

Luís de Freitas Branco, *A Revolução antes da Revolução*

Lisboa, Zigurarte, 2024

Agnès Pellerin

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/lusotopie/8507>

DOI : 10.4000/13e50

ISSN : 1768-3084

Éditeur

Ideas - UMR 7307

Référence électronique

Agnès Pellerin, « Luís de Freitas Branco, *A Revolução antes da Revolução* », *Lusotopie* [En ligne], XXIII(1-2) | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 27 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/lusotopie/8507> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/13e50>

Ce document a été généré automatiquement le 27 mars 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Luís de Freitas Branco, *A Revolução antes da Revolução*

Lisboa, Zigurarte, 2024

Agnès Pellerin

RÉFÉRENCE

Luís de Freitas Branco, *A Revolução antes da Revolução*, Lisboa, Zigurarte, 2024, 300 p., ISBN: 978-989-35146-8-9

- Luís de Freitas Branco est issu d'une famille qui a marqué l'histoire de la musique et de la musicologie au Portugal. Fort de ce point d'observation au devant de la scène à la fois musicale et académique, prestigieuse et éclectique, il signe aux éditions Zigurarte un premier ouvrage, *A Revolução antes da Revolução*, qui, par son titre attractif¹, cherche à mettre en relation l'événement politique du 25 avril 1974 avec la musique populaire portugaise au sens large, au-delà de la seule chanson engagée. Il y rassemble certaines considérations autour des dynamiques culturelles qui ont contribué, au sein de la vie musicale portugaise, à l'évolution politique du pays en amont du mois d'avril 1974, et en particulier durant l'année 1971.
- L'ouvrage de 300 pages, composé de douze chapitres, incluant une vingtaine d'illustrations, prend donc le contrepied d'une mémoire centrée sur le *moment* du 25 avril 1974, qui a longtemps occulté la longue durée du processus révolutionnaire. Par son titre, il rappelle que le succès de la révolution s'est joué bien avant, à travers la fédération d'un soutien populaire où la musique a joué son rôle. Il touche, sans l'expliciter, à l'une des clés les plus complexes de l'événement : l'adhésion immédiate au coup d'État de la part des habitants, sortis dans la rue au milieu des chars et des soldats en armes, en dépit des communiqués radio leur intimant de rester chez eux, les médecins étant pour leur part appelés à rejoindre les hôpitaux.
- Le rôle de la musique comme médiateur politique naturel a fait l'objet de nombreux travaux, soulignant son efficacité, en tant que « production révolutionnaire » en France

avant 1789 pour Louis Jean Calvet, comme facteur essentiel du « rassemblement des corps » dans l'espace public pour Judith Butler, ou encore en tant que force d'intégration des périphéries au sein de la nation d'après Didier Francfort. En ce qui concerne la révolution des Œillets, les synthèses historiques ne manquent jamais de mentionner le rôle performatif joué par le choix de « Grândola, Vila Morena » comme principal signal des opérations des militaires. Mais il aura fallu attendre 2014 pour qu'un ouvrage, à visée grand public, soit dédié à cette chanson par Mercedes Guerreiro et Jean Lemaître². Dix ans plus tard, en 2024, la reconnaissance de la place de la chanson dans la révolution portugaise ne fait plus de doute, comme en témoigne le programme du congrès international organisé à l'université de Lisbonne sous l'égide de la Commission commémorative des 50 ans du 25 avril, qui, en mai, lui a dédié une riche table ronde. Entretemps, en 2022, le chercheur Luís Trindade s'est penché sur la question posée par Luís de Freitas Branco dans un ouvrage de grande ampleur dédié à la musique populaire des années 1940 aux années 1970³, un travail très fourni d'histoire culturelle, nourri des sciences sociales, offrant une analyse particulièrement fine et nuancée de ce champ complexe, en perpétuelle évolution.

- 4 Luís de Freitas Branco, quant à lui, ne s'embarrasse guère des cadres théoriques et sa lecture des références déjà existantes est peu valorisée. Son essai, essentiellement factuel, détaille peu ses analyses ou son argumentaire et s'il mobilise, en notes, des travaux académiques, leurs références se confondent avec les articles de la presse musicale de l'époque qu'il a consultés ou les entretiens qu'il a réalisés. Son essai, qui compile un certain nombre de faits souvent déjà connus, trouve plutôt sa raison d'être dans le fait de considérer la musique populaire portugaise dans son ensemble, dans sa diversité – un objet d'étude transversal longtemps resté marginal, jusqu'aux travaux de Trindade.
- 5 L'auteur se concentre donc sur 1971, année marquée par son activité musicale particulièrement intense, dans le sillage du « Printemps marceliste », et que Mário Correia, cité dans la préface, évoquait déjà en 1984 comme le « virage historique » de la musique populaire portugaise (p. 8)⁴. Plusieurs albums phares du chant d'intervention voient effectivement le jour cette année-là, notamment *Mudam-se os tempos, Mudam-se as vontades* de José Mário Branco ; *Cantigas do Maio* de José Afonso ; *Os Sobreviventes* de Sérgio Godinho (lancé en 1972) ou encore *Gente de Aqui e de Agora* de Adriano Correia de Oliveira. D'autres faits marquants rythment également l'actualité de cette année-là, comme l'arrestation de Charlie Haden au festival de jazz de Cascais, en raison de son soutien aux luttes anticoloniales.
- 6 Soucieux d'embrasser tous les genres musicaux, et pas seulement les plus urbains, ni les plus élitistes, l'auteur réunit tout ce qui, en 1971, peut venir nourrir l'idée d'une résistance à la dictature à travers la musique. Il s'agit pour lui de chercher au-delà des images figées, « statufiées » des productions les plus évidentes de la chanson politique. Luís de Freitas Branco se place donc contre le monopole d'une mémoire exclusivement axée sur le chant d'intervention. Croisant les mondes, il rappelle ainsi que février 1971 correspond également aux 80 ans d'Alfredo Marceneiro (p. 25), ancienne figure ouvrière du fado de Lisbonne, un genre souvent stigmatisé comme étant réactionnaire par l'opposition.
- 7 Il souhaite restituer à la musique populaire portugaise ses « chapitres oubliés » et questionne ainsi, par exemple, « le rôle des femmes dans le chant d'intervention » (p. 10) – l'occasion pour lui de citer la formule de la fiche technique de *Sobreviventes*

dédiée à la compagne du chanteur, Sheila Charlesworth : « chœurs, sandwiches et amour » (p. 154) ou d'évoquer, par contraste, l'attention portée aux pratiques musicales féminines par Michel Giacometti (p. 26) –, sans malheureusement approfondir ces thématiques.

- 8 L'auteur entend horizontaliser les échelles esthétiques et ne jamais perdre de vue l'expérience des Portugais dans leur totalité, prenant acte que « de fait, ce sont des chanteurs dits *popularuchos* [populaciers] qui ont adouci les lugubres journées d'un Portugal en guerre, pauvre et aliéné ». Évoquant le milieu de la musique comme une véritable guerre « de tranchées » (p. 29), il rappelle ses dimensions conflictuelles, entre chant d'intervention et autres formes musicales (fado, folklore, rock, pop), et n'hésite pas à restituer la violence intrinsèque de ce front d'opposition. Certaines citations d'époque permettent de prendre la mesure d'un certain mépris intellectuel à l'égard d'une Amália Rodrigues, par exemple, qui, selon le *Diário de Lisboa*, « vend du Camões ou du Alberto Janes comme elle vendrait des oranges » (p. 134), en référence à son enfance très pauvre. L'auteur n'échappe pas lui-même à une forme de radicalité quand il qualifie de « fondamentalistes de la chanson d'intervention » les journalistes qui, à l'époque, ont propagé le qualificatif, à ses yeux « réducteur », de « national-chansonisme » (p. 22).
- 9 L'auteur souhaite au contraire assumer les rouages commerciaux de la chanson, puisque 1971 se place sous l'impulsion d'une nouvelle jeunesse « aisée et diplômée, formée durant la crise académique, manifestant un certain appétit pour la consommation, grâce à un timide progrès économique » (p. 9). Le paradigme des « campagnes publicitaires des chansons », désormais pensées en détails (p. 49), évolue, devenant l'enjeu d'une véritable lutte entre éditeurs, notamment lors du festival RTP de la chanson. Ce qu'il désigne comme le « marché » des *baladeiros* (chanteurs d'intervention) bat également son plein, nourri par les promenades du dimanche au mythique drugstore Apollo 70 d'Alvalade (p. 236). Même si, peu à peu, « le public universitaire, d'origine parfaitement bourgeoise, est remplacé par les associations récréatives, paroisses, syndicats, campings, etc. – l'épicentre de la ballade se déplaçant résolument vers la rive sud du Tage » (p. 237).
- 10 En parallèle, le contexte de l'exil marque fortement la production musicale. L'ouvrage rappelle ainsi la matérialisation audacieuse, à travers deux sièges ostensiblement vides au cinéma Roma le 28 novembre 1971, de l'absence des deux chanteurs dont les disques étaient présentés, José Mário Branco et Sérgio Godinho (p. 102) – le premier confiant à l'époque, durant sa période d'exil, que « s'il le pouvait, il ne remettrait plus jamais les pieds à Paris » (p. 96). Des chanteurs exilés paradoxalement très jalouxés lorsqu'ils sont récompensés par des prix, notamment de la Casa da Imprensa (p. 103).
- 11 L'auteur souhaite souligner les dynamiques contradictoires de l'époque, notamment lorsqu'il mentionne le rôle ambigu des « rouages du secrétariat d'État à l'Information et au Tourisme, qui, tout en opprimant la liberté d'expression, ont indirectement stimulé l'inventivité et la communion entre littérature et mélodie » (p. 9). Il cherche ainsi à dépasser certaines idées reçues sur la musique la plus populaire, rappelant par exemple la censure du folklore par le régime « contrairement à ce qu'on s'imagine » (p. 28), ou encore la réalité de la désertification rurale qui donne une consistance réaliste à l'idée d'un peuple « orphelin de ses campagnes » présente dans la musique d'un Quim Barreiros (p. 25).

- 12 S'en tenant souvent à un premier niveau de lecture, il mentionne le parcours complexe d'un João Maria Tudela entre « bienveillance » vis-à-vis de l'idéologie coloniale et « contestation » (p. 197), ou celui du poète José Ary dos Santos qui s'assume à la fois en tant que « communiste dévot » et « publicitaire capitaliste » (p. 118), tandis qu'à l'Arreda, maison de fado de Cascais, « le fado aristocratique » de Teresa Tarouca, Carlos Zel ou João Braga accueille également José Manuel Osório, qui était communiste – cette cohabitation étant selon lui « le signe que le genre survivrait au processus révolutionnaire post-25 avril » (p. 148).
- 13 Dans l'optique de contester le monopole du rôle de résistance et d'innovation musicale parfois attribué au chant d'intervention, Luís de Freitas Branco souligne que, selon lui, les productions de José Mário Branco ne s'autorisaient pas à réutiliser les collectes sonores de Fernando Lopes-Graça et Michel Giacometti, alors que dans *Blackground*, Duo Ouro Negro se saisit de la matière brute recueillie dans le cadre du Museu do Dundo, une institution d'ethnographie coloniale adossée à l'industrie du diamant en Angola (p. 196).
- 14 S'agissant de la structuration de l'ouvrage, l'organisation chronologique des chapitres, mois par mois, est a priori attrayante, évoquant le cycle des saisons, récurrent dans la culture populaire (le début 1971, par exemple, étant marqué par la fin d'un hiver rigoureux, p. 34). Elle semble inviter les lecteurs à vivre, ou revivre, l'année 1971 à travers une approche sensible, au plus près du vécu empirique. Mais, d'emblée, ce découpage semble arbitraire, certainement lié au découpage initial des différentes chroniques publiées par l'auteur dans le journal *O Observador*. En effet, dès le premier chapitre, aucun événement saillant de janvier 1971 n'organise le propos ; le chapitre condense de nombreuses informations relatives au reste de l'année, voire plus largement à d'autres années, qui, certes, ne manquent pas d'intérêt et contribuent au propos général de l'ouvrage. C'est le cas de la mention du « single le plus vendu de l'été 1971 », *Sigo cantando* de Paco Bandeira, intégrant, en face B, une référence aux guerres coloniales – ce qui, selon l'auteur, suggère que le chanteur alentejan « combattait du même côté que les camarades de José Afonso mais avec des armes plus légères » (p. 30), sans qu'il n'étaye plus avant ce jugement.
- 15 Certaines informations manquent également de structuration : lorsqu'un chapitre fait ressortir clairement un événement du calendrier mensuel, par exemple le festival Vilar de Mouros en août, il peut laisser croire que 1971 correspond à sa première édition, alors même que, dans ce même chapitre, déborder de la seule année 1971 permet de rappeler des épisodes de répression policière lors de festivals musicaux de cette période, notamment à Estoril en 1970 (p. 181).
- 16 Par ailleurs, les recoupages chronologiques sont multiples et donnent lieu à des répétitions, notamment à propos du caractère tardif de l'instauration officielle de la censure phonographique, par une circulaire de 1972 – paradoxalement au moment où, au sein de l'État, la « Direction des services de censure » devient la « Direction générale de l'information ». Il s'agit, certes, d'un point essentiel, mais il est évoqué de façon trop générale ou anecdotique. La censure induit pour les éditeurs phonographiques une nouvelle tâche de « négociation » avec ses représentants au sein de l'État – José Niza ayant ainsi affaire à son « ancien camarade à l'université de Coimbra », Pedro Feytor Pinto (p. 77). Elle conduit la Rádio Renascença à la doubler d'un dispositif de censure interne, notamment suite au commentaire par Adelino Gomes des attaques lors des Jeux olympiques de Munich en 1972 (p. 119) – non détaillé pour autant. Elle est par

ailleurs, bien sûr, le lieu de décisions contradictoires (y compris rétroactives), comme l'autorisation de diffuser la version de *Natal dos simples* par Amália Rodrigues alors que la même chanson a été interdite sur scène à plusieurs reprises en 1971 (p. 133).

- 17 Les chapitres les plus cohérents restent ceux qui se concentrent sur un événement précis. Le mois de mai se structure autour du grand concert de Teresa Paula Brito et rappelle la violence de la censure de ce qui est aujourd'hui reconnu comme le « premier disque féministe » portugais (p. 110). Le mois de novembre est, quant à lui, centré sur le festival Jazz in Cascais, véritable « résumé de l'histoire du jazz moderne » (p. 247) ; l'auteur rappelle l'excellente programmation de cette édition, certaines figures éminentes de son public (José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Fernando Tordo, Amália Rodrigues, Jorge Peixinho, Carlos Barreto, Maria João Pires), ou encore les échanges sur le vif avec Miles Davis à cette occasion, le trompettiste demandant placidement à ses hôtes : « Vous, les Portugais, vous importez encore des esclaves du Cap-Vert pour vos travaux publics ? » (p. 249).
- 18 L'ouvrage invite ainsi à apprécier, comme un vieux thème musical déjà connu, un certain vent de liberté de cette année 1971, et les signes précurseurs d'une révolution culturelle – comme le concert, documenté par un rapport de la PIDE mais non daté ici, organisé par l'Escola Prática de Cavalaria de Santarém où, au milieu d'autres *baladeiros*, Fausto interprète le subversif « Comboio malandro » (p. 237).
- 19 Comme le formule l'auteur, et en guise de conclusion, « les singularités qui ont fait de 1971 une année d'intenses progrès musicaux ne se reproduiront pas ; chaque mois qui suivit fut plus répressif et à la fois plus proche de la libération » (p. 240). Cet essai, malgré son caractère très journalistique et des imprécisions (confusion, dès la deuxième ligne, entre le Rádio Clube Português et la radio Emissões Associadas de Lisboa), cherche toutefois à bousculer certaines lignes de partage persistantes – sans toujours convaincre. Mais, son propos étant précisément d'ouvrir la mémoire de la musique populaire portugaise aux non-spécialistes, les erreurs et manquements contribuent à « lui rendre sa part humaine⁵ », une nécessité que défend légitimement l'auteur.

NOTES

1. Titre dont l'auteur n'a d'ailleurs pas l'exclusivité. Voir, sur les luttes étudiantes sous l'*Estado novo* : Accornero, G. 2021 [2016], *The Revolution before the Revolution. Late Authoritarianism and Student Protest in Portugal*, New York, Berghahn.

2. Lemaître, J. & Guerreiro, M. 2014, « *Grândola Vila Morena!* » *Le roman d'une chanson*, Bruxelles, Aden.

3. Trindade, L. 2022, *Silêncio Aflito. A sociedade portuguesa através da música popular (dos anos 40 aos anos 70)*, Lisboa, Tinta da China.

4. Toutes les traductions sont de l'autrice.

5. Pacheco, N. 2024, « A cantiga é uma arma mas temos de renovar o armamento. Entrevista a Luís de Freitas Branco », *Público*, 28 mars.

AUTEURS

AGNÈS PELLERIN

INET-md, Universidade nova de Lisboa, Portugal
ampellerin[at]fcsh.unl.pt