

La contestation créatrice

Mouvements étudiants et “canto de intervenção” au Portugal

Anibal Frias*

Il n'est sans doute pas de contestation et de révolte, de révolution et de guerre qui ne soit criées, chantées, écrites, dessinées, caricaturées, cristallisées en symboles ou traduites en notes de musique. Bien plus que de simples véhicules, ces créations circonstanciées configurent l'action, en encourageant les gestes et en mobilisant les acteurs, comme elles concentrent une partie des histoires et de la mémoire collective - non sans une part de mythe et d'oubli.

Au Portugal, comme ailleurs, les années 1960 ont été marquées par des contestations étudiantes. Elles y ont acquis un caractère propre en fonction du contexte national. Je retiendrai trois éléments principaux relevant du cadre historique. Le premier est d'ordre politique et militaire avec l'Estado Novo autoritaire de Salazar et le début des guerres coloniales en Afrique ; le deuxième est sociologique et se réfère aux caractéristiques de la société portugaise des années 1950-1974 en général et aux populations étudiantes en particulier. Le dernier enfin est d'ordre culturel : il tient au conservatisme de la vieille institution universitaire de Coimbra, fortement inféodée à l'Estado Novo, ainsi qu'aux traditions et usages en vigueur au sein de la corporation étudiante (Academia), organisée autour d'une puissante association : l'Associação Académica de Coimbra (AAC) fondée en 1887.

Je me propose d'étudier les caractéristiques et les usages socio-politiques des cantos de intervenção sous la dictature Salazar-Caetano, entre 1960 et le 25 Avril 1974, dans le cadre des luttes étudiantes à Coimbra. Il s'agira de rendre compte d'un “art de la résistance, positionné entre tactique et esthétique, émotion “spontanée” et contestation organisée. Comment, dans notre cas, s'articulent les dimensions culturelle, expressive et politique ?

Du fado de Coimbra à la balada

Le fado de Coimbra est également appelé “canção de Coimbra (chanson de Coimbra). Cette dernière désignation subsume plusieurs genres musicaux locaux : Canção, Balada et Guitarradas, tout en marquant une distinction avec le fado de Lisbonne. Ce genre musical, étroitement lié à la culture et aux rituels étudiants, associe une, ou plutôt, des histoires documentaires dispersées et des expériences quelquefois contradictoires et concurrentes. “La mémoire de la Chanson de Coimbra surgit traditionnellement matérialisée dans des partitions, des mémoires d'anciens étudiants, des photographies, des caricatures, des disques, des couvertures de disques, des textes et manifestes dispersés dans la presse” (Nunes, 2002 : 12). À ces repères se mêlent des sociabilités lettrées et populaires (ces dernières sont saisies au prisme des écrits des “doutores”) et une imagerie constitutive d'un rapport enchanté au passé, entretenue notamment par des anciens étudiants réunis en association (AAEC) ou effectuant des pèlerinages commémoratifs sur le sanctuaire universitaire de leur jeunesse dorée.

Avec les années 1960, apparaît un genre musical/vocal qui entre en dissonance, plutôt qu'en rupture, avec le classique fado de Coimbra : il s'agit de la balada coimbrã (balade coimbroise). Ce changement, quoique concentré, se fait progressivement : il intervient pour le moins en deux temps sociaux/musicaux : “La rupture opérée en 1961 est du domaine formel et non engagé. Ce n'est véritablement qu'en 1963, avec *Menino do Bairro Negro* [de José Afonso], que l'on passe de la rupture formelle à la poétique d'intervention” (Nunes, 2002 : 42) ; l'autre moment survient par l'intermédiaire de deux vocalistes : Zeca et Adriano. Ce dernier, de son côté,

introduit la trova (quatrain inspiré des troubadours provençaux) en interprétant des poèmes de Manuel Alegre, doublés des sons de la guitarra d'António Portugal. Entre 1961 et 1963, la guerre de libération d'Angola et la première grande crise académica de 1962 font irruption sur la scène politique.

La balade de Coimbra s'enracine sans conteste dans l'histoire culturelle locale, dans le riche patrimoine musical et poétique de l'Academia depuis la fin du XIX^e siècle (sinon avant). Précisons cependant que, contre une tendance mythificatrice liée à l'ineffable “espírito académico” puriste et saudosista fort en vogue dans la “ville des doutores”, elle est pour une part une pratique issue d'un subtil métissage. Ainsi, les chansons de José Afonso font se conjindre des inspirations formelles, des héritages, des voyages, des rencontres, des révoltes. José Mario Branco, autre chanteur-auteur-interprète connu de la balada, dans un court texte commémoratif sur son ami Zeca, souligne chez lui certaines influences : “La balade coimbroise - matrice d'origine, elle-même fondée sur la chanson (cancioneiro) traditionnelle de la Beira et des Açores - a été un véhicule formel pour assumer pleinement ses racines poético-musicales. Des années plus tard, l'expérience africaine provoqua en lui une véritable explosion de formes mélodiques, rythmiques et en matière de timbre, et aussi - et peut-être surtout - de la fonction musicale de la parole chantée” (*in* Silva, 2000 : 121-122).

Le passage du fado à la balada intervient dans la forme musicale, dans les références et dans le contenu des paroles. La transition n'est pas linéaire, comme le souligne António Nunes : “La temporalité inhérente au flux et reflux de la Chanson de Coimbra vit d'ondes courtes', d'ondes moyennes', d'ondes longues' (les plus faciles à identi-

fier), à côté de mouvements circulaires, zigzagants et en raccourcis". Si bien qu'existent ou persistent, pour une même époque musicale, des juxtapositions de thèmes, des coexistences de rythmes, des anticipations de styles, des (ré)interprétations "à la façon de", sans compter les représentations (a posteriori) des acteurs et leurs souvenirs fondés sur "un temps médian ('ma génération') et sur un temps individuel ('de mon temps')" (Nunes, 2002 : 14-15) ; le processus n'est pas uniforme non plus : le fado de Coimbra "classique" continue d'exister, poursuivant son répertoire, avec ses interprètes, ses diffuseurs, ses publics voire ses défenseurs qui refusent la dénaturation de "la" canção de Coimbra essentialisée.

Sans céder en rien à la qualité et à la ligne mélodique du fado classique, la balada est marquée, dans une relation dialectique entre l'œuvre et la société, par le contexte politique. Cette accointance avec la réalité contribue à infléchir la finalité du chant et la fonction de l'artiste et conduit à la reconfiguration des espaces et des publics. Mais une constante demeure : l'interprétation reste exclusivement masculine, à la différence du fado de Lisbonne. La balada inaugure, avec José Afonso

puis avec Adriano Correia de Oliveira, toute une suite de cantos de intervenção (chants d'intervention), qui, comme leur intitulé le suggère, sont portés par la situation sociale et porteurs d'un engagement de la part des interprètes.

Tandis que le fado est esthétique et romantique, la balada, elle, se veut réaliste et radicale - dans ses connotations, sinon même dans ses intentions. Ce n'est alors pas un hasard si l'apparition de ce chant engagé correspond à l'émergence des mouvements contestataires étudiants. Nous pouvons parler de mouvements sociaux étudiants dans la mesure où, selon la typologie proposée par Alain Touraine (1984), par et au-delà de la lutte, ils ont pour objectif la "transformation des relations de domination", supposant une conscience de soi, pouvant aller dans notre cas jusqu'à l'identité corporatiste.

Politique, esthétique et culture

À Coimbra le canto de intervenção s'inscrit dans une tradition d'esthétique contestataire, populaire ou lettrée, aux contours politiques ou relevant davantage d'un esprit irrévérencieux caractérisé par des trans-

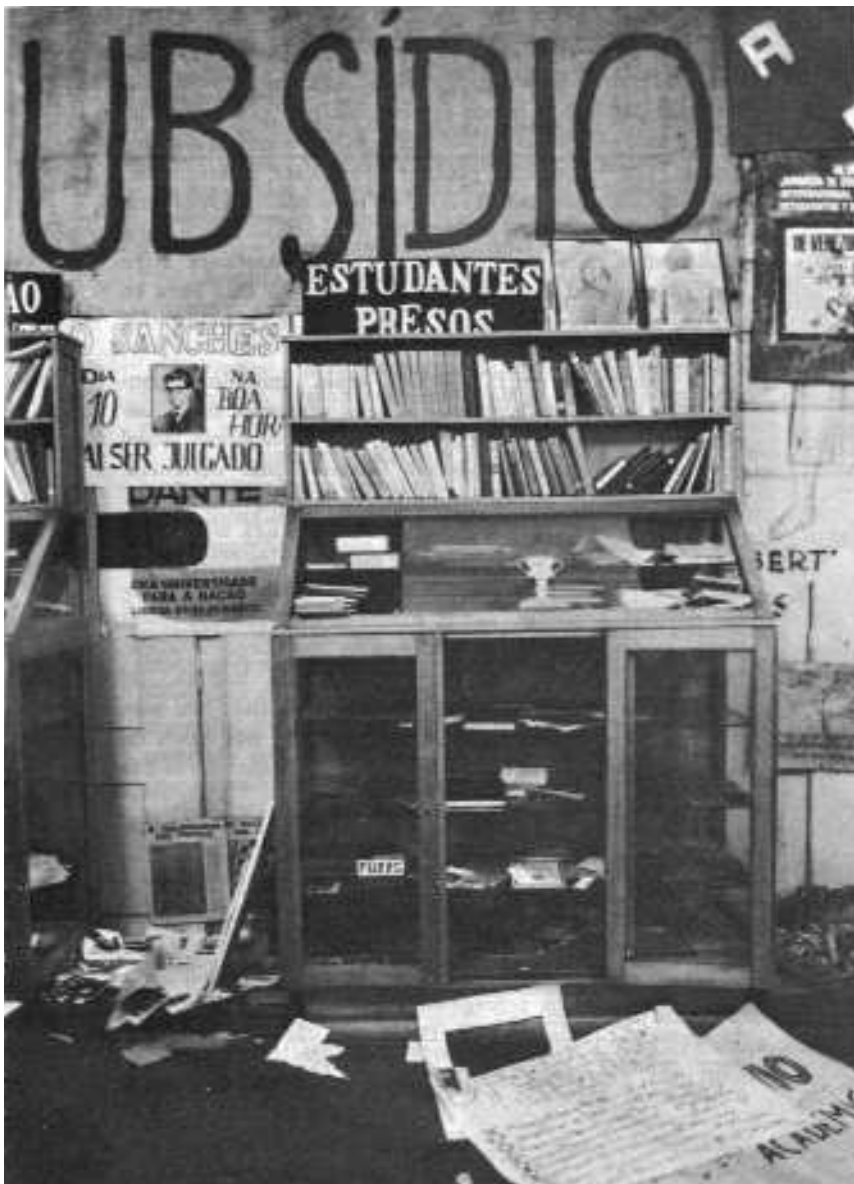
gressions non anomiques, puisque codées et ritualisées. Cette histoire locale a donné lieu à une production symbolique significative : chansons, hymnes, musiques, littératures, poèmes, pamphlets, anecdotes, affiches, slogans, images, caricatures, dessins, graffitis, couleurs... Elle s'accompagne de divers supports, de procédés de diffusion, de lieux, de stratégies, de mises en scène, de signes et de contre-signes. Une telle production relève de ce que, dans une note de travail, Pierre Bourdieu (2004) appelle un "contre-pouvoir symbolique". Le contre-pouvoir n'est pas seulement "contre" : il est plus et autre chose qu'une simple réaction passive face au pouvoir établi : producteur d'une culture alternative, il est le laboratoire, dans son mouvement même, d'une expérience militante en même temps que s'y (ré)invente utopiquement le monde.

C'est pourquoi les individus et les instances qui organisent un contre-pouvoir, au moyen d'images, d'écrits et de paroles indexées à l'action collective, élaborent une représentation contrastée du monde social dans et à travers des enjeux de luttes politiques. De telles "œuvres" immanentes, issues des soubresauts du corps social, sont dotées d'une ligne esthétique plus ou moins marquée, sans toutefois se conformer au formalisme de l'art institutionnel ; pourvues d'une force idéologique quand imbriquées dans le feu de l'action, elles puisent à une large gamme de modalités expressives et recourent aux registres de l'écrit, de l'image et de l'oralité, en incluant aujourd'hui les potentialités subversives d'Internet.

Notre approche requière également de croiser les champs du politique et de la culture. C'est ce qu'indique Luís Reis Torgal (1999 : 251) : "Il est impossible de penser la réalité politique sans réfléchir sur la culture", spécialement à l'égard de l'université et de l'Academia de Coimbra dans les années 1950 (sinon avant, avec les influences des revues coimbroises *Presença* et *Vértice* et du néo-réalisme). Dans le cas des étudiants de Coimbra sous l'Estado Novo, certains organes culturels de l'Academia, telles les



Le groupe d'étudiants fadistes au milieu des années 20



et de la culture politique ; elle relève de l'expérimentation de la vie citoyenne. Située entre l'expression manifestante, renvoyant au jeu de l'identité et de la communication revendicative, l'esthétique à teneur politique obéit à une dynamique marquée, selon les cas, par la posture critique, l'intention didactique, la mobilisation ou un travail de prise de conscience. Entre la création et l'action, l'humour et l'imagination y trouvent leur place.

L'Academia de Coimbra et les conflits étudiants

Les étudiants de Coimbra vivent ancrés depuis des siècles sur un petit territoire communautaire (Alta) qui est régulé par des coutumes et rituels, appelés depuis le milieu du XIX^e siècle "Praxe académica" ; ils sont repliés sur leurs études et leurs traditions, sur leur association et leur habit noir reconnaissable, lequel les distingue et sépare des "futricas", les habitants non universitaires. Longtemps éloignés des contingences du monde, en dehors de quelques agitations sporadiques, parfois violentes, la fraction démocratique des étudiants se réveille sous la Dictature et l'Estado Novo.

Il faut rappeler avec Alberto Vilaça (entretiens), face à la mémoire courte ou sélective des jeunes générations et à ceux qui sont "nés" avec les crises académicas des années 1960 (1962, 1965 et 1969), que les luttes étudiantes contre le fascisme ne commencent pas avec les sixties, et ne se restreignent pas non plus aux seules populations étudiantes. Cette époque constitue néanmoins un tournant, par la radicalisation politique et l'ampleur des mouvements. Luís Reis Torgal (1999 : chap. V-4) associe la montée des critiques étudiantes contre le régime à des changements culturels qui, s'ils remontent plus haut dans le temps, s'accroissent vers le milieu des années 1950 au sein de l'Academia de Coimbra et de la société portugaise. Le critère culturel constitue ici un bon indice de cette transformation.

En tentant de caractériser la période qui précède la combative

revues *Via Latina* et *Badalo*, ont pu faire passer des messages critiques dénonçant les conditions d'existence des étudiants ou la pédagogie archaïque ; d'autres, comme le théâtre universitaire, ont introduit de nouveaux thèmes, malgré la censure des œuvres tenues pour dangereuses ou simplement "modernes". Des articles étudiants de la revue *Via Latina* dénoncent en 1961 l'hypocrisie qui recouvre la relation entre les sexes dans la société et l'Academia et proposent une autre image de la femme (Bebiano et Silva, 2004). Ce débat s'inscrit dans une série de discussions similaires publicisées par la revue *Via Latina* et dédiées à la place de l'étudiante dans l'Academia et en dehors de celle-ci (Pires, 1994 : chap. 2). Si des positions conservatrices essentialisent, dans le prolongement de l'idéologie salazariste, la fonction de la femme réduite au rôle d'épouse, de maîtresse de maison et

de mère, d'autres en revanche sont porteuses des nouvelles valeurs d'une fraction de la population urbaine, cultivée et aisée, sur-représentée dans l'université (Ferreira et Nunes, 1968). Ces idées expriment en même temps un trait de l'Academia : la présence à Coimbra de nombreuses étudiantes, constituant près du tiers des effectifs universitaires au début des années 1960 ; revêtues depuis 1954 à l'identique des garçons de leur habit universitaire (*capa e batina*), elles intègrent depuis la fin des années 1940 les moments festifs de la Praxe académica (traditions étudiantes) et participent, peu à peu, à certaines activités culturelles de l'Academia (théâtre, chorale), tout en intervenant dans les questions sociales de l'Academia, voire de la société dans son ensemble.

La créativité plus ou moins informelle au sein de la pratique contestataire participe de la socialisation

décennie 60, qui s'ouvre par la victoire d'une liste de gauche à la présidence de l'Association étudiante de Coimbra (AAC), Luís Reis Torgal (1999 : 248-249) observe que "dans ce monde universitaire perturbé, traditionnel mais pas toujours traditionaliste, filtraient des idées nouvelles, nourries par les discussions culturelles et politiques au sein de l'Associação Académica, du T.E.U.C. [théâtre universitaire] (...), dans le Parti Communiste renouvelé, dans le M.U.D. Juvenil [Mouvement d'Unité Démocratique de Jeunesse], dans les 'Repúblicas' [maisons communautaires étudiantes], dans les clubs récréatifs, comme l'Ateneu de Coimbra, ou même dans les Casas da Mocidade Portuguesa [Maisons de la Jeunesse Portugaise - de l'Estado Novo] ou dans la Casa dos Estudantes do Império [Maison des Étudiants de l'Empire - colonial], où devaient surgir le germe de la littérature africaine d'expression portugaise et les idées d'indépendance des colonies". Même le CADC, qui regroupe des étudiants catholiques conservateurs et proches du régime, n'est plus imperméable aux vents du changement depuis la fin des années 1940 et, surtout, une décennie plus tard.

La dynamique sociale du fado de Coimbra est intimement liée au processus revendicatif des étudiants de l'université locale. Loin de se limiter à une évolution formelle interne, ce chant se trouve pour une large part liée au cadre des luttes académiques. Un tel phénomène prolonge et radicalise une réaction artistique et littéraire plus ancienne contre l'Art Officiel du régime. En empruntant un chemin de traverse par rapport à la "Politique de l'esprit" conduite par António Ferro, de nouveaux courants artistiques et littéraires s'inspirent dès la fin des années 1940 des revues *Vértice* et *Seara Nova* : Néoréalisme, Surréalisme, Abstractionnisme. Autour du Mouvement d'Unité Démocratique de Jeunesse (MUDJ), fortement implanté à l'université et au lycée Dom João III de Coimbra dès la fin de l'année 1945, avant d'être interdit en mars 1948, après l'emprisonnement de certains de ses membres, une frac-

tion progressiste étudiante se range derrière la bannière du combat contre le fascisme, sur un double front : littéraire et politique. En font partie Mário Soares et Júlio Pomar.

La crise universitaire de 1962 est précédée d'une contestation survenant au milieu des années 1950. Ces événements ont été déterminants dans la naissance d'une génération à la politique. La cumulation des luttes peut fonctionner à la façon d'un héritage commun auquel les générations ultérieures peuvent se référer, dans le cadre d'une activité militante et à travers certains leaders. Des repères et savoir-faire passés, réactivés par la mémoire collective sous la forme de noms, d'événements, de tactiques ou de symboles, sont susceptibles d'être réappropriés au sein de nouvelles luttes : slogans, caricatures, jet de savon liquide contre la police montée, imprimerie clandestine, etc.. Comme d'autres mouvements contestataires antérieurs, les crises des années 1950-1960 ont, pour cause immédiate, des problèmes d'ordre académique : fermeture de la faculté de droit de Lisbonne (1926-1932) [Faria, 1998], augmentation des frais d'inscription à l'université (propinas) [1941], avec en toile de fond la question fortement fédérative de l'autonomie des associations étudiantes (Fontes, 1999 : 160). L'autonomie est revendiquée au nom de la "dignité et souveraineté" de l'Academia et est présente dans les débats récurrents, jusqu'à la fin des années 1950, sur la neutralité ou l'ouverture de l'Academia aux problèmes sociaux et politiques de la société.

Le 12 décembre 1956, le Ministère de l'éducation publie le "Décret-loi 40 900". Le but affirmé est la mise sous tutelle des "problèmes de la vie circum-scolaire et sociale de l'étudiant", conformément à l'idéologie organiciste et corporatiste du fascisme portugais. Sous la pression des tendances progressistes étudiantes (et même d'un large secteur conservateur), auxquelles se joignent les catholiques du CADC, qui soutenaient jusque-là le pouvoir (Fontes, 1991), le décret 40 900 est suspendu.

Une telle mesure remet en cause la liberté d'association chèrement conquise une décennie plus tôt. En décembre 1944, en effet, l'étudiant de droit Francisco Salgado Zenha, directeur de la revue étudiante *Via Latina* et futur membre du MUDJ en gestation, devient président de l'AAC au cours d'une "AG" convoquée par le Conseil des Vétérans afin de contrecarrer l'imposition d'un candidat par le régime. Sous sa présidence il multiplie les numéros de la revue *Via Latina* à des fins de propagande progressiste. Une autre finalité est recherchée : l'unité des trois Académias du pays. Cette intention est explicitée dans l'éditorial du 21 février 1945, signé par Zenha : "'Via Latina' veut être le porte-parole des aspirations et espoirs de tous les étudiants et, d'ici, nous lançons un appel à nos collègues de Lisbonne et de Porto pour qu'ils collaborent avec nous, afin que la 'Via Latina' soit le premier pas d'une union de tous les étudiants engagés dans une action concertée permettant de résoudre les problèmes qui nous préoccupent et nous contraignent (afligem)" (*apud* Torgal, 1999 : 218 note 27). Ce leader étudiant prône le retour à l'autonomie de l'AAC, grâce à l'élaboration de nouveaux Statuts dont le projet même remet en cause les Commissions Administratives nommées par le régime depuis 1936.

Face à la répression, l'Academia décrète la grève des cours et convoque des "AG" destinées à débattre de la situation et à trouver un large consensus face au gouvernement ; les premières étudiantes participent à ces assemblées (Vilaça, 1998 : 23). Les autorités politiques ordonnent la fermeture des locaux de l'AAC. Zenha refuse d'adhérer à une manifestation de soutien à Salazar, en arguant du fait que la nature politique de la manifestation contrevient à la neutralité de l'Academia ; il est alors démis par le reitor à la fin du mois de mai 1947 et jeté en prison pour "trahison de la Patrie" et pour diffusion d'idées communistes. D'autres procès se succèdent ainsi que des démissions forcées de professeurs, comme celle du scientifique Mário Silva, qui a étudié la



Crise étudiante de 1969 : Assemblée générale qui décréta la grève des cours.

physique en France avec Pierre Joliot et Irène Curie.

Le malaise survit à la crise de 1957. La tension est visible lors des élections présidentielles de 1958 où Humberto Delgado suscite un espoir réel, avant de devoir s'exiler en Espagne où il sera assassiné. Dans les mémoires des anciens étudiants, cet engagement du général "sans peur", fait naître en eux un sentiment anti-fasciste. C'est le cas du futur chanteur engagé José Mário Branco, alors lycéen et catholique pratiquant : "Il appuya et s'impliqua activement dans la campagne du général Humberto Delgado pour les élections de 1958. C'est vraiment à ce moment-là que sa conscience antifasciste se réveilla, en même temps qu'il commença à fortement douter du rôle de l'Église Catholique dans la société" (Silva, 2000 : 23).

Il n'y a guère que le Parti Communiste Portugais (PCP) pour proposer, depuis la clandestinité, une réelle alternative au salazarisme. Il incarne, à travers son dirigeant Álvaro Cunhal, les images de résistance, de liberté, de peuple, de démocratie et de culture. À partir des années 1960 à Coimbra, de nombreux éléments des "républicas" (maisons étudiantes communautaires et autonomes) sont des membres actifs ou des sympathisants du PCP. Ces structures joueront d'ailleurs un rôle important dans les mouvements étudiants de cette décennie.

En 1960, une liste d'inspiration démocratique proposée par le Conseil des Républicas obtient la victoire aux élections pour diriger

l'AAC. Face au danger que pouvait représenter pour le pouvoir en place un tel virage à gauche, le gouvernement ressort le projet contesté de décembre 1956, afin de priver l'Academia de son autonomie par l'imposition de dirigeants associatifs proches de la dictature. La contestation reprend alors des forces. Coimbra devient le pôle rassembleur des deux autres universités existantes : Lisbonne et Porto. Le mouvement associatif étudiant et lycéen se développe et s'organise, tant sur le versant interne qu'entre les établissements du pays. Ces liens tissés entre les trois Academias permettent de renforcer les initiatives communes et le pouvoir d'action. La cape de l'habit étudiant (capa e batina), jouant sur la double face de l'identité et de l'identification, perd de sa valeur traditionaliste et élitiste et devient un symbole unificateur des luttes corporatistes. La couleur noire de la capa e batina est, dans ces circonstances, associée au geste du deuil et de la lutte collectifs, rendus par la proximité sémantique (luto/luta). Dans ce cas, le costume traditionnel rend sensible, par le biais d'images codées, une force contestataire et une solidarité de groupe, comme lorsque un étudiant est fait prisonnier ou bien quand les jeunes, garçons et filles, se rendent dans la capitale ou se rassemblent en grand nombre dans les Assemblées Générales (Assembleias Magnas).

La contestation de 1962 résulte de l'interdiction de deux projets inter-universitaires : la Première Rencontre Nationale des Étudiants de Coimbra (déjà en projet en 1945)

et les commémorations du Jour de l'Étudiant à Lisbonne. Les différentes sensibilités politiques convergent sur la base consensuelle d'une défense corporatiste de l'autonomie universitaire : communistes, catholiques, humanistes laïcs et droite modérée. La grève qui s'ensuit rassemble 20 000 étudiants. Le luto académico (deuil académique) est déclaré. Cet acte consiste dans le port fermé de la capa e batina en signe de protestation, suivi du boycottage massif des cours. Si la première rencontre prévue finie par se réaliser à Coimbra, du 9 au 11 mars, à Lisbonne la police frappe et arrête de nombreux jeunes. Marcello Caetano, président de l'université, démissionne. À Coimbra, les grèves des cours et des examens se poursuivent ; l'occupation des installations de l'AAC, appuyées clandestinement par des aides matérielles des habitants, conduit la police à intervenir ; les grèves de la faim accompagnent les emprisonnements. José Mário Branco, alors caloiro (bizut) de l'université de Coimbra et résidant dans la república des Kágados, est ainsi arrêté (Silva, 2000 : 26).

Le "Dux Veteranorum", c'est-à-dire l'étudiant qui compte le plus d'inscriptions à l'université et qui est dépositaire par l'Academia du rôle de gardien des coutumes avec le Conseil des Vétérans (dont il est le primus inter pares), est mis aux arrêts pour avoir suspendu par "decretus", selon l'usage, les rituels les plus violents de la Praxe académica, lesquels avaient déjà fait l'objet d'une polémique médiatisée en 1957, à la suite de la précédente crise. La décision du Dux a été interprétée, non pas comme un geste "traditionnel", mais bien politique. Observons que des rituels et objets de la Praxe, comme l'hymne étudiant FRA, la caricature ou la capa e batina, ont pu servir à protester et à mobiliser durant la crise académica de 1969 (Frias, 2004b).

Caractéristiques et genèse du *canto de intervenção*

L'expression canto de intervenção est apparue après le 25 Avril

1974 pour désigner, rétrospectivement, un type particulier de chant engagé politiquement contre l'Estado Novo. Situés entre l'implication sociale et la production artistique, entre le culturel et le politique, de tels chants mêlent la poésie et la musique. Ce lien est manifeste dans les arrangements du recueil de poèmes *O canto e as armas de Manuel Alegre* par Adriano. "Le chant d'intervention matérialise une posture soit de l'interprète - qui étant également auteur porte le nom de 'chanteur-compositeur' ('cantautor') - soit de l'auteur de la lettre et du compositeur, où le chant assume un rôle, devient un véhicule, un agent, une arme ludique, dans le cas présent, contre le régime, transmettant des messages de contestation et de résistance" (Raposo, 1998 : 13).

Cette forme expressive n'est pas réductible au registre de la contre-culture militante, à laquelle elle a fini par être assimilée. Sérgio Godinho trouve que l'expression "chant ou chanson d'intervention" est trop réductrice car limitée au seul aspect protestataire : "Je n'ai jamais fait grand cas de cette désignation, dit-il. Surtout parce que je trouve qu'elle est extrêmement réductrice en comparaison avec ce que je fais et ce qui m'intéresse. Je fais des chansons qui portent sur des réflexions philosophiques, existentielles, sur la manière d'être, sur l'amour, sur la société. Un regard sur le social" (*apud* Saraiva, 1977).

Ces chants sont à replacer dans le cadre plus large des sociabilités où convergent le récréatif et le créatif. C'est le cas des tertúlias culturelles, sorte de cercle informel réunissant des convives liés par l'amitié ou la complicité et alimentées par la circulation d'une parole libre ; de nature littéraire, musicale ou encore poétique, elles peuvent être teintées à l'occasion de positions idéologiques sans se départir du plaisir de l'entre-soi.

Au début des années 1960 apparaissent donc la forme balada et un peu plus tard la trova. En une période où l'idéologie officielle renforce les sentiments nationaliste et militariste, avec l'avènement de la première guerre coloniale en

Angola, 'le 'Déserteur' de Boris Vian est écouté dans les républiques de Coimbra et dans les restaurants universitaires" (d'Espiney, 1990 : 121). L'enrôlement dans le service militaire sur le front des guerres coloniales n'était pas rare. Il est l'une des représailles possibles, avec la prison et l'exclusion des études, contre les "agitateurs". Ce risque a conduit des jeunes à l'exil, y compris des chanteurs et poètes engagés, souvent membres ou compagnons de route du PCP. C'est le cas de José Mário Branco, de Manuel Alegre ou de Luís Cília qui fuient vers Paris. En France, Luís Cília, qui a composé l'hymne du PCP, *Avante*, continue de chanter : il est présent dans des fêtes, des associations et des foyers d'immigrés portugais. À Paris, il édite *Portugal-Angola : Chants de Lutte*, comprenant notamment Résiste et aussi, inspiré de Boris Vian, *Chant du Déserteur*. José Jorge Letria suivra une telle piste, en exploitant dans ses compositions les veines critique et ironique.

Zeca et Adriano

Après avoir interprété dans les années 1950 le registre classique du fado, celui du mythique Hilário ou celui d'Edmundo de Bettencourt, José Afonso échange en 1960 ce chant romantique et la guitarra contre la balada et la viola (guitare)

de Rui Pato. Selon lui, s'il a baptisé ses nouvelles compositions avec le vocable générique "baladas" c'est pour les distinguer du fado dont il se dit "saturé", plus du reste sur un plan politique qu'esthétique. Un tel produit lui était apparu comme une chose figée dans son aura, répétée telle une leçon, ressemblant à un "ingrédient pour touriste" (*apud* Raposo, 1998 : 61). Il semble donc que, même si le contenu du fado évolue avec les générations, l'important réside dans la valeur qui lui est attribuée et l'usage nouveau qui en est fait. La même année, il enregistre *Balada de Outono*, faisant suite à *Balada de Coimbra* (1958) à la facture plus conventionnelle. Un an plus tard, il sort un disque contenant des chants nettement plus engagés. S'il arrive que ces objets musicaux, servis par une belle voix et des paroles poétiques, soient empreints d'un ton ironique ou satirique, c'est parce que la censure requière une telle écriture ; c'est aussi dans le but d'accentuer leur impact critique.

Parmi le répertoire de 1963 de Zeca, il faut retenir *Os Vampiros* :

Dans le ciel gris
Sous l'astre muet
Battant des ailes
Dans la nuit silencieuse
Ils viennent en bande
Avec leurs pieds velus
Sucer le sang
Frais du troupeau
(apud Barros, 1983)



Au centre, Zeca Afonso et Adriano C. de Oliveira.

et *Menino do Bairro Negro*, qui contient une claire référence aux luttes de libération coloniales. L'une des strophes appelle directement les opprimés, sous la forme de l'injonction ou du mot-d'ordre, à mettre un terme à la soumission du peuple noir ("Détourne les yeux du sol") pour pouvoir relever la tête et espérer avec dignité ("Viens voir la lumière") :

*Enfant sans condition
Frère de tous les dénudés
Détourne les yeux du sol
Viens voir la lumière
(apud Barros, 1983 : 17)*

L'itinéraire de Zeca le conduit de l'université de Coimbra au sud du Portugal où il est confronté à la misère des ouvriers agricoles face aux gros propriétaires, et contre lesquels ils allaient bientôt se révolter à l'ombre du PCP (1958-1962). Poursuivant son périple, il se rend en Angola en 1957 avec la Tuna Académica, un groupe musical traditionnel de l'université de Coimbra ; il séjourne ensuite au Mozambique dans le cadre du service militaire. Au cours de ces étapes, il se nourrit d'expériences directes qui constitueront une matière première pour ses inspirations. C'est ainsi que, à la manière de Lopes-Graça, il fait acte d'artiste et de militant en procédant à des

arrangements musicaux de chants paysans, comme dans le disque *Traz Outro Amigo Também* (1970) ; ou bien il se réfère à la réalité coloniale et à l'Alentejo "rouge" luttant pour la justice et la démocratie dans ce qui deviendra sa balade la plus connue et l'hymne de la Révolution : *Grândola, Vila Morena*.

De son côté, peu après son inscription à l'université de Coimbra en 1959, Adriano Correia de Oliveira adhère au PCP et rompt à son tour avec le fado et les images surannées qu'il véhicule. Il en modifie et le tempo et l'esprit, tout en combinant tradition et modernité musicales. Ce changement est d'ordre esthétique, éthique et idéologique. L'enrichissement du registre musical et littéraire, par une composition originale, s'accompagne d'une posture critique. Une posture à laquelle il associe la poésie et la guitarra portugaise. Le chant d'intervention Trova do Vento que Passa, écrit en 1963, se transforme rapidement en hymne du mouvement étudiant, dans lequel il s'implique avec sa república Rás-Te-Parta :

*Il y a toujours quelqu'un qui résiste
Il y a toujours quelqu'un qui dit non*

Un tel hymne chanté deviendra par la suite une référence pour les résistants à la dictature. En 1969,

Adriano enregistre des poèmes tirés du recueil *O Canto e as Armas* de Manuel Alegre, associant à nouveau combat et art vocal.

Fonctions, diffusions et effets sociaux des cantos de intervenção

La présence dans les milieux universitaires portugais de chants engagés, composés par des auteurs locaux ou bien importés, notamment de France ; et plus largement l'affiliation à des associations culturelles (ciné-clubs, Ateneus, etc.) et à des groupes musicaux, sont autant d'indices d'une radicalisation sociale. "Contre la musique vide de sens et populiste sont préférés les *Heróicas* recueillies par Lopes-Graça et entonnées dans les banquets de jeunes, étudiants ou travailleurs, ou les chansons provenant des albums des 'Chants du Monde'. À Porto, c'est l'Orféon Universitaire qui prend la tête de l'action étudiante" (d'Espiney, 1990 : 120). Il est à cet égard significatif de voir de nombreux étudiants se rapprocher des associations de musique existantes, en particulier de la Mocidade Musical (Jeunesse Musicale).

Les chants d'intervention établissent un pont entre les domaines de



De gauche à droite : José Jorge. Letria, Zeca Afonso, José Mário. Branco, Adriano Correia. de Oliveira et Ary dos Santos



República Rás-Te-Parta où a habité Adriano

la culture, à base musicale et textuelle, et de l'engagement. On peut poser que l'acquisition d'une culture politique passe par l'assimilation de normes de conduite et la référence à des "valeurs en finalité" (Weber) tendant à orienter l'action collective. Une telle culture suppose une histoire commune entretenue, parfois "fabriquée" par un appareil partidaire et un travail mémoriel. Cette histoire est constitutive d'une identité sociale et favorise une identification affective. Une communauté forgée autour d'idées et d'idéaux est une communauté de sentiments aussi bien qui partage, dans la lutte, un même destin.

Les chants d'intervention assurent plusieurs fonctions : de socialisation politique, de cohésion du groupe et, enfin, de stimulation au cours des luttes.

Tout d'abord, ces chants sont un vecteur de socialisation politique. En effet, lorsqu'ils sont repris dans les mobilisations ou les réunions partisans, et a fortiori quand ils deviennent des emblèmes, ils s'accompagnent d'un code linguistique et gestuel assimilé. Ils sont alors interprétés par cœur avec, pour les communistes et affiliés, le bras droit levé et le poing brandi comme un défi. Véhiculant des notions de liberté, de justice et de solidarité, ils révèlent aussi à la surface du corps manifestant une identité, comme ils favorisent un processus d'identification à des idées-valeurs et à des symboles progressistes. Ces chants n'ont pas leur principe en eux-

mêmes. En étant engagés dans l'espace socio-politique, ils intègrent la dynamique et la logique des mouvements sociaux. Si une subordination des moyens à la fin, de la forme à la fonction, bref de l'esthétique au politique est perceptible dans ce propos de José Afonso (*apud* Raposo, 1998 : 172), il semble qu'il insiste surtout sur les effets sociaux des chansons, - une prise de conscience débouchant sur une action ou une réaction : "Le résultat de ce que moi, Adriano, Macebo et d'autres nous faisons ne peut pas se mesurer à la qualité de ce que l'on a produit, mais aux avantages et à la dynamique que cela provoque ou aide à provoquer chez les gens, indépendamment de ce que l'on chante. Ce dernier aspect est, pour moi, bien plus important que la valeur de la musique. En effet, il est nécessaire d'aider les personnes à fonctionner et à réfléchir à partir de ce qui leur est suggéré par la musique". On comprend dès lors que ces chants puissent jouer le rôle d'armes puisqu'ils sont une force pourvue d'une certaine efficacité. C'est bien ce que suggère Manuel Alegre : "Les chansons de Zeca, d'Adriano, de Manuel Freire (...), mes propres poèmes tout cela a eu plus d'efficacité pour réveiller une conscience collective et démocratique, que des essais ou tout autre chose" (*apud* Raposo, 1998 : 88).

Ensuite, les chants d'intervention font lien, lorsque du moins ils sont partagés dans un cadre militant. La chanson pousse à se réunir

en "spectacles" et à reprendre des refrains connus de tous. Étant donné que les réunions et les associations sont interdites, l'organisation d'une rencontre musicale reste le seul recours pour en faire une tribune, malgré la présence des agents de la PIDE. Les contenus symboliques, dotés d'une forte charge affective, unifient les membres d'un groupe. Les chants d'intervention assurent une telle fonction communicante. Si leurs aspects contestataires s'apparentent à la revendication politique, leur texture s'avère être un puissant vecteur d'émotions. Ils véhiculent en outre une histoire et une mémoire. La parole, qui est transmise sur une ligne générationnelle et sur les modes oral et vocal, sert de viatique. En sus des idées et des valeurs, ces chants participent sur un plan esthétique d'une croyance fondatrice de l'action politique. Si bien que, en l'espace d'une rencontre ou d'une protestation de rue, ils contribuent à faire tenir ensemble les militants par l'intermédiaire de leurs corps soudés et du fait qu'ils chantent d'une seule voix.

C'est à la faveur d'un réseau social, culturel et politique que la double circulation des chanteurs et des idées alternatives est possible. Le seul Adriano a maintes fois été présent dans des dizaines de réunions populaires et récréatives, dans des coopératives et des associations. Dans le cadre universitaire, il participe aux sérénades et à la "réception" rituelle des bizuts. Il

BIBLIOGRAPHIE

- Barros, Santos, J. H. (org.), *José Afonso, textos e canções*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1983.
- Bebiano, Rui et Silva, Alexandra, "A reidentificação do feminino e a polémica sobre a 'Carta a uma Jovem Portuguesa'", *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2004, p. 423-454.
- Bourdieu, Pierre, "Comment se représente-t-on le monde social ?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, "Représentations du monde social : textes, images, cortèges", n° 154, septembre 2004.
- Cruzeiro, Celso, *Coimbra 69*, Porto, Afrontamento, 1989.
- d'Espiney, Rui, "A geração de 60 em Portugal", *Sociologia - problemas e práticas*, n° 8, 1990, p. 113-127.
- Faria, Cristina, *As lutas estudantis na Ditadura Militar (1926-1932)*, Lisbonne, Colibri, 2000.
- Faria, Francisco, *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã ?*, Coimbra, Comissão Municipal de Turismo, 1980.
- Ferreira, Vítor Manuel Matias et Nunes, A. Sedas, "O 'meio universitário' em Portugal : subsídios para a análise sociológica da sua estrutura e evolução no período 1945-1967", *Análise Social*, vol. VI, n° 22-23-24, 1968, p. 526-595.
- Fontes, Paulo F. de Oliveira, "Universidade e Estado Novo nos anos 50 : A crise académica de 1956-1957 e o Movimento Estudantil", Maria Cândida Proença (coord.), *Maio de 1968 : Trinta anos depois. Movimentos estudantis em Portugal*, Lisbonne, Colibri, IHC/UNL, 1999, p. 139-170.
- Fontes, Paulo, "As organizações estudantis católicas e a crise académica de 1956-1957", *Universidade(s), História, Memória, Perspectivas, Actes*, Congresso de História da Universidade, 7º Centenário, Coimbra, vol. 5, 1991, p. 457-480.
- Frias, Anibal, "Le fado de Coimbra : entre tradition et innovation", *Latitudes*, n° 16, décembre 2002, p. 3-10.
- Frias, Anibal, "Politique et esthétique : la caricature comme mode d'expression de la contestation étudiante : la crise académica de 1969", *Latitudes*, n° 21, septembre 2004, p. 38-45.
- Frias, Anibal, "A 'arte' da contestação na Academia de Coimbra nos anos 60 : desenhos, caricaturas, Praxe", *Actes du Congresso da Associação Portuguesa de Sociologia*, Braga, mai 2004 (à paraître).
- Frias, Anibal et Peixoto, Paulo, "Esthétiques urbaines et jeux d'échelles : expressions graphiques étudiantes et images du patrimoine universitaire à Coimbra", *Oficina*, CES/Université de Coimbra, juin 2001 [40 p.].
- Garrido, Álvaro, *Movimento estudantil e crise do Estado Novo*, Coimbra 1962, Coimbra, Minerva História, 1996.
- Henry, Christel, "Le mouvement 'cineclubista' au Portugal entre 1945 et 1959", *Estudos do Século XX*, "Estéticas do Século", n° 1, 2001, p. 241-276.
- Nunes, António Manuel, "Da(s) Memória(s) da Canção de Coimbra", in *Canção de Coimbra. Testemunhos Vivos* (Antologia de textos), Edição da responsabilidade do Pelouro da Cultura, DG/AAC, 2002, p. 9-69.
- Pires, Januário Gonçalves Mateus Escada, *Contributo para o estudo da Via Latina (1937-1969) durante o Estado Novo*, Faculdade de Letras, UC, Mestrado em História, 1994.
- Raposo, Eduardo, *O papel sociocultural do canto de intervenção na oposição ao Estado Novo (1960-1974)*, FCSH/UNL, Mestrado em História, 1998.
- Reis, Manuel, *Adriano presente !*, Porto, Ausência, 1999.
- Saraiva, Arnaldo (org.), *Canções de Sérgio Godinho*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1977.
- Silva, Octávio Fonseca, *José Mário Branco : O canto da Inquietação*, Porto, MC Biografias, 2000.
- Torgal, Luís Reis, *A Universidade e o Estado Novo. O caso de Coimbra : 1926-1961*, Coimbra, Minerva História, 1999.
- Vilaça, Alberto, *O MUD Juvenil em Coimbra : História e estórias*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- Touraine, Alain, "Les mouvements sociaux : objet particulier ou problème central de l'analyse sociologique ?", *Revue Française de Sociologie*, vol. XXV, 1984, p. 3-19

chante pour les rares syndicats qui échappent partiellement au contrôle du corporatisme fasciste ; il se rend dans des banquets où la parole parlante se mêle à la parole chantante. Il côtoie les parcs de campisme, les collectivités, les centres religieux progressistes, les clubs et ciné-clubs. Tantôt il parti-

cipe, tantôt il intervient auprès d'un public plus radical. Ce qui rapproche ces lieux par-delà leur diversité c'est leur caractère relativement informel puisqu'ils sont situés à l'intersection du public et du privé. Il faudra attendre la proximité de la Révolution des œillets pour que José Afonso, Adriano et d'autres

chanteurs militants apparaissent dans des espaces quasi institutionnels et publics : dans l'émission télévisée très populaire Zip Zip en 1969, au Congrès de l'Opposition Démocratique réalisé à Aveiro en 1973 ou lors du spectacle du 29 mars 1974 organisé au Coliseu de Lisbonne. L'extension du réseau social et culturel à l'intérieur duquel circulent les chanteurs et les musiciens - ou leurs substituts vocal et sonore, n'épargnant vers la fin de l'Estado Novo ni les casernes ni les colonies, a permis que les chants, les idées, les poèmes dont ils se sont faits les colporteurs sortent des espaces lettrés pour atteindre une population toujours plus vaste et hétérogène.

Un tel champ d'actions a beaucoup fait pour la mobilisation contre le fascisme. Considérées du point de vue du canto de intervenção, les sphères culturelle et politique tissent entre elles des relations intimes. Et si elles sont indissociables, c'est parce que l'on a affaire à une culture modelée par l'action. Ce qui alors transparait, sur fond de voix, de sons et d'usages contestataires de la tradition, c'est une "culture d'opposition" (Torgal, 1999 : 251).

Un certain fado idéaliste et élitiste, nostalgique et même nationaliste, s'est transformé en une bannière dressée contre le fascisme, et porteuse d'espoir, avec Zeca et Adriano et bien d'autres à leur côté. Sans compter les milliers d'interprètes anonymes qui ont servi de relais en multipliant les voix de l'insoumission. Le chant d'intervention exprime ainsi la révolte en même temps qu'il la suscite. Le son mélodique avoisine le cri de la révolte : Vozes ao alto ! Élément esthétique pourvu d'une puissante charge emblématique, il fut lui-même le produit de circonstances particulières. On comprend dès lors que, la balada étant apparue avec les mouvements sociaux des années 60, elle se soit atténuée peu avant le 25 avril 1974. Quand, précisément, l'esthétique a cédé le pas à la politique, le canto faisant place à l'intervenção ●

* Boursier post-doctoral de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia.