix cordes, originaire du Portugal, qui constitue le principal instrument d'accompagnement de ce genre musical. La plupart du temps, les duos sont masculins et les chanteurs cherchent toujours à s'attribuer des noms qui sonnent bien ensemble, c'est-à-dire, qui ont des éléments communs du point de vue phonétique ou de la signification. Par exemple : Tonico & Tinoco, Lourenço & Lourival, Vadico & Vidoco ⁶ ; Zé Rico et Milionário ⁷ , Pedro Bento e Zé da Estrada ⁸ ...

6 Les textes musicaux *caipiras* chantent les principaux aspects de cette vaste région culturelle rurale et éloignée des grands centres urbains. Plutôt narratifs, ils racontent des faits réels ou fictifs, toujours avec une bonne dose de sentimentalisme puisque l'état d'âme des protagonistes y est toujours très présent. Ce genre musical a deux versants principaux :

- un premier qui serait celui de la culture *caipira* au présent, où sont racontés des faits relatifs à la population qui vit encore à l'intérieur des terres, s'occupant de l'agriculture ou du bétail ;
- et un deuxième versant où les chansons racontent la vie rurale au passé, une fois que les *caipiras* sont partis vivre dans les grandes villes de la région suite à l'introduction et à l'expansion du capitalisme industriel dont la ville de São Paulo constitue le centre (Durham 1984, 39). Ce versant de l'exode est toujours chanté avec une certaine idéalisation du temps passé, de la vie rurale d'antan, déjà bien révolue. Antônio Cândido de Mello E. Souza a appelé ce comportement d'adaptation *saudosismo transfigurador* (Mello E. Souza 2010, 225). Nous pouvons parler ici, donc, d'idéalisation par la nostalgie, rappelant que ce dernier mot traduit bien pauvrement le portugais *saudade*, qui définit bien plus précisément un *sentimento mais ou menos melancólico de incompletude* ⁹ .

7 *Mágoa de Boiadeiro* appartient plutôt à cette deuxième catégorie et pourrait être traduite par *La Plainte du Cow-boy*. Il faudrait néanmoins préciser que la traduction en français du mot brésilien *boiadeiro* ne va pas sans poser quelques problèmes. En effet, si la langue française dispose de quelques termes approximatifs tels « bouvier » ou « vacher », ces traductions nous semblent bien incomplètes car il leur manque l'aspect de grands espaces et de longs déplacements, phénomène typique des pays vastes comme les États-Unis ou le Brésil. Ainsi, à notre avis, la meilleure traduction nous semble être le mot anglais *cow-boy*, déjà répertorié, d'ailleurs, par le

dictionnaire Robert ¹⁰. Puisqu'il faudrait, donc, employer un mot étranger, nous préférons conserver le vocable brésilien *boiadeiro*, qui sera utilisé par la suite au long de ce travail.

- 8 Dans le texte qui nous occupe, le *boiadeiro* est la figure centrale du récit et le narrateur de celui-ci. À la première personne, donc, il raconte sa peine et sa tristesse car il se trouve désormais sans travail à cause du progrès. En effet, le monde rural n'a plus besoin de son savoir-faire car à présent il y a des ponts, des routes goudronnées et, surtout, des remorques pour transporter le bétail d'un point à l'autre de la région. Avant, conduire un troupeau bovin des états lointains de Goiás ou Mato Grosso jusqu'à celui de São Paulo était une aventure périlleuse qui exigeait des connaissances bien solides de la part du *boiadeiro* : bien choisir les animaux qui allaient en tête du troupeau ; savoir faire traverser au bétail les fleuves et les rivières ; le maintenir ensemble, sans dispersion ; être capable de l'alimenter et le soigner. Conduire le bétail (*boiada*) à sa destination, sans pertes, était la fierté de tout *boiadeiro* et ainsi se mesurait sa valeur professionnelle auprès des propriétaires des troupeaux. À présent, cet homme ne trouve plus sa place dans un monde moderne où le progrès a contribué à l'extinction de son métier.
- 9 Avec beaucoup de tristesse, le narrateur se souvient des divers éléments qui l'ont accompagné dans son passé idéalisé, des éléments qui faisaient partie de sa vie quotidienne et qui, à présent, n'ont plus aucune utilité : son cheval, sa selle, son lasso, ses éperons, son chapeau, sa malle pour le transport des provisions, qui était toujours portée par une mule... Et, pour finir, deux derniers éléments très importants qui l'accompagnaient en permanence : le *berrante* — genre de cor dont le son servait à maintenir le bétail réuni et en marche dans la même direction — et la *guaiaca* — ceinturon pour porter l'argent ou les objets de valeur —, toujours attaché au corps du *boiadeiro*.
- 10 Après avoir évoqué les objets de son contexte rural, le narrateur se rappelle également les sentiments positifs de cette époque révolue : l'amitié des autres compagnons de voyage, la solidarité qu'il y avait entre eux, les bons moments passés ensemble lorsque le troupeau s'arrêtait pour la nuit. Les paroles de cette chanson sont poignantes :

Mágoa de Boiadeiro

Antigamente, nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas.
A gente usava quatro ou cinco sinuelos
pra trazer os pantaneiros no rodeio da boiada.
Mas hoje em dia tudo é muito diferente,
com o progresso nossa gente nem sequer faz uma ideia.
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por este chão brasileiro, os heróis da epopéia.
Tenho saudade de rever nas corrutelas
as mocinhas nas janelas, acenando uma flor.
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor.
Cada jamanta que eu vejo carregada,
transportando uma boiada me aperta o coração.
E quando olho minha tráia pendurada,
de tristeza dou risada prá não chorar de paixão.

O meu cavalo, relinchando pasto afora,
e por certo também chora na mais triste solidão.
Meu par de espora, meu chapéu de aba larga,
uma bruaca de carga, o berrante e o facão.
O velho basto, o cinete e o mateiro,
o meu laço e o cargueiro, o meu lenço e o gibão.
Ainda resta a guaiaca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão.
Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão.
Quase chorando, encolhido nesta mágoa,
rabisquei estas palavras e saiu esta canção.
Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão.
Saudade louca de ouvir o som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.
(som do berrante)

*

La plainte du boiadeiro 11

Avant, même en rêve, on n'aurait jamais imaginé
Tous ces ponts sur les rivières, tout ce goudron sur les routes.
On prenait quatre ou cinq bœufs très calmes et on les faisait
Conduire les bêtes de la race *pantaneira* 12, dans le tourbillon d'un troupeau.
Mais aujourd'hui tout a bien changé
Avec le progrès, et notre peuple ne se rend même pas compte.
Comme d'autres, j'ai été *boiadeiro*
De par les chemins brésiliens, j'ai été l'un des héros de l'épopée.
J'ai la nostalgie des petits villages
Les jeunes filles à la fenêtre, nous saluant avec une fleur.
Et voilà pourquoi je me plains et j'avoue
Que la marche du progrès est ma plus grande douleur.
Chaque remorque chargée que je vois passer
À transporter un troupeau, serre mon cœur.
Et lorsque je regarde tous mes objets personnels rangés,
Je ris de tristesse pour ne pas pleurer de désespoir.
Mon cheval, qui hennit dans la prairie,
Lui aussi, doit sûrement pleurer dans la solitude la plus triste.
Je regarde mes éperons, mon large chapeau,
Ma malle de provisions, mon cor et ma machette.
Ma selle usée, la cloche des animaux, mon petit sac pour le maté
Mon lasso, la bête de somme, mon foulard et mon gilet en cuir
Et je regarde aussi le ceinturon sans argent
De ce pauvre *boiadeiro* qui n'a plus de travail.
Je ne suis pas poète, je ne suis qu'un *caipira*
Et le thème qui m'inspire est la vie de *boiadeiro*.
Et c'est presque en pleurant, confiné à ma tristesse,
Que j'ai écrit ces quelques paroles et voici, donc, cette chanson.
C'est une chanson qui rappelle les étapes
Que je faisais avec mes compagnons, autour d'un feu, sous un préau.
Et quelle nostalgie ai-je de pouvoir entendre à nouveau
Le son plaintif d'un cor au fin fond de mon pays.
(son de cor)

11 Cette chanson fut composée par Nonô Basílio et Índio Vago, mais d'une façon générale les ouvrages de référence sur la question ne livrent aucun renseignement sur ces deux compositeurs ni sur l'année de sa composition ¹³. Ce manque peut paraître étonnant car, comme nous l'avons déjà signalé, cette chanson est très populaire dans la région *caipira*. Mais il faut cependant rappeler qu'au Brésil l'interprète l'emporte souvent sur le compositeur de la chanson, qui reste, la plupart du temps, méconnu du grand public. Nous avons pu cependant trouver quelques rares éléments sur l'un des compositeurs et la chanson qui nous occupe ici :

Como compositor, Nonô Basílio é sem dúvida de fundamental importância para o nosso cancioneiro sertanejo ; e um grande momento de sua carreira foi certamente o lançamento e o sucesso de *Mágoa de Boiadeiro*, que ele compôs em parceria com Índio Vago. ¹⁴

12 Par la suite, la chanson fut enregistrée en 1969 par le duo *caipira* Vadico & Vidoco ¹⁵. Elle est cependant restée inaperçue jusqu'à un nouvel enregistrement par le duo Pedro Bento e Zé da Estrada en 1971 ¹⁶, version qui a obtenu un grand succès qui s'est confirmé par la suite, de façon retentissante, avec l'enregistrement de Sérgio Reis, en 1975 ¹⁷. Ce dernier était — et reste encore — très apprécié du public brésilien et, après le succès de la chanson, un film fut tourné en 1978 par le réalisateur Jeremias Moreira Filho, film dans lequel le même Sérgio Reis joue le rôle principal, celui du *boiadeiro* ¹⁸.

13 Par la suite, la chanson a connu plusieurs autres enregistrements assez disparates, comme par exemple celui du Père Fábio de Melo, en 2006 ¹⁹. Ce prêtre catholique qui chante et enregistre des CD, reprend des chansons traditionnelles brésiliennes et connaît, depuis plusieurs années, un grand succès auprès du public du pays.

14 Nous pouvons nous interroger à présent sur le succès de *Mágoa de boiadeiro*. Pour cela, il faudrait comprendre que, jusque dans les années 1960, le Brésil était un pays rural et sa population vivait majoritairement à la campagne, comme l'a bien montré le recensement de cette année-là : 55 % de la population habitait les zones rurales, 45 % vivait dans les villes de plus de 5 000 habitants ²⁰ (Durham, 1984, 21). Mais le recensement suivant, celui de 1970, a montré que la situation s'était complètement inversée : la population rurale brésilienne correspondait désormais à 44 % et la population urbaine à 56 % (Durham, 1984, 21). Ce phénomène d'exode rural s'est maintenu les décennies suivantes pour aboutir à la situation actuelle où plus de 80 % de la population brésilienne vit dans les villes ²¹.

15 Or, une fois sorti de son contexte rural, le *caipira* perd ses repères traditionnels. Il ne retrouve plus l'équilibre socio-économique qu'il avait à la campagne. Même si sa vie passée était difficile, avec une agriculture vivrière fragile, il bénéficiait d'un réseau fiable de solidarité, élément qui se trouve à la base de la culture *caipira* traditionnelle. De plus, en milieu urbain, il subit la discrimination des habitants de la ville car il représente à leurs yeux une population archaïque, rustre et maladroite avec les mœurs citadines, ce que le metteur en scène *paulista* Amácio Mazzaropi (1912-1981) a très bien montré dans ses films, des comédies qui pendant

presque trois décennies, ont connu un succès populaire jamais égalé au Brésil (Salem 1970, 3 sq).

16 Ainsi, plongé désormais dans un contexte de précarité, de déséquilibre écologique, sociologique et même psychologique, le *caipira* commence à penser avec tristesse à sa vie rurale révolue, en exagérant en quelque sorte deux aspects qu'il ne trouve plus dans sa nouvelle vie : la solidarité et la considération. Ce phénomène de nostalgie transfiguratrice est bien palpable ici car la chanson fait allusion à un passé idéalisé qui s'oppose à un présent marqué par l'exclusion et la perte de dignité : le ceinturon du *boiadeiro* est vide et il a perdu à jamais son travail, seul élément qui donnait sens à sa vie. Il ne sert à plus rien dans une société en route vers un progrès qui a tout détruit sur son passage.

17 De cette façon, à travers les chansons *caipiras*, dans leur versant rural ou citadin, on peut reconstituer tout le profil d'une époque et d'une région, ainsi que le sentiment collectif de toute une génération. Dans cette perspective, *Mágoa de Boiadeiro* est emblématique de la fin d'une période et au fil des divers enregistrements, elle est devenue l'une des chansons les plus populaires du répertoire *caipira*, au moment même où la profession de *boiadeiro* disparaissait et où le transport du bétail au moyen de camions remorques se banalisait. Cette chanson constitue, en quelque sorte, un élément de représentation permettant l'accomplissement de l'indispensable travail de deuil pour les populations concernées, d'où peut-être son immense succès. En effet,

Devant la reconnaissance de la disparition de l'objet externe, le sujet doit accomplir un certain travail, *le travail de deuil*. La libido doit se détacher des souvenirs et des espoirs qui la reliaient à l'objet disparu, après quoi le moi redevient libre (Chemama 1993, 64).

18 Il est nécessaire de préciser que cet objet perdu à jamais peut être une personne aimée ou bien une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc (Freud 2011, 45). Cet élément abstrait disparu est ici la vie et la profession de *boiadeiro*, qui constituaient l'identité même de ces hommes *caipiras*. Avec la perte de ces fondements de leur personnalité, les *boiadeiros* cherchent à garder leur intégrité psychique en idéalisant ce monde perdu et pour ne pas sombrer dans une mélancolie malade, avec une inévitable autodépréciation morbide. Freud rappelle que « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (Freud 2011, 49).

19 Par ailleurs, le Brésil des années 1950-1960 ne voulait pas donner de lui-même une image de pays rural, mais plutôt celle d'une nation moderne, d'où la dévalorisation du *caipira* et de son univers, auquel appartient la figure du *boiadeiro*.

20 Or, force est de constater qu'il en va tout autrement depuis une bonne vingtaine d'années et un changement de poids se fait sentir peu à peu. Maintenant que la majorité de la population brésilienne est devenue urbaine, on va chercher la tradition rurale *caipira* pour, finalement, lui accorder ses lettres de noblesse. On va donc chanter le *boiadeiro*, l'inclure dans le registre

épique en tant qu'héros de l'épopée de la conquête des terres de l'intérieur du pays, c'est-à-dire, de la marche vers l'Ouest.

- 21 De plus en plus, on voit fleurir dans toute la région *caipira* les traditions des *boiadeiros* d'antan, remises à l'ordre du jour par les très nombreuses « Fêtes des *boiadeiros* », avec leurs rodéos et les incontournables concerts de chanson *caipira* avec les duos de chanteurs les plus appréciés. De toutes ces fêtes, la plus importante reste, sans aucun doute, celle de la ville de Barretos, située au nord de l'État de São Paulo, événement qui va jusqu'à réunir cinquante mille personnes. Dehors, devant l'entrée de ces stades gigantesques, des statues rendent encore hommage aux *boiadeiros*, dans ce même mouvement de retour aux sources.
 - 22 Cette chanson constitue, donc, un hommage poignant au *boiadeiro* et à tout son univers, au moment même où cette profession commençait à ne plus exister dans les régions concernées. C'est en cela qu'elle est emblématique d'une époque, celle où l'on commence à représenter une chose quand elle n'existe déjà plus.
 - 23 De nos jours, les *boiadeiros* sont devenus des bêtes à rodéo. Fiers, ils rentrent en scène et, au prix de leur vie, montent des bêtes dangereuses et sont applaudis par des citadins qui, coiffés de leurs chapeaux de *cow-boy*, se donnent l'illusion, pendant quelques jours, d'être les *boiadeiros* d'antan : des hommes libres et solidaires. Et il n'est pas rare que la chanson *Mágoa de boiadeiro* serve de fond musical à ce spectacle quelque peu singulier.
-

BIBLIOGRAPHIE

BÉHAGUE Gérard, 1999, *Musiques du Brésil — de la cantoria à la samba-reggae*, Arles, Cité de la Musique/Actes Sud.

CHEMAMA, Roland, 1993, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse.

CORTESÃO, Jaime, 1955, *A Fundação de São Paulo, capital geográfica do Brasil*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal.

CRAVO, Albin Ricardo, 2003, *O Livro de ouro da MPB — a história de nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro, Ediouro.

DUARTE-SIMÕES, Teresa Cristina, 2012, Présentation, « Le Brésil *caipira*. Une culture, ses représentations », *Caravelle* n° 99, 9-13, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

DURHAM, Eunice R., 1984, *A Caminho da cidade*, São Paulo, Editora Perspectiva.

FREUD, Sigmund, 2011, *Deuil et Mélancolie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

MELLO e SOUZA, Antônio Cândido de, 2010, *Os Parceiros do rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 11^e édition.

NEPOMUCENO, Rosa, 1999, *Música caipira da roça ao rodeio*, São Paulo, Editora 34.

SALEM, Armando, 1970, « O Brasil é o meu público. De Jeca a Djeca, um sucesso de 25 anos, com os cinemas sempre lotados », *Veja*, 28/1/1970.

NOTES

1. Bien que le respecté *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (Rio de Janeiro, Objetiva, 2004, p. 563-64) lui donne la signification d'« habitant de la brousse », l'écrivain Cornélio Pires — qui s'est beaucoup intéressé à cette aire culturelle — exprime son hésitation quant à l'étymologie du vocable : *Por mais que rebusque o « étimo » de « caipira », nada tenho deduzido com firmeza* (*Conversas au pé-do-fogo*, Itu, Ottoni Editora, 2002, p. 106).
2. Fondé par les jésuites en 1554, le collège initial a donné son origine à la ville de São Paulo, capitale de l'état de même nom. Pour les débuts historiques du village, voir Cortesão (1955, 197 sq).
3. Cette séparation fut obtenue par les habitants locaux qui se sentaient envahis par les *emboabas* ou étrangers, lorsque commença la ruée vers l'or. Ce conflit prit le nom de Guerre des Emboabas, il dura deux ans — de 1707 à 1709 — et c'est à l'issue de cette guerre que les *mineiros* ont obtenu leur autonomie.
4. Le premier auteur brésilien à se pencher sur l'étude de cette culture fut Antônio Cândido de Mello E. Souza, avec son ouvrage de référence sur le sujet : *Os Parceiros do rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida* (Mello E Souza 2010).
5. Cet adjectif, formé à partir du mot portugais *sertão*, est employé ici dans son sens premier, celui d'intérieur des terres et non dans son sens plus connu en France de terre aride du Nordeste brésilien.
6. Pour ces trois premiers duos, l'allitération des noms permet de faire l'unité entre eux.
7. Ici, c'est le signifié « argent » qui fonctionne comme élément fédérateur : Zé le riche et Millionnaire.
8. Un prénom de connotation très rurale et la présence du mot *estrada* — autre élément du monde *caipira* — font la liaison de ce duo qui a été l'un des plus connus au Brésil.
9. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2004, p. 2525.
10. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, 2009, p. 574.
11. La traduction proposée ici cherche à rester le plus près possible du sens de la chanson. Nous n'avons donc pas cherché à reconstituer les rimes ni le rythme du texte original.
12. Race bovine typique de l'État de Mato Grosso et Mato Grosso do Sul, dont le nom est originaire de la vaste région marécageuse qui se trouve dans ces états, le *Pantanal*.
13. Par exemple, Nepomuceno (1999) ou encore Cravo (2003).
14. Voir lien suivant, p.2.
15. Disque Sabiá/Copacabana.
16. Disque Sabiá.
17. Disque compact RCA Víctor. Avec ses bottes de cuir, son chapeau et son ceinturon, Sérgio Reis, né en 1940, est devenu l'un des chanteurs les plus populaires du Brésil, la plupart de ses disques se trouvant épuisés. Rosa Nepomuceno (Nepomuceno 1999, 362), rappelle que dans tous ses concerts, à un moment donné, le chanteur émet le son très attendu du *berrante* (cor) : *aquele som meio triste, vibrante, longo, emociona o público*. (Nepomuceno 1999, 364).
18. *Couleurs*, 90', sortie nationale le 6/7/1978. Sérgio Reis a enregistré en même temps un 33 tours avec la bande originale du film (disque RCA Víctor, 1978).
19. Disque *Sou um Zé da Silva e Outros Tantos*, Paulinas COMEP.
20. Au Brésil, les recensements de la population ont lieu tous les dix ans.
21. En effet, d'après le recensement de 2010, seulement 16% de la population du pays reste encore rurale. Dans l'État de São Paulo les chiffres sont encore plus impressionnants car la population rurale représente seulement 4% des habitants.

RÉSUMÉS

À la fin des années 60, au moment où le Brésil rural devient un pays majoritairement urbain, commencent à apparaître les représentations d'un mode de vie traditionnel qui disparaît peu à peu au détriment d'une culture citadine. Dans le vaste répertoire de la musique *caipira* brésilienne, la chanson *Mágoa de boiadeiro* peut être considérée comme emblématique de ce phénomène.

A la fin de las annadas 60, del temps que lo Brasil rural ven un país majoritàriament urban, començan d'aparéisser las representacions d'un biais de viure tradicional qu'es a desaparéisser al detriment d'una cultura ciutadina. Dins l'immense repertòri de la musica *caipira* brasilièira, la cançon *Mágoa de boiadeiro* pòt èsser considerada coma emblematica d'aquel fenomèn.

No final da década de 60, no momento em que o Brasil rural torna-se um país maioritariamente urbano, começam a aparecer representações de uma forma de vida tradicional que, aos poucos, está desaparecendo em detrimento de uma cultura citadina. Dentro do vasto repertório da música caipira brasileira, a canção *Mágoa de boiadeiro* pode ser considerada emblemática desse fenômeno.

INDEX

Mots-clés : musique brésilienne, chanson caipira, boiadeiro

motsclesoc musica brasilièira, cançon caipira

Keywords : Brazilian music, caipira song

Palavras-chave : música brasileira, música caipira, interior

AUTEUR

CRISTINA DUARTE SIMÕES

Université Paul-Valéry Montpellier 3, LLACS

Gallo rojo, gallo negro, *chanter la dissidence*

De la rue à l'histoire

Gallo rojo, gallo negro, *la disidencia de la calle a la historia*

Gallo rojo, gallo negro, *cantar la dissidència*

De la carrièira a l'istòria

Florence Belmonte

- 1 *Gallo rojo, gallo negro* est une chanson composée dans les années soixante. Anonyme à l'époque, elle était reprise dans les rues lors, entre autres, des manifestations étudiantes, comme un hymne de reconnaissance des opposants à la dictature du général Franco. Elle est l'œuvre de l'auteur compositeur interprète Chicho Sanchez Ferlosio (1940-2003), personnalité singulière des milieux anarchistes espagnols. Actuellement, dans l'esprit d'une part de la population, et même de personnes engagées dans les mouvements de récupération de la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme ou de militants antifascistes du monde hispanique, elle passe souvent pour une chanson des combattants républicains de la guerre civile. Il s'en trouve même pour la chanter en concert et la présenter comme datant de 1939, un an avant la naissance de son auteur. Des montages vidéo que l'on retrouve aisément sur internet sont emblématiques de l'utilisation qui peut en être faite. Dans ce cas de figure, la chanson est diffusée accompagnée de la légende : « la version originale de la chanson sur une série d'affiches de l'époque », tandis que se déroule un catalogue d'affiches toutes éditées par le camp républicain, en temps de guerre civile.

Gallo rojo, gallo negro,
Chicho Sanchez Ferlosio

Cuando canta el gallo negro
Es que ya se acaba el día, (bis)
Si cantara el gallo rojo
Otro gallo cantarí. (bis)

Quand chante le coq noir,
C'en est fini de l'espoir,
Si le coq rouge chantait,
Coq noir, c'est toi qui déchanterais.

Refrain
Ay,
Si es que yo miento
Que el cantar que yo canto
Lo borre el viento,

Ah
Si je mens,
Que le vent emporte
mon chant,
Ah,

Ay,
Qué desencanto
Si me borraro el viento
Lo que yo canto.

Quelle déception
Si le vent emportait
Ma chanson.

Se encontraron en la arena
Los dos gallos frente a frente (bis)
El gallo negro era grande
Pero el rojo era valiente. (bis)

Sur le sable, face à face
les deux coqs se sont trouvés.
Le coq noir était puissant
Mais le rouge était un brave.

Se miraron cara a cara
Y atacó el negro primero, (bis)
El gallo rojo es valiente
Pero el negro es traicionero. (bis)

Face à face, les deux coqs,
Le coq noir a attaqué,
Le coq rouge est un brave
Mais le noir est un félon.

Gallo negro, gallo negro,
Gallo negro te lo advierto, (bis)
No se rinde un gallo rojo
más que cuando está ya muerto. (bis)

Coq noir, coq noir,
Tiens-toi le pour dit,
Un coq rouge ne rend jamais les armes,
car à se rendre, le coq rouge préfère mourir.

- 2 Quels mécanismes conduisent à l'association de cette chanson avec l'épisode de la guerre civile, puis à sa projection postérieure au rang des hymnes de la revendication sociale ?
- 3 La guerre civile espagnole, on le sait, est interprétée à juste titre comme la lutte des combattants de la liberté contre le fascisme, la chanson s'y réfère d'ailleurs sans équivoque : le combat des coqs renvoie à la violence supposée des Espagnols dont cette pratique serait une des expressions notoires, — qui contribue d'ailleurs à sa légende noire. La célèbre métaphore des Deux Espagnes est reprise avec le coq rouge — Republicain —, et le coq noir — fasciste. On lit aussi dans les paroles de cette chanson le combat social, avec ses déséquilibres — l'un est puissant, l'autre n'a que son courage —, ses héros et ses traîtres, ses luttes tragiques et sans merci. Bref, le texte puise sa force dans la synthèse à laquelle il parvient par la représentation des luttes et des souffrances des opprimés de la dictature franquiste qui rejoint celle des opprimés de l'histoire universelle. Dans un style minimaliste, Chicho Sanchez Ferlosio dont l'écriture dans d'autres textes se singularise pourtant par sa très grande créativité linguistique, souligne les mots clés par le recours à des structures et des rimes très simples soutenues par le martèlement des accords. Son style pour l'occasion ne s'écarte pas des chemins de l'écriture accessible à tous, au service d'une cause. Découvert dans les pages d'un livre (Jiménez, Prada, Cupián, 2008), le texte, un des premiers de Chicho Sanchez Ferlosio, est presque terne, ou du moins il emprunte pour convaincre d'autres chemins que ceux de l'esthétisme, ce qui ne lui ôte ni son intérêt, qui est d'un autre ordre, ni son pouvoir d'émotion. Il semble sorti de la tradition populaire. On le retient très vite, on peut le chanter tout aussi vite, l'essentiel étant de partager et de transmettre. Certaines rimes très pauvres sont mises en valeur justement pour cette même raison, parce qu'elles sont pauvres mais soutiennent un terme important, un mot clé qui lui-

même touche à une réalité historique et humaine éternelle et brûlante. *Gallo rojo, gallo negro* de Chicho Sanchez Ferlosio éveille l'émotion et appelle à la communion sociale.

4 Une fois éclairés les points qui conduisent à l'erreur de datation de cette chanson, reste toutefois à expliquer le processus qui l'a conduite à traverser les décennies affranchie de la signature de son auteur et à être reprise postérieurement, y compris dans les manifestations contre la crise actuelle. La question de l'effacement à la fois imposé et voulu de cet auteur est alors en jeu. Pour la saisir, il faut se souvenir d'abord qu'être espagnol et anarchiste sous le franquisme relevait de l'héroïsme, presque de l'impossible. En effet, dans un contexte d'épuration sociale et politique, de représailles, de violence physique, d'exclusion, ainsi que d'une manipulation culturelle qui visait au nivellement des comportements et des savoirs en vue de l'adhésion au Régime, depuis le point de vue des Vainqueurs, « être espagnol » était un titre qui se méritait. Pour cela il fallait remplir des conditions incontournables. Les « vrais » Espagnols, pour le Régime, étaient ceux qui ne parlaient pas de coup d'État mais de rébellion militaire contre la République ; ceux qui avaient interprété la guerre comme étant un affrontement entre la « Russie » et l'Espagne ; ceux qui avaient adhéré à la thèse selon laquelle grèves et revendications sociales paralysaient la vie de la population et ruinaient ses sources de richesses ; les intellectuels qui n'avaient pas hésité, en 1936, à justifier l'interventionnisme de l'État dans la culture et avaient participé à la construction de ce même État tenté par le totalitarisme ; enfin, le clergé et ses fidèles catholiques étaient eux aussi espagnols aux yeux du Régime parce qu'ils parlaient non pas d'une guerre mais d'une Croisade au nom de l'Espagne, d'une guerre d'Espagne, de leur guerre, dans leur pays — l'Espagne authentique — contre un ennemi dont l'identité pour la circonstance s'enrichissait d'une dimension peu banale en Europe dans le premier tiers du ^{xx}^e siècle, celle de l'hérésie ; bref, les Espagnols, les vrais aux yeux du Régime, c'étaient tous ceux qui avaient apporté leur concours à l'anéantissement de la République, à savoir les arrogants tenants de l'intolérante Espagne franquiste. On aura compris qu'il ne faisait pas bon, c'est bien entendu un euphémisme, être anarchistes. La violence de la répression franquiste provoqua donc une fracture sociale profonde dont toute la nation se ressentit. Cependant, à l'inverse de l'effet voulu par la dictature, les marques identitaires de la démocratie en furent renforcées. En effet, avoir à souffrir de la violence ou devoir cacher ses convictions démocratiques ne put empêcher la germination et la postérieure extension de l'esprit de dissidence. La trajectoire personnelle de Chicho Sanchez Ferlosio épouse ce cheminement de rejet de l'idéologie dominante, depuis une attitude complexe faite tout à la fois d'anonymat, de retrait, mais aussi de provocation, posture qui lui était en partie permise par ses origines sociales et la position privilégiée occupée par sa famille.

5 Auteur-compositeur-interprète à titre principal, José Antonio Sanchez Ferlosio est connu sous le nom de Chicho Sanchez Ferlosio (Belmonte 2009). Il porte, on le voit, un prénom surprenant. Quelle relation autre que la distance peut exister entre José Antonio et Chicho ? Le substantif espagnol *Chicho* signifie *anglaise* au sens capillaire du terme, le dictionnaire de la RAE parle

d'une *bouclette*, une *frisette*, qui tombe sur le front des femmes ou des enfants. Par ailleurs, le diminutif *Ciccio* désigne dans la langue italienne, celle de sa mère, un petit enfant. Première opération de distanciation, rien de plus éloigné qu'une anglaise de l'état capillaire du José Antonio Sanchez Ferlosio adulte. Mais outre cet aspect, qu'il s'agisse d'une sorte de diminutif rescapé de l'enfance ou d'une invention plus tardive importe moins que de voir disparaître dans la construction de l'homme le prénom *José Antonio (Julio Onésimo)* — membres fondateurs, en 1933, du parti d'inspiration fasciste la Phalange Espagnole — prénom d'autant plus fortement connoté que l'on est un des quatre fils de l'écrivain phalangiste et homme politique Rafael Sanchez Mazas qui avait vécu sept ans en Italie où il s'était impliqué de façon active aux côtés du mouvement fasciste. De retour en Espagne en 1929, il était devenu le conseiller de José Antonio Primo de Rivera, avait participé à la fondation du parti *Falange Española*, le 29 octobre 1933, et en fut un membre actif, l'un des leaders, jusqu'au déclenchement de la guerre civile. En tant qu'intellectuel, il fut présent à la création de l'hebdomadaire *El Fascio*, interdit par les autorités dès la publication de son second numéro et l'un des auteurs du *Cara al sol*, hymne de la Phalange. Par la suite, on peut résumer son parcours en disant qu'il fut un homme du régime. Il est permis de penser donc, pour revenir au prénom José Antonio, que, né en 1940 dans la culture de l'élitisme, de l'intolérance et de la volonté de domination, José Antonio Sanchez Ferlosio a certainement opté pour une prise de distance politique — et familiale — symbolique, matérialisée par l'abandon d'un prénom à bien des égards pesant.

- 6 Entre continuité et transgression envers la personnalité littéraire et politique de son père, Chicho Sanchez Ferlosio choisit une voie, la chanson, qui le situe à la charnière du monde des Arts et des Lettres et de l'engagement politique. Il rejoint très tôt les rangs de l'opposition au régime. C'est au début des années 1960 qu'il compose quelques-unes des chansons antifranquistes les plus populaires. C'est à cette même période que commencent, malgré la protection dont il pouvait bénéficier, ses démêlés avec les autorités franquistes, la police et la justice de la dictature dont il dénonçait l'arbitraire dans ses chansons, lors de manifestations, dans des tracts et, bien sûr, lors de récitals clandestins, les seules occasions de se produire — en dehors de la rue — pour un auteur-compositeur-interprète militant dans l'opposition, raison pour laquelle ses chansons circulent dès lors, souvent dissociées du nom de leur auteur. Pas de passage à la radio, pas de disque enregistré, juste la prudence nécessaire pour passer au travers des mailles du filet. Cet effacement était d'autant plus imposé que son militantisme ne s'arrêtait pas, bien sûr, à *Gallo rojo gallo negro*, — d'autres chansons étaient sans ambiguïté quant à leur date de composition, car elles étaient en prise avec l'actualité, attaquant ministres, dignitaires et notables ayant pignon sur rue. Le thème de l'emprisonnement était bien entendu très présent comme en atteste cette chanson dédiée à Julian Grimau — une prise de risque maximum car l'affaire de son exécution en 1962 avait fait grand bruit sur le plan international à un moment où le général Franco faisait procéder à une série de réformes institutionnelles de façade visant à prouver qu'il n'était pas le chef d'État d'une dictature :

He conocido un crimen una mañana
color tiene mi pena de sangre humana.
Solo nubes y plomo,
La presenciaron :
Julian Grimau, hermano,
Te asesinaron, te asesinaron. ¹

- 7 Condamné donc à une forme d'effacement, ce compositeur pourtant prolifique n'a qu'un seul disque officiel connu, un trente-trois tours, enregistré en 1978, *A contratiempo* ² (*À contretemps*), en quelque sorte une devise, sa façon d'être. Il s'est aussi approprié des airs de répertoires étrangers ou du répertoire traditionnel et a cultivé tous les rythmes, tous les styles, adapté et mis en musique des textes d'auteurs, — en particulier du philologue, poète et libre penseur, Agustin Garcia Calvo — professeur des universités réduit à la misère en 1965 par un renvoi pour manifestation contre le Régime. Leurs trajectoires sont comparables : même désir de rester en marge de la culture officielle, même application à ne se produire qu'à l'endroit et au moment qui leur ont convenu, même désintérêt pour l'aspect commercial de leur profession.
- 8 Dans le processus d'effacement de son image au bénéfice de ses idéaux l'on trouve aussi ses choix vestimentaires, ses choix de vie : au visionnage des séquences que l'on conserve de lui et qui sont accessibles sur le site YouTube ainsi que sur bon nombre de sites anarchistes, notre regard depuis ce début du xxi^e risque de ne retenir que des cheveux mi-longs peu domestiqués, une guitare sèche, une chemise paysanne à carreaux, un jean « patte d'éph » et la décontraction qui sont les signes distinctifs des « soixante-huitards » au sens large, une image désormais banalisée, à l'occasion moquée. Pour Chicho Sanchez Ferlosio, il faut y lire aussi qu'il se fait, en les adoptant, le vecteur pour l'Espagne des valeurs de la démocratie pour un secteur avide de changement et de reconnaissance sociale et politique, de liberté. Il contribue à l'importation et à la définition de signes esthétiques vestimentaires et comportementaux alors emblématiques de l'adhésion à un projet démocratique universel. Signalons que ses chansons abordent parfois aussi la douloureuse et fondamentale question de la liberté sexuelle si combattue par le régime ³. Sa guitare sèche se détourne d'ailleurs aussi d'emblée des canons définis par la tradition espagnole — tout autant que de ses reprises folkloristes en temps de dictature — pour adhérer au style mélodique de l'utopie sociale de la jeunesse des années de croissance des pays industrialisés et en reprenant et explorant des rythmes venus de tous horizons.
- 9 Chicho Sanchez Ferlosio disparaît ensuite tout simplement d'Espagne. Sa trajectoire personnelle, dans les années soixante et soixante et dix, est tournée vers l'exploration du monde, de cultures différentes. Il suit le parcours de la jeunesse du moment : la Suède, la France, l'Italie (dont sa mère était ressortissante), l'Albanie. Ensuite, dans une fourgonnette transformée en caravane, c'est le Sud de l'Europe, la Turquie, l'Iran, l'Afghanistan, le Pakistan,

l'Inde, le Sri Lanka. Il est à la conquête de la liberté en vue de rejoindre le cercle — pas idéalisé du tout dans son cas — de la modernité occidentale.

- 10 Il a par ailleurs laissé son œuvre en friche. Répertorier sa discographie, est actuellement une tâche quasiment impossible. Mais si seul le disque *A contratiempo* est à ce jour officiellement enregistré, sa musique est téléchargeable par voie informatique, offerte, en accord avec l'esprit de l'auteur, sur des sites anarchistes. Il existe un disque introuvable enregistré en 1974 à Stockholm — *Spanska motståndssånger* [*Canciones de la resistencia española*] — à partir d'une simple bande de magnétophone datant semble-t-il de 1964, que Chicho Sanchez Ferlosio avait confiée à l'écrivain Alfonso Grosso ⁴. Il s'agit d'un vinyle dont la pochette présentait un coq rouge sur fond noir et indiquait que le nom de l'auteur avait été tu par mesure de sécurité. De ce prudent anonymat vient que l'on ait cru devoir dater ces chansons de la guerre civile alors que c'est à l'occasion de la grève des mineurs des Asturies en 1962 que leur auteur les avait composées. On peut estimer que cette date de composition inscrit Chicho Sanchez Ferlosio dans la ligne historique de la chanson espagnole avec le titre de premier *cantautor*.
- 11 On comprend donc la profondeur du refus de cet authentique auteur-compositeur-interprète de se soumettre aux diktats du franquisme tout comme aux règles du monde du spectacle, préférant cultiver la distance, préférant aussi que d'autres artistes que lui, nombreux, soient ses interprètes et diffusent ses chansons dans le monde entier : Joaquín Sabina, Amancio Prada, Soledad Bravo, le groupe Quilapayún, Víctor Jara, Joan Baez, Rolando Alarcón. Chicho Sanchez Ferlosio était un chanteur des rues, il vivait dans une maison délabrée héritée de sa mère et faisait la manche, c'était un artiste du direct, entre chanteur des rues et chansonnier, qui ne s'est soumis à l'exercice de l'enregistrement que sous l'amicale et insistante pression de ses amis, à l'écart de toute préoccupation d'un succès ou d'un enrichissement personnels. Il suffit pour s'en convaincre de l'observer dans son univers quotidien qu'il a laissé pénétrer lors de la réalisation du documentaire *Mientras el cuerpo aguante* car, en contradiction seulement apparente avec son désir de fuir la popularité, il est actuellement le seul chanteur espagnol à qui l'on ait consacré un film. Ce documentaire inclassable de Fernando Trueba, tourné en 1982 — téléchargeable — est visiblement guidé par l'improvisation et les suggestions de l'intéressé lui-même. La caméra de Fernando Trueba suit Chicho Sanchez dans ses occupations journalières. Il se laisse observer dans une volonté évidente non pas de procéder à l'autopromotion de l'artiste mais de transmettre les valeurs qui cimentent sa vie : une biographie d'une simplicité frôlant le dénuement, à base de vin, de tabac, de questionnements incessants, de réflexion, de composition, de discussion, de musique, d'amitié, d'amour et d'humour, bref, de partage dans l'intimité.
- 12 La vie de Chicho Sanchez Ferlosio est en effet restée toujours et à tout instant celle d'un bohème qui fuit le système, mais d'un bohème toujours actif, qui vit à peu près comme il veut, à peu près libre, avec la conviction profonde que rien d'autre n'a de valeur, et certainement pas le

succès qu'aurait pu s'attirer le chanteur engagé qu'il était dans le contexte donné. Dissident dans l'âme, la transgression est sa façon d'être. En ce sens, son succès auprès des progressistes de sa génération n'étonne pas, non plus que son aura au delà de ce cercle jusque dans les secteurs libertaires de la jeunesse actuelle. On observe que des groupes de rock libertaires reprennent actuellement ses chansons, les adaptent à leurs canons esthétiques, eux qui pourtant se montrent d'ordinaire pour le moins critiques envers l'héritage que leur laissent les « soixante-huitards » dont Chicho Sanchez Ferlosio est une des premières expressions espagnoles. Passant visiblement outre sa guitare sèche, ses cheveux longs et de sa culture ouvriériste maintenant datée, ils hurlent leur désir de rupture avec l'ordre établi, avec la morale dominante. *Gallo rojo, gallo negro* est désormais déclinée avec tous les accents du monde hispanique, sur fond de drapeau de la république ou anarchiste, sur fond de photos de la guerre civile, de mouvements sociaux nationaux ou internationaux, de violences plus récentes et actuelles, de lutte contre le capitalisme et sa crise, le coq noir peut prendre les traits de Rajoy ou de Merkel ; qu'importent l'époque, le cadre, le pacifisme et le nom de Chicho Sanchez Ferlosio ? Quelle plus grande réussite pour lui que celle de disparaître mais de subsister dans cette chanson intemporelle entrée au patrimoine de la revendication sociale ?

BIBLIOGRAPHIE

BELMONTE, Florence, 2009, « L'esprit de dissidence. Chicho Sanchez Ferlosio (1940-2003), auteur-compositeur libertaire », Orsini-Saillet Catherine (ed.), *Transmission-transgression. Hispanistica XX-XXI*, Dijon, EUD.

JIMÉNEZ, Rosa, PRADA, Lisi F., CUPÍÁN, Francisco (ed.), 2008 *De Chicho Sánchez Ferlosio, canciones, poemas y otros textos*, Hiperión, Madrid

NOTES

1. /J'ai su d'un crime, un matin/Ma peine est couleur sang humain/Nuages et plombs en furent seuls témoins/Julian Grimau, ô mon frère,/Ce sont des assassins, ce sont des assassins./
 2. *A contratiempo*, Círculo de Bellas Artes. Dial Discos Diapason.
 3. *Canción adúltera*.
 4. Grosso Ramos, Alfonso (Séville 1928-1993). Écrivain.
-

RÉSUMÉS

La chanson *Gallo rojo, gallo negro* date des années soixante. Anonyme à l'époque, elle était reprise dans les rues lors des manifestations étudiantes comme un hymne de reconnaissance des opposants à la dictature du général Franco. Elle est l'œuvre de l'auteur compositeur interprète Chicho Sanchez Ferlosio (1940-2003), personnalité singulière des milieux anarchistes espagnols. Actuellement, elle passe souvent pour une chanson des combattants républicains de la guerre civile.

La canción *Gallo rojo, gallo negro* fecha de los años sesenta. Anónima en la época, se cantaba en las manifestaciones estudiantiles como un himno de los oponentes a la dictadura franquista. Su autor, Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), era una personalidad singular de los sectores anarquistas. En la actualidad se considera a veces como perteneciente al cancionero del bando republicano de la guerra civil.

La cançón *Gallo rojo, gallo negro* data de las annadas seissanta. Anonima a l'epòca, se cantava dins las manifestacions estudiantinas coma un imne dels opausants a la dictadura franquista. Son autor, Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), èra una personalitat singulara dels mitans anarquistas. A l'ora d'ara passa sovent per una cançon dels combatents de la guèrra civila.

INDEX

Mots-clés : Gallo rojo gallo negro, Chicho Sanchez Ferlosio, chanson espagnole, contestation, anarchisme, franquisme

Keywords : Spanish songs, protest, anarchism, francoism

Palabras claves : canción española, protesta, anarquismo, franquismo

AUTEUR

FLORENCE BELMONTE

Université Paul-Valéry Montpellier 3