



HAL
open science

La chanson d'auteur espagnole : culture ou contre-culture ? Lutttes et revendications sur le chemin de la liberté (de la fin du franquisme à nos jours)

José Rafael Ramos Barranco

► To cite this version:

José Rafael Ramos Barranco. La chanson d'auteur espagnole : culture ou contre-culture ? Lutttes et revendications sur le chemin de la liberté (de la fin du franquisme à nos jours). Isabelle felici, Florence Belmonte, Philippe Martel. Chanter la lutte, Atelier de création libertaire, pp.61-74, 2016, Chanter la lutte, 978-2-35104-089-8. hal-01383720

HAL Id: hal-01383720

<https://hal.science/hal-01383720>

Submitted on 21 Oct 2016

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.

CHANTER LA LUTTE ? Il n'y a pas que les armes comme arme. La chanson peut aussi jouer son rôle, en tant que vecteur du message de la contestation de l'ordre établi. Cela a été vrai à toutes les époques, et partout. Ce dont il est question ici, c'est du rôle que la chanson de lutte a pu jouer dans les sociétés du sud de l'Europe - Italie, Espagne et Grèce - comme dans ses prolongements outre Atlantique, mais aussi dans cet autre Sud qui se trouve de l'autre côté de la Méditerranée : le Maghreb. Tout au long du XX^e siècle, la chanson engagée, à sa façon, a accompagné les combats menés contre les dictatures, pour l'amélioration de la condition de la femme, ou celle des prisonniers. Au-delà de la musique, au-delà du folklore auquel on pourrait parfois être tenté de la réduire, la chanson dit quelque chose de l'histoire contemporaine des Suds.

Amar Ammouden, Julien Calvié, Sabina Ciminari, Alfonso Colorado, Teresa Cristina Duarte Simões, Sandrine Frayssinhes Ribes, Baptiste Lavat, Philippe Martel, Samia Miossec-Kchir, Antonio Muñoz de Arenillas Valdés, Céline Pruvost, José Rafael Ramos Barranco, Elisa Santalena, Carlos Tous, Bieke Van Camp.

CH
A
N
T
E
R
LA LUTTE

Ouvrage publié avec le concours de l'université Paul-Valéry Montpellier 3



ATELIER DE CRÉATION LIBERTAIRE

ISBN 978-2-35104-089-8

16,00 €



Chanter la lutte

Chanter

Actes du colloque de Montpellier - mars 2015

la lutte

Sous la direction de
Florence Belmonte, Isabelle Felici et Philippe Martel

Chanter la lutte

Chanter la lutte

Actes du colloque de Montpellier, mars 2015

*Sous la direction de
Florence Belmonte
Isabelle Felici
Philippe Martel*

Ouvrage publié avec le concours
de l'université Paul-Valéry Montpellier 3

Atelier de création libertaire

2016

Le colloque Chanter la lutte (18-20 mars 2015) s'inscrit dans le programme Chants des Suds de l'axe de recherche transversale « Civilisations contemporaines des Suds » du laboratoire LLACS (Langues, littératures, arts et cultures des Suds) de l'université Paul Valéry Montpellier 3. Il fait suite à deux journées d'études, De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème (13 juin 2013) et À vos hymnes ! (28 mars 2014).

Florence Belmonte, Isabelle Felici et Philippe Martel, professeurs en études hispaniques, italiennes et occitanes à l'université Paul Valéry Montpellier 3, ont coordonné l'ensemble de ce programme.

Merci à Claire Latxague pour le logo Chanter la lutte.

*Merci à Solange Bidault pour la révision des textes.
Couverture d'après une photo de Mimmo Pucciarelli
(<http://www.atelierdecreationlibertaire.com/croix-rousse-alternative/>)*

ATELIER DE CRÉATION LIBERTAIRE

BP 1186, F-69202 Lyon cedex 01

Tél/fax : 04.78.29.28.26

site Internet : <http://www.atelierdecreationlibertaire.com>

<http://twitter.com/ACLibertaire>

courriel : contact@atelierdecreationlibertaire.com

ISBN 978-2-35104-089-8

L'Atelier de création libertaire publie tous les mois une lettre électronique.
Pour s'abonner et aussi pour consulter le catalogue en ligne et passer vos commandes :
<http://www.atelierdecreationlibertaire.com>

Chanter la lutte, lutter en chantant

Philippe Martel

Ce titre pourrait *a priori* sembler curieux pour un colloque universitaire, tenu dans les locaux, confortables certes, mais fort peu musicaux de vocation, du site Saint-Charles de l'université Paul-Valéry Montpellier 3. La chanson est-elle vraiment un objet de recherche scientifique, tout particulièrement quand elle se donne pour but de défendre des idées politiques, le plus souvent extrêmes ou proches de l'être ? Les enseignants-chercheurs impliqués dans le versant « civilisation contemporaine » de l'équipe LLACS avaient commencé à se rapprocher de ce sujet au cours de deux journées d'études consacrées aux *Chants des Suds*¹. Il leur avait semblé alors que l'on pouvait élargir le champ à l'ensemble de la thématique du rapport entre la chanson comme vecteur, et un message de nature politique, identitaire ou sociale, bref, que même si la chanson par nature ne constitue pas en soi l'équivalent d'un discours construit et longuement argumenté, en tant qu'emblème, signe de ralliement ou expression artistique des aspirations d'une société ou d'une fraction de cette société, elle mérite d'être interrogée à la fois dans sa forme – musique, paroles –, dans son fond (pour ce

1. Les deux journées d'étude, *Chants des Suds. De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème et Chants des Suds. À vos hymnes !*, organisées par Florence Belmonte, Isabelle Felici et Philippe Martel, se sont tenues les 13 juin 2013 et 28 mars 2014. Les actes de la première ont été publiés dans la revue *Lengas. Revue de sociolinguistique*, n°74, 2013, <<http://lengas.revues.org/296>> (consulté le 23 juillet 2015).

qui touche aux idées défendues, dans les modalités de sa gestation), et dans son impact, quand elle en a un. Tout cela à partir de l'étude de cas particuliers, choisis dans les cultures des Suds, puisque ce sont ces cultures qui sont au centre des recherches de l'équipe LLACS.

Les Suds, certes, mais quels Suds ? La composition de l'équipe, rassemblant des enseignants-chercheurs travaillant sur des langues du sud de l'Europe, de la Grèce au Portugal en passant par le sud occitanophone de la France, mais aussi des prolongements outre-atlantique des aires linguistiques concernées, avait permis dès les précédentes journées d'études d'associer plusieurs de ces langues du sud, espagnol, portugais, grec (chypriote en l'occurrence), italien et occitan, ce bien que cette dernière langue ne soit pas celle d'un État, puisque l'hymne est le plus souvent associé à un État. Pour le colloque sur *Chanter la lutte*, si le même espace de référence a été conservé, il s'est enrichi d'une traversée de la Méditerranée en direction d'un autre Sud, le Maghreb. Du même coup, l'éventail des situations et des histoires particulières des divers territoires concernés s'élargissait considérablement, au risque d'empêcher tout véritable travail comparatif. Mais on a vite constaté que les passerelles, les points communs, les convergences thématiques, les influences partagées permettaient de lancer entre tous ces territoires des passerelles suffisamment solides pour que la traversée de la Méditerranée ou de l'Océan débouche sur des échanges féconds. Grâce aux intervenants qui ont relevé le défi, il est permis de proposer aujourd'hui au lecteur un panorama de ces cas particuliers. On se limitera ici à quelques remarques d'ordre général permettant un premier balisage du terrain.

Premier problème, celui de l'époque considérée. Après tout, on peut faire remonter la chanson engagée à contenu politique assez loin dans le temps. Le profil contemporainiste des intervenants comme des organisateurs les dispensait de se pencher sur les préfigurations médiévales ou modernes de l'utilisation du chant comme vecteur de message politique. Mais les deux siècles de la période contemporaine fournissaient déjà un champ d'exploration assez large. Hasard ou nécessité, c'est pour l'essentiel le XX^e siècle qui a suscité l'attention la plus soutenue, autour de deux moments principaux : le milieu du siècle avec les grands conflits entre camp des démocraties et camp des dictatures, le temps des résistants, un peu partout dans l'Europe occupée. Et la période de l'après Mai 68 – même si des formes plus récentes, voire totalement

actuelles, ont pu faire l'objet de communications importantes. Ce n'est pas un hasard si les années post-68 ont été, un peu partout dans le monde, propices à l'émergence d'une chanson protestataire bénéficiant d'un impact certain. Outre que les soubresauts de l'histoire contemporaine – décolonisation, émergence du tiers-monde comme acteur géopolitique d'importance, contradictions des systèmes politiques et sociaux des pays développés, émergence de luttes nouvelles, féministes, écologistes, contre les prisons – ne pouvaient que trouver un écho dans cette chanson protestataire, il faut faire intervenir d'autres facteurs qui introduisent un certain nombre de ruptures par rapport aux époques antérieures.

Il y a d'abord un fait générationnel, l'apparition dans le champ politique (du moins dans le monde dit développé) au cours des années soixante d'une jeunesse présentant un certain nombre de caractéristiques : un niveau culturel global plus élevé qu'aux époques précédentes, une sensibilisation à des problématiques dépassant le strict cadre national – une sorte de mondialisation des luttes résultant d'interactions entre États et continents de plus en plus importantes. Cette sensibilisation étant elle-même directement liée à la multiplication et à la diffusion de plus en plus massive des informations, là encore en lien avec la naissance d'une circulation planétaire des idées et des modèles culturels comme des hommes et des marchandises – les modèles culturels pouvant d'ailleurs être, à leur façon, des marchandises. Tout cela combiné à une démocratisation de la culture et à un accès plus facile à un circuit de diffusion large induit par de nouvelles technologies. On ne comprend pas la diffusion de la chanson protestataire de ces temps si on ne prend pas en compte le retentissement qu'ont pu avoir sur une génération la guerre du Vietnam ou les révolutions, réussies ou non, en Amérique latine et ailleurs, tous faits localisés mais bénéficiant d'une audience planétaire, grâce à la radio ou à la télévision. La chanson peut d'autant plus facilement trouver son espace dans ce contexte qu'elle peut être reprise par la radio, avec le transistor dont tant de photos et de films nous rappellent la présence en ces temps, collés aux oreilles des acteurs des mouvements sociaux un peu partout, ou par la télévision, qui devient au même moment un produit de consommation de mieux en mieux partagé. On peut y ajouter le disque, puis la cassette, avant que d'autres innovations technologiques plus récentes, et l'Internet par exemple, viennent encore élargir les possibilités de communication

des idées ou des produits culturels, et pas seulement dans le monde développé. Autant de vecteurs qui garantissent une diffusion en société sans commune mesure avec ce que l'on pouvait connaître auparavant, même si, bien sûr, le récital, le festival, le concert ne disparaissent pas, quitte à toucher des publics ponctuellement plus restreints. Un autre facteur joue, en amont cette fois de la diffusion : une certaine démocratisation de l'accès à la musique, qui fait que, somme toute, une simple guitare peut permettre à une vocation de chanteur de se déployer, et de trouver son public.

Chanson engagée, donc. Mais engagée de quel côté ? Pour l'essentiel, ce que nous avons entendu au cours de notre rencontre, c'est le versant gauche de l'échiquier politique. Il y a sans doute une chanson de « lutte » qui se réclame de la droite ou de l'extrême-droite, mais elle n'a pas trouvé ses analystes dans le cadre de notre rencontre. D'une manière générale d'ailleurs, ce sont les fractions les plus radicales du spectre politique qui suscitent des vocations de chanteur au service de leurs idées : nous attendons encore qu'on nous présente, disons, une chanson engagée au centre, ou des chants exhortant à lutter jusqu'à la mort pour la modération en toutes choses. Probablement parce que les idées modérées n'ont pas besoin de vecteurs de propagande pour être acceptées par une partie d'un électorat.

Ce qui constitue le fonds du chant de lutte, c'est l'association entre identité (nationale, régionale, etc., mais aussi de classe ou de génération), et résistance, face à un pouvoir qui refuse à ses sujets le droit à la parole. D'où une première ambiguïté : le chant de lutte entend-il donner la parole au peuple (les classes populaires) ou à un peuple, quand ce peuple n'a pas d'État propre à sa disposition ? Ainsi des Kabyles, des Occitans ou des Catalans : dans ces cas de figure, ce que l'on voit fonctionner, c'est une dialectique (plus ou moins) subtile entre des thématiques sociales qui peuvent être partagées par les chanteurs installés dans une langue officielle, et une thématique plus « identitaire », voire plus ou moins ouvertement nationaliste. Cet équilibre n'est pas forcément facile à préserver.

Le chant de lutte joue sur les rebonds dans le temps. Il se réfère à une mémoire, qui peut être, en Amérique du Sud par exemple, celle des peuples d'avant la colonisation européenne, même si du point de vue linguistique, cette référence ne va pas forcément au-delà de l'emploi d'un nom amérindien – Quilapayun par exemple – pour identifier un

groupe s'exprimant en espagnol. Ou la mémoire des luttes passées. Ce peut être celle du chant populaire d'autrefois, comme ces chansons « traditionnelles » qui disent à leur façon la souffrance des paysans pauvres – ou des paysannes pauvres, quand la dimension féministe est prise en compte. On aura donc là ce que l'on appelait dans l'Italie des années soixante et soixante-dix la reposition de ce répertoire, quand des chanteurs venus de la ville remettent en circulation dans tel ou tel segment de la société rurale ou ouvrière du pays un héritage en bonne partie oublié, mais qui, revivifié, peut permettre à l'auditeur d'établir le lien entre sa situation présente et celle à laquelle étaient confrontés ceux ou celles de ses ancêtres qui chantaient ces vieux airs. On retrouve la même démarche avec la chanson mexicaine, ou occitane, ou en Grèce avec la reprise durant la dernière guerre mondiale par la Résistance du genre des chants de klephtes, avant que certains de ces chants soient repris plus tard dans un tout autre contexte, sous la dictature des colonels. Ou avec la façon dont les chants des partisans italiens des années quarante peuvent reprendre des airs anciens, avec des paroles nouvelles, renvoyant à des périodes de lutte antérieures, quitte d'ailleurs à les disputer au camp d'en face.

Rebonds dans le temps, rebonds dans l'espace aussi, à l'intérieur d'un pays, ou d'un continent – il y a eu ainsi une chanson pan-américaine en Amérique latine, avec des groupes ou des chanteurs qui pouvaient certes parler d'un pays particulier mais aussi être reconnus au-delà de leurs frontières. Telle chanson catalane, *l'Estaca*, le pieu auquel les opprimés sont attachés mais qui finira par tomber si tous tirent ensemble, a pu être de même reprise dans d'autres langues et d'autres contextes. Et l'on remarque de toute façon que du point de vue musical il y a des modèles qui traversent les frontières ou les océans : qu'on pense au modèle représenté à sa façon par un certain *folk song*, ou *protest song*, né aux États-Unis mais qui a trouvé des échos loin de son lieu de naissance. Du coup, on assiste parfois aux retrouvailles entre chanteurs engagés de pays différents, de langues différentes, mais qui peuvent se saluer et partager la même scène : l'auteur de ces lignes se souvient d'avoir assisté, au tout début des années soixante-dix, à la Mutualité, à un concert intitulé *Cinq peuples chantent leur lutte* (Basques, Bretons, Catalans, Corses, Occitans) salué par un message de soutien de nul autre que Jean-Paul Sartre lui-même... À la même époque, c'est le chanteur de langue espagnole Paco Ibañez qui offrait

au chanteur occitan Marti la première partie de ses propres concerts, lui permettant du même coup de « percer ». À un autre niveau, l'exil peut favoriser la recherche et la découverte de modèles (et d'un public) que l'on n'aurait pas forcément pu trouver chez soi. Est-ce un hasard si avant les années soixante-dix justement, c'est dans les milieux de l'émigration en métropole que naît une chanson kabyle moderne ? Dans d'autres cas de figure, il peut s'agir d'un autre type d'exil, provoqué par la répression dans le pays d'origine et qui amène le chanteur ou le groupe à retrouver un public loin de chez lui. Sauf que dans ce cas, les destinataires concrets de la chanson ne sont plus, et pour cause, ceux pour qui elle avait été initialement composée.

Ce peut être là une contradiction. Mais on peut en identifier d'autres. D'abord le fait que toute politique qu'elle soit, la chanson engagée ne peut prétendre constituer à elle seule l'expression d'un projet politique. Son domaine est celui de l'ellipse, de la formulation à l'emporte-pièce qui résume en quelques mots des pages et des pages d'analyse serrée d'une situation, ou de définition précise d'un programme applicable à toutes les dimensions de la vie d'une communauté. C'est sa force : les formules, portées par la musique et le verbe de l'interprète, suscitent l'adhésion. C'est sa faiblesse aussi, en ce que le contenant, si on peut dire, finit par prendre le dessus sur le contenu : on pourra donc danser dans une fête parfaitement innocente, sur une musique dont les paroles ne sont pas innocentes du tout. Il est vrai que l'inverse peut aussi se produire : ainsi de ce concours brésilien où une des chansons en lice finit de façon tout à fait inattendue, et sans que son auteur l'ait forcément voulu, par servir d'étendard à un mouvement de protestation. Mais après tout, n'est-ce pas ce qui était déjà arrivé en France avec *le Temps des cerises*, cette bluette banale promue au rang de symbole de la Commune de 1871, alors même qu'elle lui est antérieure ?

Autre contradiction, liée au contexte même qui a permis l'éclosion et la diffusion de la chanson engagée : la loi du marché. Il y a le chanteur et sa guitare face à son public concret et complice, là où il le rencontre, dans une salle, un stade, une place de village... Et à partir d'un certain moment, on change de dimension. Le chanteur « sort un disque », passe sur les ondes, participe à une grande tournée qui l'emmène loin de son public initial. Mais là, on n'est plus seulement dans le cadre militant, on passe dans un autre univers, maîtrisé par d'autres : les producteurs de disques, les patrons de radio ou de télévision, dont la vocation pre-

mière n'est assurément pas de promouvoir la révolution. Ce passage d'un monde à l'autre constitue pour le chanteur ou le groupe militants un virage délicat à négocier. Il peut être fatal pour certains, dès lors que se pose la question de la compatibilité entre le « produit » et les exigences du public : à un certain niveau, chanter plus ou moins juste en plaquant deux accords sur sa guitare finit par être ressenti comme insatisfaisant par les auditeurs ordinaires et, partant, pour ceux qui se chargent de leur fournir des produits qu'ils puissent apprécier. La qualité des textes et la légitimité des positions politiques revendiquées comptent peu face à l'exigence du consommateur.

Pour celui qui franchit cette première barrière, se posera par la suite un autre problème, une autre contradiction : mêlée dans une *playlist* à des chansons qui n'ont rien de politique, dans la succession de ce qu'écoute/entend, de façon plus ou moins machinale celui qui vit au rythme de sa radio ou de sa chaîne de télévision ordinaire, sa chanson peut devenir aussi banale que celles qui l'entourent, entendue, reconnue, certes mais sans qu'à la longue son contenu puisse garder la même force contestataire. Infinie est la capacité du système à digérer même ce qui le met en cause, quitte d'ailleurs à le rejeter, dès que les faiseurs de mode considèrent que cette mode-là est passée. Bien sûr, le chanteur militant peut refuser, noblement, de jouer le jeu et de se laisser « récupérer ». Mais du même coup il se condamnera à l'obscurité et, à terme, au silence.

On n'évoque ici qu'une partie des questions qui ont été débattues au cours de notre rencontre montpelliéraine. Au lecteur maintenant d'entrer dans ce débat et de se promener dans ces Suds dont la chanson dit l'histoire et parfois aide à la faire, à sa façon.

**D'un continent à l'autre.
Des pays, des chansons**

Chanter les maux, chanter le beau : enjeux et avatars de la *Nueva Canción* latino-américaine

Baptiste Lavat

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime.

William Shakespeare

On associe souvent, de façon réductrice, la *Nueva Canción* ou Nouvelle Chanson latino-américaine à un nombre limité de ses figures de proue ou thématiques, liées à l'engagement social et la contestation politique. Or ce courant musical, aux résonnances régionales et mondiales, s'inscrit dans une perspective et une évolution bien plus complexes, riches et durables. Si certaines grandes étapes et figures ont indéniablement donné à cette manifestation artistique ses lettres de noblesse, il faudra cependant se garder de la restreindre au simple cadre de la chanson dite *de protesta*, qui ne fut que le plus connu de ses expressions. Nous prêterons donc une attention particulière à cette forme « engagée » de la Nouvelle Chanson et à ses principales icônes, sans pour autant perdre de vue la multiplicité de ses enjeux. Car c'est incontestablement dans une double dynamique de lutte qu'elle s'inscrit, entre volonté

de rénovation artistique et mouvements sociaux planétaires, et non simplement dans une forme de réaction aux autoritarismes et conflits de l'époque qui la vit naître.

Parler de cette période mouvementée que furent les années soixante ne va pas sans courir le risque de se livrer à quelques raccourcis ou réductions, tant le monde connaissait alors des heures d'effervescence sociale, politique et artistique sans précédents. Les grands bouleversements que représentent par exemple la guerre du Viêt-Nam, Mai 68, ou le *I have a dream* de Martin Luther King, la décolonisation de l'Afrique sous l'impulsion du gouvernement gaulliste¹ ou encore le concile Vatican II, sont autant de catalyseurs qui générèrent, accompagnèrent ou témoignèrent de nombre d'autres expressions, plus ou moins spontanées et médiatisées, d'une citoyenneté particulièrement revendicative. En plein contexte de guerre froide, ces années sont également synonymes de grands changements dans les jeunes démocraties américaines, sous le coup d'une bipolarisation politique accentuée par la création, sur l'exemple de Cuba, de différents mouvements révolutionnaires tels que les Tupamaros uruguayens, le Front sandiniste nicaraguayen ou les FARC colombiennes, alors qu'au même moment s'installent des dictatures anticomunistes aux quatre coins du continent : Salvador, Brésil, Bolivie, Équateur, République Dominicaine, Argentine, Panama, etc.

Les précurseurs

Il suffit de quelques notes pour ressusciter un monde disparu.

Pierre Assouline

Ce contexte de tensions sociopolitiques, mais aussi d'espoir et de revendications à l'échelle mondiale, alla de pair avec la volonté, chez certains artistes, de faire de l'art une expression à part entière des problématiques sociales du moment, engagement qui deviendrait par la suite la marque de fabrique de la *Nueva Canción*, étroitement liée aux soubresauts politiques régionaux. Mais c'est d'abord dans la recherche d'authenticité et la volonté de retrouver et valoriser le patrimoine populaire musical que s'inscrivirent les travaux et recherches des premiers

1. Entre 1960 et 1968, trente et un pays africains obtiennent leur indépendance, dont quinze anciennes colonies françaises.

grands musiciens qui devaient inspirer, quelques années ou décennies plus tard, le mouvement de la Nouvelle Chanson. Une lutte inscrite par conséquent dans une forme de quête ou de redécouverte de l'identité (des identités) régionale(s), et une volonté de retrouvailles avec les racines artistiques populaires, souvent méconnues ou délaissées par les gouvernements et populations d'un continent en pleine urbanisation.

La première grande figure de cette recherche de sens et d'authenticité est sans conteste l'Argentin Héctor Roberto Chavero, mieux connu sous le pseudonyme d'Atahualpa Yupanqui¹, qui laissa un héritage de plus de trois cents chansons (et bien plus de réinterprétations) dont beaucoup ont pour thématique la richesse naturelle du continent. Parcourant l'Argentine et les pays voisins à la recherche de l'authenticité culturelle et artistique du sous-continent, il prêcha par le biais de ses chansons la revalorisation des racines populaires de la musique argentine. *Camino del Indio*, composée alors qu'il n'a que dix-neuf ans, en est un exemple type, illustration de son amour pour ces chemins, initiatiques à n'en point douter, qui semblent conserver la mémoire des hommes les ayant foulés, tels des cartes de l'histoire nationale :

<i>Caminito del Indio</i>	Petit chemin de l'Indien
<i>Sendero colla</i>	Sentier <i>colla</i> ²
<i>Sembrado de piedras</i>	Parsemé de pierres.
<i>Caminito del Indio</i>	Petit chemin de l'Indien
<i>Que junta el valle con las estrellas</i>	Qui unit les vallées aux étoiles.
<i>Caminito que anduvo</i>	Petit chemin que parcourut
<i>De sur a norte</i>	Du sud jusqu'au nord
<i>Mi raza vieja</i>	Ma vieille race ;
<i>Antes que en la montaña</i>	Avant que dans la montagne
<i>La Pachamama se ensombreciera.</i>	Ne s'assombrisse la Pachamama.

Cet engagement alla rapidement de pair avec des prises de position plus critiques concernant les maux de la société, ainsi que des opinions plus politiques, qui se concrétisèrent par son adhésion au Parti communiste dans les années quarante, lourde de conséquences tant au niveau personnel qu'artistiquement parlant. La chanson *Basta Ya*,

1. Ce bref aperçu biographique d'Atahualpa Yupanqui doit beaucoup au riche travail de Miguel Ángel Gutiérrez, publié sur son site web *Plaza Educativa* <<http://www.raicesargentinas.com.ar/Notas/biografias/yupanqui.htm>> (consulté le 21 novembre 2015).

2. Terme quechua qui désigne les hauts plateaux andins et renvoie à l'un des royaumes amairas intégrés postérieurement au royaume inca, le Collasuyu, partie sud de l'empire inca.

pour ne citer qu'un de ses classiques, est un exemple des plus explicites de la chanson de contestation de Yupanqui :

<i>Basta ya! ¡Basta ya!</i>	<i>Basta ya! Basta ya!</i>
<i>¡Basta ya que el yanqui mande!</i>	Ça suffit que le yankee commande
<i>El yanqui vive en palacio</i>	Le yankee vit dans des palaces
<i>Yo vivo en un ¡barracón!</i>	Et moi dans un taudis !
<i>¡Cómo es posible que</i>	Comment est-ce possible que le yankee
<i>viva el yanqui mejor que yo?</i>	Vive mieux que moi ?

Yupanqui fut rapidement interdit de scène et son travail censuré, tout comme son nom de scène, que les artistes-chanteurs avaient interdiction de prononcer. Mais cette censure nationale ne l'empêcha pas de faire une belle carrière en Europe, marquée en premier lieu par sa rencontre avec Édith Piaf, avec qui il chanta en 1950 au théâtre de l'Athénée, avant de signer peu après un contrat avec le label « Chant du monde » pour son premier album européen *Minero Soy*. Fait Chevalier des Arts et des Lettres en 1968, il manifesta toute sa vie durant un profond attachement à la France, sa deuxième patrie artistique, qui le verrait mourir une vingtaine d'années plus tard, le 23 mai 1992 à Nîmes, où il était venu jouer, fidèle à ses premières heures de gloire européennes.

La deuxième figure essentielle des origines de la Nouvelle Chanson est indéniablement la chilienne Violeta Parra, mère fondatrice non seulement de la branche chilienne mais aussi des différentes manifestations sud-américaines de ce renouveau musical et poétique. Issue comme Yupanqui d'un milieu populaire, Violeta fut elle aussi introduite très jeune à la musique par ses parents, et écrivit ses premières compositions à l'âge de douze ans.

En 1952, sur les conseils de son frère le poète Nicanor Parra, Violeta commença à arpenter le Chili afin d'enregistrer et répertorier sa diversité musicale folklorique. Elle prit ainsi conscience de la richesse culturelle, musicale et poétique populaire de son pays, mais aussi de la méconnaissance et des clichés véhiculés par la société traditionnelle, qu'elle entreprit de dépasser en diffusant autant que possible les fruits de ses découvertes. Ce travail de répertoriage et de compilation, véritable lutte contre les idées reçues et la méconnaissance de la société urbaine chilienne, fut récompensé en 1955 par l'obtention du Prix *Caupolicán* de la « Meilleure folkloriste de l'année ». La nécessité et la responsabilité de partager ce patrimoine populaire amenèrent Violeta à voyager plus encore, non seulement au Chili mais aussi à l'étranger. Entre 1954 et

1965, elle vécut près de cinq ans en France¹, où elle enregistra plusieurs disques et se consacra à l'écriture et aux arts plastiques, comme en témoigna l'exposition consacrée à son œuvre au musée des Arts décoratifs du Louvre, en 1964.

À son retour, elle fonda le centre culturel *Carpa de la Reina* dans une immense tente de cirque qui deviendrait son « Université nationale du folklore ». Elle y reçut un grand nombre d'artistes, dispensa des cours de jour et organisa des *peñas* le soir, avant de finalement s'y donner la mort, le 5 février 1967, sans avoir réussi à y attirer le grand public.

Sa production de plusieurs centaines de titres traitant relativement peu de thématiques sociales et se concentrant plutôt sur les traditions populaires et les chansons d'amour (gaies ou fort tristes comme la célèbre chanson-adieu *Gracias a la vida*), ses rares compositions engagées ont à ce titre une force toute particulière, et furent maintes fois reprises par la génération de chanteurs qui lui succéda. C'est le cas par exemple de la fameuse chanson *Los pueblos americanos*, véritable appel à l'unité des nations américaines, tout droit inscrite dans la lignée du rêve de Bolivar :

<i>Cuándo será ese cuando</i>	Quand viendra ce jour, quand
<i>Señor fiscal</i>	Monsieur le sacristain ²
<i>Que la América sea</i>	Où l'Amérique sera
<i>Sólo un pilar</i>	Un seul et même pilier ?
<i>Sólo un pilar, ay sí</i>	Un seul pilier, oh oui,
<i>Y una bandera</i>	Et un drapeau,
<i>Que terminen los líos</i>	Que cessent les conflits
<i>En las fronteras</i>	Aux frontières (bis)
<i>¡Por un puñado de tierra</i>	Pour un lopin de terre,
<i>No quiero guerra!</i>	Je ne veux pas la guerre !

Si la trajectoire artistique personnelle de Violeta Parra et son immense tâche de compilation et de diffusion du folklore marquèrent l'histoire de la musique chilienne, il fallut cependant attendre la génération suivante pour que sa volonté s'accomplisse et que le renouveau musical

1. En 1954, Violeta Parra est invitée en Pologne, et entame son premier grand voyage dans nombre de pays d'Europe, au terme duquel elle s'établit pour deux ans en France avant de regagner le Chili. En juin 1962, elle part en tournée avec ses enfants Ángel et Isabel, avant de s'installer à nouveau en France pour trois ans, durant lesquels elle se consacre à l'art et à la musique : composition, radio, enregistrements, concerts et récitals, etc.

2. Dans le Chili rural, le terme « fiscal » désigne l'aide du prêtre et non celle du procureur.

pour lequel elle avait tant lutté atteigne véritablement l'ensemble de la population. Ses enfants, Isabel et Ángel Parra, jouèrent à leur tour un rôle fondamental dans cette poursuite du projet qui avait mobilisé leur mère durant tant d'années, et furent deux des figures de proue de la *Nueva Canción chilena*.

Le « Boom » des années soixante

La musique est une illusion qui rachète toutes les autres.

Emil Michel Cioran

Bien que parler de la Nouvelle Chanson latino-américaine implique à notre sens d'aller au-delà de sa manifestation chilienne, celle-ci en est pourtant à n'en point douter l'exemple le plus emblématique et connu. En effet, les bouleversements politiques du Chili virent se succéder, en moins de dix ans (entre 1964 et 1973), le gouvernement démocrate-chrétien réformiste d'Eduardo Frei¹, l'*Unidad popular* socialo-communiste d'Allende et la tragique rupture institutionnelle du coup d'État militaire de Pinochet : autant d'accélération et d'oscillations de la vie politique qui trouvèrent leur expression dans les multiples chansons de l'époque, que celles-ci fussent l'étendard d'un mouvement ou son plus féroce détracteur.

Mais, une fois encore, c'est dans un panorama plus vaste que l'on peut apprécier le phénomène dans son ensemble et ne pas le réduire à une simple forme de contestation des dérives autoritaires de l'époque. En effet, à l'heure où s'articulaient et s'affirmaient des groupes et musiciens emblématiques de la Nouvelle Chanson au Chili ou en Argentine, Cuba connaissait de son côté un mouvement similaire avec les représentants de sa *Nueva Trova*, tout comme le Brésil, qui faisait l'expérience du *Tropicalismo*.

De même, aux États-Unis, une génération de jeunes chanteurs-auteurs incarne un esprit similaire d'engagement dans les luttes sociale et artis-

1. Eduardo Frei Montalva fut président du Chili entre 1964 et 1970, après avoir remporté les élections face à Salvador Allende. Soutenu par les USA, le Parti conservateur chilien et la papauté qui condamnaient la menace communiste incarnée par Allende, il surprit néanmoins par la jeunesse de ses idées et son programme réformiste, dont les grands succès furent même repris par Allende par la suite, à l'instar de la réforme agraire, la nationalisation du cuivre chilien, etc.

tique. Dénonçant les abus et les injustices d'un système ou rêvant à un autre avenir, des artistes comme Joan Baez ou Bob Dylan revendiquent eux aussi l'égalité entre les hommes par le biais de la chanson, et sont eux aussi engagés dans une démarche plurielle, entre la renaissance de la musique folk et l'engagement social et politique. Un cocktail explosif particulièrement adapté au contexte national, qui contribua certainement au succès de cette expression artistique nouvelle, ou du moins renouvelée.

Le *Nuevo Cancionero*

L'art, comme la vie, doit être une permanente transformation.

Manifeste du *Nuevo Cancionero*

Au début des années soixante, une génération de jeunes musiciens et poètes argentins s'engagea dans le même combat de redécouverte de son folklore. Tous admirateurs de Violeta Parra et de celui qu'ils surnommaient affectueusement mais avec respect *Don Ata* (Yupanqui), une poignée d'artistes, originaires pour la plupart de Mendoza, commencèrent à travailler dans le sillage de leurs aînés, cherchant à revaloriser le legs culturel des racines musicales populaires, tout en les adaptant au contexte nouveau de l'époque.

S'inspirant des travaux de leurs compatriotes promoteurs du *Cine Nuevo*, les artistes Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Oscar Matus et Mercedes Sosa – pour ne citer que les plus importants d'entre eux – eurent alors l'idée de rédiger un manifeste dans lequel ils présentaient leur projet de rénovation de la musique nationale, témoignage des transformations de la société sans concession ni déformation.

La grande trouvaille de ce groupe d'artistes fut à n'en point douter d'avoir accompagné leur mouvement d'un support écrit, dans lequel ils présentaient leur programme de rénovation artistique. Mais au-delà de sa qualité conceptuelle et intellectuelle, qui joua un rôle prépondérant dans sa diffusion et son influence continentale, le *Nuevo Cancionero* dut aussi une grande part de son succès à celle que ses amis appelaient la « voix du *Nuevo Cancionero* » et qui, vingt ans plus tard, serait rebaptisée *la Voz de América latina* par le public : la jeune Mercedes Sosa. Cette jeune *tucumana*, aux grandes dispositions pour le chant dès son plus jeune âge, fut rapidement considérée comme l'emblème

du mouvement, dont elle défendit et chanta les préceptes durant toute sa carrière. Consacrée comme grande artiste populaire lors du festival folklorique de Cosquín, où elle conquiert instantanément le public, elle enregistra alors son disque *Yo no canto por cantar*, et sa carrière fut dès lors couronnée de succès. Son disque *El grito de la Tierra* de 1970, fit connaître la *Canción con todos*, considérée comme l'hymne non-officiel d'Amérique latine :

<i>Siento al caminar</i>	Je sens alors que je marche
<i>Toda la piel de América en mi piel</i>	Toute la peau de l'Amérique dans ma peau
<i>Y anda en mi sangre un río</i>	Et dans mon sang coule un fleuve
<i>Que libera en mi voz</i>	Qui par ma voix libère
<i>Su caudal [...]</i>	ses eaux [...]
<i>¡Canta conmigo, canta</i>	Chante avec moi chante,
<i>Hermano americano</i>	frère américain
<i>Libera tu esperanza</i>	Libère ton espérance,
<i>Con un grito en la voz!</i>	d'un cri dans la voix !

Faisant de son chant l'expression de sa lutte pour la vie tout autant qu'un hymne à la beauté, Mercedes dénonça aussi à l'occasion la misère et les injustices, comme dans la très belle chanson *Hay un niño en la calle*, écrite par Tejada Gómez :

<i>A esta hora exactamente</i>	À cet instant même
<i>Hay un niño en la calle (bis)</i>	Il y a un enfant dans la rue (bis)
<i>Es honra de los hombres</i>	C'est la fierté des hommes
<i>Proteger lo que crece</i>	Que de protéger ce qui grandit,
<i>Cuidar que no haya infancia</i>	De s'assurer qu'il n'y ait pas d'enfance
<i>Dispersa por las calles,</i>	Égarée dans les rues,
<i>evitar que naufrague</i>	Éviter que ne naufrage
<i>su corazón de barco,</i>	Son cœur de chaloupe
<i>su increíble aventura</i>	Son incroyable aventure
<i>de pan y chocolate,</i>	De pain et de chocolat
<i>poniéndole una estrella</i>	Remplaçant sa faim
<i>en el sitio del hambre,</i>	Par une étoile.
<i>De otro modo es inútil</i>	Autrement il est inutile
<i>De otro modo es absurdo</i>	Autrement il est absurde
<i>Ensayar en la tierra</i>	De s'essayer sur terre
<i>La alegría y el canto</i>	À la joie et au chant
<i>Porque de nada vale</i>	Car cela ne sert à rien
<i>Si hay un niño en la calle.</i>	S'il y a un enfant dans la rue.

Le coup d'État militaire de 1976 freina cet élan, imposant une liste noire des artistes et œuvres considérés comme une menace, avec pour objectif de « neutraliser le germe subversif ». Du fait de son engagement communiste, Mercedes Sosa fut l'une des premières visées par la censure systématique de l'*Operación Claridad*, qui visa plusieurs centaines d'artistes étrangers et argentins, parmi lesquels Juan Gelmán ou Julio Cortázar, qui qualifia cette politique de « génocide culturel ». La censure de ses chansons et les menaces de mort qu'elle reçut ne suffirent pas à faire partir Sosa, et c'est seulement après son arrestation et celle de tout son public lors d'un concert à La Plata en 1979 qu'elle se décida à quitter le pays pour s'établir en France, puis en Espagne.

Elle revint en Argentine en 1982, sentant certainement tourner le vent avec la guerre des Malouines qui précipita la chute de la junte militaire. Déclarée citoyenne d'honneur de Buenos Aires en 1992, elle multiplia les tournées, collaborations artistiques et prix jusqu'à son décès en 2009, survenu peu après sa nomination comme ambassadrice culturelle de Mendoza et ambassadrice de bonne volonté de l'Unesco. Elle est aujourd'hui encore considérée comme l'une des plus grandes voix de l'Histoire.

La Nueva Canción chilena

*Je ne chante pas pour chanter, ni parce que j'ai une belle voix,
je chante parce que la guitare a du sens et une raison.*

Víctor Jara

Simultanément à la naissance du *Nuevo Cancionero*, une génération de jeunes artistes chiliens s'engagea dans une démarche similaire à celle de ses contemporains argentins. Les enfants de Violeta, Ángel et Isabel, furent parmi les premiers à s'inscrire dans les pas de leur mère, qui avait déjà repéré Víctor Jara quelques années auparavant, l'incitant à persévérer dans la musique. En parallèle de leur carrière respective, les enfants Parra fondèrent, peu après leur retour d'Europe en 1965, la *Peña de los Parra*, au 340 de la rue Carmen. Ce lieu de foisonnement artistique, culturel et politique, allait rapidement devenir l'un des centres névralgiques de ce que l'on pourrait considérer comme la deuxième

vague de la Nouvelle Chanson, et accueillit l’immense majorité des figures de la vie artistique chilienne de l’époque¹.

Víctor Jara

Moi je suis un travailleur de la musique, je ne suis pas un artiste.

Víctor Jara

Víctor Jara fut sans conteste la figure de proue du mouvement, auquel il donna un souffle artistique global. Il avait en effet déjà derrière lui une importante trajectoire de metteur en scène, professeur de théâtre, chanteur-musicien et directeur artistique du groupe folklorique *Cuncumén* (1961). Admirateur de Violeta, il participa durant plusieurs années à la *Peña* en tant que soliste, en parallèle de ses carrières en solo et dans le groupe *Quilapayún*.

Né au sein d’une famille de modestes paysans du centre du Chili, Jara dut travailler dès son plus jeune âge et découvrit la dureté du travail aux champs. Le décès de sa mère, qui lui avait donné le goût pour les chansons populaires, fut une épreuve particulièrement difficile à surmonter pour Victor, qui avait à peine 15 ans et décida peu de temps après de rentrer au séminaire. Il n’y resta pas bien longtemps, mais l’expérience le marqua néanmoins profondément, puisqu’elle lui permit d’apprendre le chant grégorien et d’acquérir une solide technique de chant. Après son service militaire, Jara répondit à une annonce de la prestigieuse université du Chili de Santiago, en quête de chanteurs pour sa chorale. Il y découvrit une forme de travail pointue et s’y sensibilisa à la politique, plus précisément au communisme dont il devint un fervent partisan.

De plus en plus concentré sur la création musicale, Jara composa son premier album *Canto a lo humano* en parallèle d’un poste de professeur de théâtre à l’université du Chili.

La Nouvelle Chanson, devenue une grande famille, fut consacrée par le *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, organisé en juin 1969 par l’université catholique du Chili. Lors de ce festival, qui officialisa le nom d’un mouvement artistique à la trajectoire déjà bien longue,

1. La *Peña de los Parra* reçut nombre d’artistes, parmi lesquels Rolando Alarcón, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Tito Fernández, Quilapayún, Inti Illimani, etc.

le premier prix fut remporté par les chansons *La Chilenera* de Ricardo Rojas et *Plegaria a un labrador* de Victor Jara, ex-æquo en première place :

*Lévántate y mira la montaña
De donde vien el viento, el sol
y el agua.*

*Tú que manejas el curso de los ríos
Tú que sembraste el vuelo de tu alma.*

*Lévántate y mírate las manos
Para crecer estréchalas a tu hermano
Juntos iremos unidos
en la sangre*

*Hoy es el tiempo que puede
ser mañana.*

Lève-toi et regarde la montagne
D’où viennent le vent, le soleil
et l’eau

Toi qui contrôles le cours des fleuves
Toi qui as semé le vol de ton âme.

Lève-toi et regarde tes mains
Pour grandir, serre celles de ton frère
Nous marcherons ensemble, unis
par le sang

Aujourd’hui est le temps de construire
demain.

À partir de 1970, Jara se consacra principalement à la musique, multipliant les albums et chansons à succès et la tonalité de lutte de son art. Il était alors la principale figure de la *canción de protesta* chilienne, du fait de son engagement politique de plus en plus prononcé. Fervent soutien du candidat Allende, dont il deviendrait l’un des ambassadeurs culturels, il composa l’hymne de campagne de son parti *Unidad Popular*, intitulé *Venceremos*¹ et inspiré de la chanson du même nom composée par Sergio Ortega :

*Aquí va todo el pueblo de Chile
Aquí va la Unidad Popular
Campesino, estudiante y obrero
Compañeros de nuestro cantar [...]*

*Venceremos, venceremos
Con Allende en septiembre
a vencer*

*Venceremos, venceremos
¡la Unidad Popular al poder!*

Voici venir tout le peuple du Chili
Voici venir l’Unité Populaire
Paysan, étudiant et ouvrier
Camarades de notre chant [...]

Nous vaincrons, nous vaincrons
Avec Allende nous vaincrons
en septembre

Nous vaincrons, nous vaincrons
L’Unité populaire au pouvoir !

Jara enregistra son dernier album en 1973, peu avant le coup d’État du 11 septembre, dont il apprit les détails par la fameuse *Radio Magallanes*, qui transmit les derniers mots d’Allende. Obéissant aux consignes du président, qui invitait les Chiliens à rejoindre leur poste de travail et à ne pas se laisser envahir par la peur, Jara se rendit à l’Université technique

1. *Venceremos* fut écrit par Claudio Iturra et mis en musique par Sergio Ortega, puis repris par Jara avant d’être popularisé par Inti Illimani et Quilapayún parmi tant d’autres.

d'État où il enseignait, refusant d'appliquer le couvre-feu imposé par le nouveau régime autoproclamé. Arrêté ainsi que tous les collègues et étudiants présents, il fut emmené au stade Chili, rebaptisé aujourd'hui stade Víctor-Jara en commémoration de son assassinat. Il y serait exécuté le 16 septembre, après quatre jours de torture et d'humiliations partagées avec plusieurs centaines d'autres prisonniers politiques.

Quilapayún et Inti-Illimani : *el Canto Nuevo*

*J'aimerais être un chemin sans frontière,
sans hâte ni raison de revenir.*

Inti-Illimani

Le parcours de Jara est étroitement lié à celui de différents autres artistes, comme les groupe *Quilapayún* et *Inti-Illimani*, avec qui il collabora et travailla de longues années durant. Ces deux groupes, partie prenante d'un même projet d'engagement artistique et social et admirateurs des mêmes figures de la chanson continentale, avaient aussi en commun la spécificité de l'origine de leur nom, respectivement mapuche et quechua-aymara.

Les fondateurs du premier, trois étudiants¹ réunis en 1965 autour d'un projet de renouveau de la chanson, cherchaient un nom aux sonorités puissantes et araucanes, qu'ils trouvèrent dans un dictionnaire mapuche avec l'association des mots *qila* : trois et *payún* : barbes. Ainsi naquit le « trio de barbus » *Quilapayún*, dont le directeur artistique ne fut autre que Víctor Jara, qui contribua à leur donner le style scénographique qui les définit durablement. Devenu un sextet, l'ensemble s'imposa en quelques années comme l'un des groupes les plus importants de la *Nueva Canción chilena*, encore actif aujourd'hui.

Le deuxième fut fondé en 1967, dans une cantine des sous-sols de l'université technique d'État de Santiago où se réunissaient des étudiants pour partager leur musique. Le groupe adopta un nom formé du vocable quechua *inti* : le soleil, associé au nom aymara de la montagne qui surplombe la ville bolivienne de La Paz : l'Illimani. *Inti-Illimani*²

1. Eduardo et Julio Carrasco, Julio Numhauser.

2. Ce nom aurait surgi lors d'une réunion des jeunes musiciens chez le guitariste classique Eulogio Dávalos, qui, après les avoir vus jouer, les invita chez lui et les aurait baptisés ainsi.

était né, et compta rapidement parmi les représentants essentiels de la *Nueva Canción*.

La date des débuts de ces deux ensembles les plongea inévitablement dans la mouvance de l'élection d'Allende et de son *Unidad Popular*, dont ils défendirent ouvertement et indéfectiblement le projet sociopolitique, tout comme leurs compatriotes de *Quilapayún* et la majorité des artistes de l'époque. Partageant le désir d'incarner les valeurs de lutte sociopolitique de leur époque, tout en les exprimant dans une musique aux tonalités folkloriques natives et modernes à la fois, ces deux groupes devinrent rapidement les artistes représentatifs de la classe ouvrière et paysanne, des opprimés et de tous ceux qui croyaient en l'avenir politique proposé par Allende. Ils parcoururent le monde lors de nombreuses tournées couronnées de succès, chantant tour à tour leur espoir et leur combat, leur foi en l'homme ou l'âpre dénonciation des injustices et de l'oppression. Au même titre que Víctor Jara, dont ils interprétèrent nombre de compositions, ces deux groupes marquèrent durablement le panorama de la musique latino-américaine, qu'ils continuèrent de représenter durant leur exil européen après le coup d'État de Pinochet.

Plusieurs centaines de chansons, aux tonalités diverses, firent d'Inti-Illimani et de Quilapayún les plus solides et durables icônes de la Nouvelle Chanson chilienne. Une chanson comme *Si somos americanos*, dans laquelle s'expriment avec élan et joie les rêves de fraternité continentale, est un parfait exemple de leur lutte pour l'unité des peuples américains :

<i>Si somos americanos</i>	Si nous sommes américains
<i>Somos hermanos, señores</i>	Nous sommes frères, messieurs,
<i>Tenemos las mismas flores</i>	Nous avons les mêmes fleurs,
<i>Tenemos las mismas manos</i>	Nous avons les mêmes mains.
<i>Si somos americanos</i>	Si nous sommes américains,
<i>Seremos buenos vecinos</i>	Nous serons de bons voisins,
<i>Compartiremos el trigo</i>	Nous partagerons le blé,
<i>Seremos buenos hermanos.</i>	Nous serons de bons frères.

Les *Quilapayún*, plus politisés encore, poussèrent leur engagement au stade supérieur, enregistrant en 1968 l'album *Por Vietnam*, dans lequel ils fustigeaient l'engagement militaire américain et invitaient les jeunes du monde à s'unir, comme l'illustre le chant polyphonique (et sans instrument) *Himno de las juventudes mundiales* :

*Sobre el odio y guerra
surge el canto de la humanidad
Vibra toda la tierra
Con este himno de fraternidad
Juventudes del mundo
Este coro fecundo
Surge potente
Se eleva ardiente
Exigiendo libertad.*

Sur la haine et la guerre
Surgit le chant de l'humanité
Toute la terre vibre
Sur cet air de fraternité
Jeunesses du monde
Ce chœur fécond
Jaillit avec puissance
S'élève avec ardeur
Exigeant la liberté.

Trouvant dans le chant de l'universalisme de la révolte une expression fertile, *Quilapayún* composa dans la foulée le disque *Basta*, qui reprenait des chants engagés de différents pays, tels le *Bella Ciao* de la révolte italienne de 1943, le *corrido* de la Révolution mexicaine *Carabina 30-30*, *Le Chant des partisans de l'Amour* de la révolution russe ou le fameux *A la mina no voy* de tradition populaire andine :

*El blanco vive en su casa
De madera con balcón
El negro en rancho de paja
En un solo paredón [...]
Y aunque mi amo me mate
A la mina no voy
Yo no quiero morir
En un socavón.*

Le blanc vit dans sa maison
Toute de bois avec balcon
Le noir dans une cabane de paille
Fait d'un seul mur [...]
Et même si mon maître me tue
Je n'irai pas à la mine
Je ne veux pas mourir
Dans une galerie.

Mais alors que ces groupes se trouvaient au sommet de leur art, ils furent surpris durant leur tournée européenne de 1973 par la nouvelle du coup d'État, point de départ d'un exil qui devait durer quinze ans, durant lesquels ils continuèrent inlassablement d'enregistrer des albums, donner des concerts et participer aux événements de soutien aux réfugiés. Ils devinrent ainsi les ambassadeurs de l'exil chilien et de la résistance culturelle à la dictature, au même titre qu'Ángel et Isabel Parra, Patricio Manns et nombre d'artistes, ayant eux aussi fui les différents régimes d'oppression de leur terre natale. Dès lors, le chant de résistance à la dictature adopterait, à l'étranger comme au Chili, le nom de *Canto Nuevo*, descendant direct de la *Nueva Canción* qui devait incarner un combat paradoxalement plus frontal encore, avec les mêmes armes de la raison, de l'art et de la conscience. Une nouvelle étape de la lutte naissait, qui jamais ne cesserait de s'élever contre ceux qui étouffaient la démocratie chilienne.

Conclusion

La musique a une puissance qui défie la politique.

Nelson Mandela

Loin de se limiter aux formules de mécontentement social qui correspondaient à sa branche principale de *canción protesta*, la *Nueva Canción* lutta pour donner un sens artistique plus profond, authentique et ambitieux à une époque dont les tiraillements allaient de pair avec une profonde quête identitaire et une soif d'absolu universelle.

Puisant dans les différents modèles musicaux traditionnels du continent, tout en leur insufflant une charge sociale contemporaine, ce vaste courant musical devint en quelques années l'un des mouvements culturels les plus importants du continent, dont il dépassa d'ailleurs rapidement les frontières. Nourri aux idéaux libertaires universalistes que prônaient et chantaient déjà de nombreux artistes européens, la *Nueva Canción* appuya les campagnes politiques, dénonça les injustices et condamna les violences ; tout comme elle chanta la beauté, loua l'inextinguible force de l'amour ou exalta la foi en l'Homme et l'espérance.

L'universalité et la pérennité de certaines chansons devenues emblématiques, ainsi que l'avènement des gouvernements autoritaires, marièrent à jamais la *Nueva Canción* à la résistance et l'engagement politique. Mais si l'exil ou l'assassinat de plusieurs de ses représentants les transformèrent en véritables icônes atemporelles de la lutte et fit de la Nouvelle Chanson l'expression la plus poignante et médiatisée de la résistance, il serait néanmoins insuffisant de la limiter à cette étape. Courant de profonde rénovation esthétique, sociale et musicale, la Nouvelle Chanson est un mouvement dont l'ampleur se perpétue à travers les multiples reprises, hommages et sources d'inspiration qu'elle continue de représenter pour bien des artistes. Et comme a pu l'écrire le Français Gilbert Cesbron, dont les mots serviront de conclusion à ce travail, « une des magies de la musique est de parvenir à donner la nostalgie de ce qu'on n'a jamais connu ». Une affirmation, qui, à titre personnel, s'applique totalement à mon ressenti vis-à-vis de cette époque de troubles, mais surtout de rêves et de foi en un avenir plus lumineux.

Sitographie¹

BARRAZA (Fernando), *Nueva Canción Chilena*, <<http://www.abacq.net/imaginaria/nch2.htm>>.

BRACELI (Rodolfo), *Mercedes Sosa, la Negra*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

CASTELLINO (Marta), « Armando Tejada Gómez: Sentido americanista y social de la poesía », *Piedra y Canto*, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. n° 7-8, Mendoza, 2001/2002.

<http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/2329/castellinopyc78final.pdf>

GARCIA (María Inés), *El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza*, Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2012. <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MariaInesGarcia.pdf>>.

Manifiesto Nuevo Cancionero: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>.

Page officielle de Mercedes Sosa: <<http://www.mercedessosa.org/>>.

Page officielle de Patricio Manns: <<http://www.manns.cl/web/>>.

Page officielle d’Alejandro Tejada Gómez: <<http://www.tejadagomez.com.ar/>>.

Proyecto Memoria de Chile, Biblioteca Nacional de Chile: <<http://www.memoriachilena.cl>>.

Site officiel du groupe Inti-Illimani: <<http://inti-illimani.cl/>>.

Site officiel du groupe Quilapayún: <<http://www.quilapayun.com>>.

Site de la Dirección general de escuelas de Mendoza: <http://www.mendoza.edu.ar/contenidosdigitales/index.php?option=com_content&view=article&id=1822:nuevo-cancionero&catid=281:historia-de-la-musica&Itemid=1884>.

Baptiste Lavat est agrégé d’espagnol et doctorant en civilisation hispano-américaine à l’université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa thèse, intitulée *Permanence et transformations des pratiques populaires dans les Andes boliviennes: le Carnaval d’Oruro*, se propose d’étudier les multiples enjeux socioéconomiques, politiques, culturels et identitaires que soulève ce Carnaval, classé au patrimoine mondial de l’Unesco.

Spécialiste de la Bolivie, où il a vécu et effectué de nombreux séjours de recherches, il s’intéresse principalement aux différentes expressions du

1. Sites consultés le 20 septembre 2015.

folklore andin, en premier lieu les festivités et les politiques culturelles dans lesquelles celles-ci s'inscrivent. Il fait partie à ce titre du *Comité de Etnografía y Folklore de Oruro*, principale institution culturelle en charge du Carnaval et de la protection de son legs artistico-culturel.

De la *Nova Cançó* catalane à la *Nova Nova Cançó* : la chanson engagée en héritage en Catalogne

Sandrine Frayssinhes Ribes

En Catalogne, depuis les années 2010, une nouvelle génération de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes prend le relais de la Nouvelle Chanson catalane des années 1960-1970, du temps où la chanson catalane était arme de lutte. Une cinquantaine d'années plus tard, ces nouveaux chanteurs donnent naissance en octobre 2011 au mouvement de *La Cançó necessària*, s'affirmant comme les héritiers de la *Nova Cançó* et établissant une continuité historique et politique entre la lutte pour la liberté sous le franquisme et la revendication actuelle de l'indépendance de la Catalogne. Cependant, il est intéressant d'observer qu'aujourd'hui, au-delà des combats politiques ou identitaires, la nouvelle génération choisit l'engagement dans la chanson pour défendre d'autres causes.

Bref historique du mouvement musical de la *Nova Cançó Catalana* 1960-1970

Pour comprendre la naissance de la *Nova Cançó*, un élément de l'histoire espagnole doit être rappelé: sous le régime franquiste, la langue et la

culture catalanes ont été réduites à une survie clandestine en raison de la répression féroce de la dictature envers tout signe d'identité non espagnole.

Le mouvement musical qui a reçu le nom de *Nova Cançó* (avec des chanteurs connus mondialement tels que Lluís Llach, Raimon, Joan Manuel Serrat) voit le jour en 1961 avec la constitution du groupe *Els Setze Jutges*. Les grands noms de la littérature catalane lui apporteront leurs textes : Salvador Espriu, Pere Quart, Maria Aurèlia Capmany, etc.

La Nouvelle Chanson est née de la recherche consciente, par quelques jeunes intellectuels, d'un moyen de communication vraiment populaire. En 1957, Josep-Maria Espinàs, interprète et traducteur des premières chansons de Brassens, donne une conférence sous le titre « Georges Brassens, troubadour de notre temps » dans laquelle il regrette qu'en Catalogne il n'y ait pas ce genre de chansons. L'idée d'actualiser le chansonnier populaire fait alors son chemin. En effet, en 1959, Lluís Serrahima publie un article dans la revue de la chorale de l'abbaye de Montserrat (*Germinàbit*), intitulé « Ens calen cançons d'ara » (« Il nous faut des chansons de maintenant »), par lequel il lance un appel aux jeunes musiciens catalans pour qu'ils créent des chansons de leur temps, tels de nouveaux troubadours. Dans ce texte, considéré comme le Manifeste fondateur de la *Nova Cançó*, Lluís Serrahima, définissait le besoin d'une nouvelle chanson catalane : « C'est précisément dans des moments difficiles que sont nées un grand nombre de chansons, parmi les plus belles, celles que les peuples ont transformées en une sorte de prière collective. Il s'agit donc de créer des chansons de notre époque. » C'est donc bien un message collectif que cette nouvelle chanson va transmettre en créant des textes exprimant un désir de résistance culturelle et de récupération de la langue catalane.

En 1961, Serrahima, avec quelques amis, réussit à créer le premier groupe de chanson catalane, *Els Setze Jutges*, qui revendique la chanson comme un outil d'expression de l'identité ; il se produit pour la première fois en public le 19 décembre 1961 à Barcelone, obtenant d'emblée un succès considérable. C'est autour de lui que se constitue peu à peu le mouvement de la *Nova Cançó*, auquel va bientôt se rattacher le chanteur valencien Raimon qui, en 1959, a composé sa célèbre chanson *Al vent*. Ce jeune étudiant devient rapidement la voix qui incarne le refus et l'espoir de toute sa génération à Valence. Le groupe *Els Setze jutges* le présente à Barcelone en 1962 au festival *Noves Veus*. Dès lors, il connaît un énorme succès, remportant diverses récompenses musicales.

Aux pionniers du groupe *Els Setze Jutges*, Josep-Maria Espinàs, Francesc Pi de la Serra, Miquel Porter, etc., viendra petit à petit s'ajouter une pléiade de jeunes chanteurs, originaires de l'ensemble des Pays catalans : Ovidi Montllor, Ramon Muntaner, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirach. Cette Nouvelle Chanson est très vite dénommée *cançó de protesta*, car cette chanson contestataire sensibilise le public catalan aux problèmes politiques et sociaux de la Catalogne du moment. Les chanteurs emploient la langue catalane non seulement pour la revitaliser, mais aussi pour revendiquer les particularités régionales et répondre publiquement à l'oppression culturelle en refusant de chanter en castillan. Ces chansons ne pouvaient que suggérer ce que l'on ne pouvait pas dire ouvertement à cause de la censure. Pour la déjouer, les compositeurs utilisaient des métaphores, des messages implicites qui exprimaient le rejet de la dictature. Ce mouvement musical était la voix et la parole de tout un peuple qu'il a rassemblé dans la défense d'une langue et d'une culture.

En quelques années, cette *Nova Cançó* a réussi à conquérir un très vaste public, prouvant ainsi qu'elle répondait à un réel besoin populaire. Le public voit en elle une voie pour conquérir la démocratie et en même temps le symbole de la catalanité. Le pouvoir central s'inquiète d'un tel succès et va tout entreprendre pour étouffer ces voix : ont été prises, à partir de 1968-1969, une série de mesures destinées à faire taire cette nouvelle chanson ; au silence de la radio, de la télévision et de la presse, viennent alors s'ajouter les interdictions de spectacle sous les prétextes les plus divers. De plus, les disques ne reçoivent pas le visa de la censure ; interdiction est faite en 1968 à Joan Manuel Serrat de chanter en catalan à l'Eurovision.

Cette répression tenace, qui durera au-delà de 1970, ne fait qu'affermir l'adhésion du public à la *cançó de protesta*, qui a survécu contre tous les obstacles et a constitué un des facteurs les plus déterminants de l'éveil civique de la Catalogne. Avec l'arrivée de la démocratie, ce mouvement a progressivement cessé d'exister en tant que tel.

Trois chansons emblématiques

À titre d'exemple, j'ai choisi de présenter trois textes de la *Nova Cançó Catalana* qui font aujourd'hui partie de la mémoire collective.

Composée dans le contexte de la fin des années soixante en Espagne et des premières manifestations de l'aspiration à la liberté, aux libertés, bien que de ton pacifiste, la chanson *Al vent* de Raimon est devenue un manifeste contre Franco : le vent y représente le symbole de la liberté revendiquée. Elle a été traduite dans de nombreuses langues, et reste dans les mémoires un hymne à la liberté et un symbole de la lutte antifranquiste.

En 1963, Raimon compose sa célèbre chanson intitulée *Diguem no*, d'un ton plus offensif. Il en a expliqué l'engagement contre l'oppression dans le livre *Les hores guanyades*¹ où il dit avoir été inspiré par les deux premières phrases de Camus de *L'Homme révolté* : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non », donnant ainsi clairement le ton de la revendication à sa chanson conçue comme un appel au peuple à dire non à l'oppression :

Et l'accablante misère quotidienne et ma langue persécutée et la défaite historique des couches populaires de mon pays et la subalternité résignée et assumée de mon peuple. « Moi, je dis non », ce n'était pas suffisant. Nous devons dire « Disons non ». Nous devons être nombreux à mettre des limites à l'oppression.

On ne peut plus parler de la *Nova Cançó Catalana* sans évoquer la chanson écrite en 1968 par Lluís Llach, *L'estaca* car elle est devenue rapidement l'hymne de toutes les revendications des pays catalans, un hymne de combat contre la répression et le fascisme. La métaphore est claire : le pieu, c'est l'Espagne franquiste. Lluís Llach explique que quand il a écrit les paroles, il avait déjà composé la musique bien longtemps avant lors d'une soirée entre jeunes amis où il avait improvisé, pour passer le temps, une petite valse sur laquelle ses amis s'étaient mis à fredonner *tomba tomba tomba* comme ils auraient bien pu fredonner autre chose². Et autour de cette absurde répétition de mots, il a composé *L'estaca*... Elle a été bien sûr interdite au bout de quelques mois. Les paroles évoquent le combat des hommes pour la liberté. Le narrateur se remémore les paroles d'une conversation entre lui et Siset, un

1. Raimon, *Les hores guanyades*, Barcelone, Edicions 62, 1983. Ce journal a été réédité à l'occasion des cinquante ans de son premier récital à Barcelone, sous le titre *La vida immediata*, Barcelone, Plataforma, 2012.

2. Josep Miquel Servià, « Lluís Llach: "No faré mai cançó de protesta" », *Núvol*, 26 juin 2013. Consultable en ligne sur : <<http://www.nuvol.com/noticies/lluís-llach-no-fare-mai-canço-de-protesta/>> (consulté le 19 février 2015).

vieil homme qui est à l'origine du chant (*el teu cant, el darrer cant d'en Siset*) qui constitue le refrain de *l'Estaca* et devient un chant de lutte. Le narrateur demande au vieux Siset :

*No veus l'estaca
on estem tots lligats?
Si no podem desfer-la
mai no podrem caminar*

Ne voyez-vous pas le pieu
auquel nous sommes tous liés ?
Si nous ne pouvons pas nous en défaire
nous ne pourrons jamais avancer

D'après Siset, seule une action commune peut apporter la liberté :

*Si estirem tots, ella caurà,
si jo estiro fort per aquí
i tu l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba,
i ens podrem alliberar*

Si nous tirons tous, il va tomber,
si je tire fort vers ici
et que tu tires fort par là,
il est certain qu'il tombe, tombe, tombe,
nous pourrons nous libérer

C'est l'idée d'une nécessaire prise de conscience collective pour obtenir la liberté qui clôt la chanson. Dans la dernière strophe, le narrateur devient responsable de la transmission des idées de liberté et de lutte auprès des nouvelles générations :

*I mentre passen els nous vailets,
estiro el coll per cantar,
el darrer cant d'en Siset
el darrer que em va ensenyar*

Et quand passent d'autres valets
je lève la tête pour chanter,
le dernier chant de Siset
le dernier qu'il m'ait appris

Le personnage de Siset mythifié par la chanson de Llach va devenir une figure qui est entrée dans la mémoire collective catalane à tel point qu'on le retrouve dans des chansons ultérieures. Le choix de ce personnage – qui a véritablement existé dans l'entourage de Llach – n'est pas anodin car le fait que ce soit un « vieux » qui transmette l'idée de la lutte crée un référent dans la mémoire collective : c'est l'image de la sagesse, de l'exemple à suivre. C'est donc un chant enseigné, qui transmet l'espérance de la lutte.

Après avoir été un chant de lutte contre la dictature, non seulement *l'Estaca* est devenue en Catalogne un hymne de reconnaissance identitaire, entonnée dans les moments de revendication culturelle, mais aussi un chant pour l'indépendance. Elle a aussi été traduite et reprise de multiples fois au niveau international comme chant de revendication de la liberté contre l'oppression. C'est un bel exemple de chant de lutte qui est entré comme d'autres chansons de la *Nova Cançó* dans

la mémoire collective de la Catalogne, puisque plus de quarante ans après sa composition, elle a encore été chantée par des dizaines de milliers de Catalans pour revendiquer la liberté de choisir le destin de la Catalogne au sein de l'Espagne lors du *Concert per la Llibertat* de 2013.

La nouvelle génération : *La Cançó Necessària* naissance du collectif et revendication de l'héritage

Dans un article publié à l'automne 2012, Daniel Ruiz-Trillo affirme qu'une nouvelle génération de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes prend le relais, depuis 2010, de la Nouvelle Chanson catalane des années 1960-1970. Il écrit en sous-titre: «La chanson comme arme de lutte. Cinquante ans après la naissance de la Nouvelle Chanson, une nouvelle fournée d'auteurs-compositeurs-interprètes en assure le relais¹.» Dans un article publié en juin 2013, on peut lire une définition de *La cançó necessària* :

Le mouvement de la «chanson nécessaire», une initiative de musiciens et chanteurs de l'ensemble des territoires des pays catalans qui se manifeste comme l'héritière des *Setze Jutges* et qui s'abreuve idéologiquement et musicalement des thèses lancées par le mouvement de la nouvelle chanson. Montañez, ainsi que Andreu Valor, Pau Alabajos, Cesk Freixas, Josep Romeu i Meritxell Gené... se retrouvent dans ce que l'on est arrivé à appeler «la Chanson nécessaire» un collectif musical qui parie sur la culture populaire et la chanson engagée².

Pau Alabajos, Cesk Freixas, Meritxell Gené, Jordi Montañez, Josep Romeu et Andreu Valor, tous nés dans les années quatre-vingt, sont de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes originaires de divers endroits des pays catalans (de Barcelone à Xàtiva en passant par Lérida et le Penedès) qui ont signé un manifeste intitulé «*La Cançó Necessària*»; ils sont à la tête d'un mouvement naissant de rénovation d'une chanson en catalan qui s'inscrit explicitement dans la continuité de la *Nova Cançó Catalana* des années 1960-1970.

1. Daniel Ruiz-Trillo, «El retorn de la Nova Cançó Catalana», *L'Esclatxa. Revista de la llengua i la cultura catalanes*, n° de l'automne 2012, p. 27-28.

2. «Jordi Montañez en format banda pop/rock», *l'Accent* 251, 13-26 juin 2013, p. 15.



Premier concert de *La Cançó Necessària*
(de gauche à droite : Andreu Valor, Cesk Freixas, Pau Alabajos,
Meritxell Gené, Jordi Montañez et Josep Romeu)

Le 29 octobre 2011, ces chanteurs sont invités pour la première fois, à faire un concert ensemble sous le nom de *La Cançó Necessària* par le *Casal Popular l'Esquerda*, dans le *Cicle de Cants i Autors* (CCA) à la Casa de Cultura Sant Francesc de Granollers : Pau Alabajos, Cesk Freixas, Meritxell Gené, Andreu Valor, Josep Romeu et Jordi Montañez. Dans le récit audiovisuel¹ de cette première, les chanteurs s'expriment chacun sur leur engagement respectif et chantent ensemble ou seuls. Dès cette première rencontre, ils se situent sous l'égide de leur père spirituel, Llach, dont ils interprètent *l'Estaca* tous ensemble à la fin du premier concert du collectif. Ils représentent clairement le futur de la chanson engagée en langue catalane.

Suite à ce concert, ils ont participé à différentes rencontres et conversations virtuelles qui ont donné naissance au Manifeste lu en février 2013 à Petra (Majorque) pendant l'acte de présentation de la campagne «Som països catalans²». Ce collectif de défense de l'existence d'une unité des Pays catalans travaille dans le sens d'une articulation des diverses associations, organisations, plateformes, institutions, moyens de communication pour défendre le droit à l'autodétermination des Pays catalans et organiser des projets communs. Cela montre que ces jeunes chanteurs sont engagés dans des actions politiques. À l'occasion de la sortie de son dernier album, par exemple, Jordi Montañez

1. Casal popular l'Esquerda, *La cançó necessària*, vidéo du 30 octobre 2012, consultable en ligne sur : <<http://vimeo.com/52488359>> (consulté le 17 juin 2013).

2. «Presentació de Som països catalans a Petra», 19 mars 2013, consultable en ligne sur : <<http://sompaisos catalans.cat/index.php/presentacio-de-som-paisos-catalans-a-petra/>> (consulté le 17 juin 2013).

a défendu ouvertement le Manifeste «Som Paísos Catalans» et son engagement politique a été relevé par la presse.

Dans le Manifeste de fondation de *La Cançó necessària*, ils affirment explicitement être les héritiers de la *Nova Cançó*. Comme leurs prédécesseurs, ces jeunes compositeurs chantent pour promouvoir la culture, la langue catalane et l'unité des Pays catalans. Cependant, la lecture de ce texte nous montre que ce nouveau mouvement musical a une orientation plus idéologique et sociale. Ces jeunes défendent une culture populaire critique et combative et tiennent ouvertement un discours anticapitaliste, antilibéral. Leur voix s'élève contre toute forme d'oppression et défend des idéaux de justice sociale; on relève dans ce manifeste des symboles de lutte populaire comme le poing et le marteau. Mais s'affirme aussi une prise de position en faveur de l'indépendance de la Catalogne. Le caractère à la fois politique et idéologique de leur engagement ne laisse donc aucun doute :

Nous buvons de l'héritage nécessaire d'une attitude. Nous buvons de l'héritage qui a été capable de combattre l'immobilisme politique, qui a renié les pactes avec le franquisme, et qui n'a jamais tendu la main au silence. Nous buvons de l'héritage de la *Nova Cançó*. [...]

La proximité historique, géographique et idéologique nous a apporté un des mouvements culturels les plus importants qu'il n'y ait jamais eu sur cette terre, un mouvement qui est devenu un front de lutte essentiel pour combattre la dictature fasciste. [...]

Nous mettons les chansons au service d'un peuple qui lutte pour sa dignité. Nous laissons les chansons aux mains et dans les bouches de toutes les personnes qui comprennent qu'il n'y en a pas assez, que la culture doit être plus qu'un reflet de notre époque. [...] les chansons sont le marteau pour transformer cette réalité. Et nous les chantons parce que nous avons encore besoin de chansons de notre temps. La Chanson Nécessaire, c'est nous et c'est vous tous. C'est la voix qui s'élève contre toute oppression, contre un système économique qui génère de l'inégalité et de la pauvreté. C'est la voix qui lutte et travaille pour notre pleine indépendance. La voix des Pays catalans et de la justice sociale. Au service de ce peuple et de ses gens.

Pour la chanson engagée¹.

1. Citations extraites du manifeste de: «La cançó necessària, els Setze Jutges moderns», Revue *VilaWeb*, 4 février 2013, consultable en ligne sur: <<http://www.vilaweb.cat/noticia/4080529/20130204/canco-necessaria-setze-jutges-moderns.html#>>, (consulté le 17 juin 2013).

Pour ces jeunes auteurs, comme pour leurs prédécesseurs des années 1960-1970, la chanson d’auteur et la poésie sont très liées. L’enregistrement du premier concert commun en témoigne. Ils mettent en musique des poètes catalans, comme l’a fait Meritxell Gené (née à Lérida en 1986) notamment avec des poèmes de Màrius Torres, dans son avant-dernier album *Així t’escau la melangia*, ou Jordi Montañez qui chante des textes de Maria-Mercè Marçal, ou encore Pau Alabajos qui, en 2013, a enregistré un livre-disque *Mural del País Valencià*, où il rend hommage au poète valencien Vicent Andrés i Estellés (1924-1993), en récitant quatorze de ses poèmes. C’est d’ailleurs un des poètes mis en musique par les interprètes de la *Nova Cançó* comme Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet ou Raimon.

À l’instar des artistes de la *Nova Cançó*, ils participent ensemble à diverses manifestations culturelles, comme la Sant Jordi, et se produisent dans des bars, des associations locales, des scènes plus importantes. Et surtout, ils participent chaque année au Festival Barnasants de la chanson d’auteur qui est parfois l’occasion de rendre hommage à leurs prédécesseurs, comme ce fut le cas en 2014 avec Pi de la Serra.

De nouveaux combats pour ces héritiers de la chanson engagée

Il est intéressant d’observer qu’au-delà de la lutte pour la liberté héritée de leurs aînés, les chanteurs de la *Nova Nova Cançó* s’engagent dans de nouveaux combats notamment contre les formes d’oppression invisibles.

Le titre du second album de Jordi Montañez *Cançons d’ara*, sorti en mai 2013, est tiré littéralement de l’article écrit par Lluís Serrahima en 1959, intitulé « Ens calen cançons d’ara ». Jordi Montañez veut revendiquer ainsi l’actualité de la parole des référents de la *Nova Cançó* et l’adapter à une esthétique musicale actuelle, car il considère qu’il faut des « chansons d’aujourd’hui ». Sur son blog¹, il s’exprime clairement sur ses intentions en citant le texte de Lluís Serrahima. Mais pour présenter son disque, le chanteur Jordi Montañez lit ces mêmes mots

1. Blog de Jordi Montañez, consultable en ligne sur : <<http://jordimontanez.blogspot.fr/p/cancons-dara.html>> (consulté le 10 mars 2015)

dans une courte vidéo¹ en ajoutant une phrase personnelle à la fin : *La cotidianitat és prendre'n partit* (« la quotidienneté, c'est en prendre son parti »). Ses chansons sont, en effet, le reflet de la façon dont le contexte social et économique affecte nos relations quotidiennes. Du coup, il s'engage véritablement dans des actions de revendication sociale concrètes, comme la manifestation du 15 mars 2014 à Barcelone (plaça Sant Jaume) contre la montée du prix des transports collectifs en Catalogne (*stop pujades del transport*). À ce moment-là, dans la rue, il soutient les manifestants en chantant notamment une des chansons de cet album, intitulée *Cançó necessària* qui fait littéralement référence au projet *La Cançó Necessària* et à la nécessité de la révolte. Le musicien raconte qu'il a composé cette chanson après être allé à un concert de Raimon et qu'elle lui sert pour « revendiquer l'actualité de sa parole de nos jours ». En voici un extrait représentatif :

*Que es plantin, que lluitin
i estimin,
que diguin que no,
que trenquin silencis i murs
de presons.*

*Que plorin, sentin i cantin la veu
de la gent,
que afrontin tempestes amb la cara
al vent.*

Qu'ils se lèvent, qu'ils luttent
et aiment,

Qu'ils disent non,
qu'ils brisent les silences et
les murs de prisons.

Qu'ils pleurent, s'émeuvent et
portent la voix des gens,
qu'ils affrontent les tempêtes,
la face au vent.

Le texte fait des références explicites à des paroles tirées de chansons de Raimon telles que *Jo vinc del silenci* (« Je viens du silence »), *Al vent* ou *Diguem no*. Le chanteur fait donc confiance à la mémoire collective de ses auditeurs en codant ainsi son message de révolte ; il demande une certaine complicité à son public qui doit être connaisseur de la *Nova Cançó*. Le prochain album de Jordi Montañez s'intitulera *Anòxia*. Ce mot fait référence à une « diminution ou manque d'oxygène respirable dans les cellules ou les tissus d'un organisme ». Montañez a expliqué qu'avec ce nouveau disque, il veut que le public prenne conscience des *opressions invisibles que ens asfixien davant la més crua resignació o la més ferotge resistència* (« oppressions invisibles qui nous asphyxient face à la plus crue des résignations ou la plus féroce des résistances »).

1. Vidéo *Cançons d'ara: nou disc de Jordi Montañez*, 31 mars 2013, consultable en ligne sur <<http://www.youtube.com/watch?v=HxYM8AL165s>> (consulté le 10 mars 2015)

Le combat féministe est aussi présent dans ses chansons dès son premier album de 2009 avec un texte intitulé *Sabem fer i fem saber* (« Nous savons faire et nous faisons savoir ») écrit en hommage à Maria-Mercè Marçal, poétesse incontournable du féminisme en Catalogne. Il s’y exprime contre l’ostracisme dont sont souvent encore victimes les femmes dans la société contemporaine. Dans son second album, il met en musique sous le titre *Vindicarem la nit* (« Nous vengerons la nuit ») le poème de Marçal sans doute le plus connu : *Vuit de març*, tiré du recueil *Bruixa de dol* (« Sorcières de deuil ») (1979) et qui est devenu un hymne féministe en Catalogne dans les années quatre-vingt.

En mai 2014, Cesk Freixas (né en 1986 à Sant Pere de Riudebitlles, Penedès) a publié son dernier album intitulé *Protesta*. Conçu comme une revendication culturelle nécessaire dans le contexte actuel, il se définit par sa ligne littéraire, comme un retour aux origines les plus revendicatives. Un des vers de la chanson *Brindo per tu* de ce dernier disque, où Cesk Freixas déclare : *Tant de bo les cançons siguin bales* (« Ah ! si seulement les chansons étaient des balles »), nous montre son engagement. Il considère la culture comme un élément de cohésion ; c’est pour cela qu’il offre tous ses titres en téléchargement gratuit sur le web. Il préfère que les gens aillent à ses concerts plutôt que dépenser leur argent en achetant ses disques. Il parie sur la proximité, sans intermédiaire, car ce qu’il veut c’est être écouté. Dans un entretien récent, Cesk Freixas a déclaré qu’Ovidi Montllor (1942-1995, auteur en 1968 de *La Fera ferotge*), autre représentant valencien de la *Nova Cançó*, est pour lui un référent non seulement musical mais aussi idéologique et politique, qui lui a donné l’idée d’une culture revendicative et de la nécessaire connexion des expressions artistiques avec les préoccupations de la société¹. Cesk est donc ouvertement engagé à la fois dans le combat pour la culture catalane et pour l’indépendance de la Catalogne dont il défend le droit à l’autodétermination.

La lutte pour la récupération de la mémoire historique constitue un autre combat de cette nouvelle génération de chanteurs engagés. Pau Alabajos (né à Torrent en 1982) est un chanteur valencien qui, en septembre 2012, a relevé le défi de chanter au *Palau de la Música de*

1. Bel Zaballa, « Viure al País Valencià m’ha permès de trencar molts prejudicis », Revue *Vilaweb*, 5 février 2015, consultable en ligne sur : <<http://www.vilaweb.cat/noticia/4230148/20150205/cesk-freixas-viure-pais-valencia-mha-permes-trencar-molts-prejudicis.html>> (consulté le 10 février 2015).

València – espace traditionnellement hostile à la chanson en valencien – en faisant vibrer le public par sa voix et sa guitare. Très connu au niveau international, il est engagé dans la défense de la langue et de la culture catalane aussi bien sur scène que dans ses collaborations journalistiques ou sa participation à des tables rondes et conférences sur la chanson d’auteur, autour de thèmes sociaux, politiques ou culturels. Une de ses chansons, *Fosses del silenci* tirée de son album *Una amable, una trista, una petita pàtria* de 2011, est un texte très engagé contre le franquisme; elle s’inscrit dans le mouvement de la récupération de la mémoire historique en Espagne qui naît dans les années 2000 et le ton accusatoire y est très marqué :

*Passen per damunt,
sense cap contemplació,
profanant la nostra història
amb absoluta impunitat,
la justícia es tapa els ulls:
quatre dècades després
els crims de la dictadura
encara no han sigut jutjats.*

Ils passent par dessus,
sans aucune considération,
profanant notre histoire
dans une absolue impunité,
la justice ferme les yeux:
quatre décennies plus tard
les crimes de la dictature
n’ont pas encore été jugés.

Deux générations réunies dans un même combat

Pour terminer ma présentation de l’héritage de la chanson engagée en Catalogne, j’ai choisi d’évoquer un événement récent qui a réuni les deux générations de chanteurs de la *Nova Cançó* et de la *Cançó Necessària*. Il s’agit du *Concert per la Llibertat*¹ organisé par l’Omnium cultural avec d’autres entités de la société civile comme l’*Assamblea Nacional Catalana* le 29 juin 2013 sous l’impulsion de Lluís Llach et qui a réuni près de quatre-vingt-dix mille personnes dans le Camp Nou de Barcelone autour de très nombreux artistes². Le but était de réclamer au moyen du langage universel de la musique le droit du peuple catalan – et de

1. « L’indépendentisme esclata al Camp Nou », Revue *Vilaweb*, 29 juin 2013, consultable sur le lien : <<http://www.vilaweb.cat/noticia/4130445/20130629/lindependentisme-esclata-camp.html>> (consulté le 19 février 2015).

2. Entre autres il y avait Lluís Llach, Sopa de Cabra, Miquel Gil, Pastora, Joana Serrat, Jofre Bardagí, Jordi Batiste, Lúcia Pujol, Maria del Mar Bonet, Marina Rossell, Mercedes Peón, Nena Venetsanou, l’Orfeó Català, Paco Ibáñez, Pascal Comelade, Pep Sala, Pere Jou de Quart Primera, Peret, Projecte Mut, Sabor de Gràcia, Ferran Piqué, Joan Enric Barceló et Eduard Costa d’Els Amics de les Arts i Brams.

tous les peuples – à pouvoir décider librement et démocratiquement de son propre avenir, c'est-à-dire le droit à l'autodétermination. La revendication de cette liberté a alterné avec l'émotion dans l'interprétation d'une quarantaine de chansons, certaines plus emblématiques que d'autres, avec des paroles parfois adaptées à la circonstance. Les artistes ont tour à tour prononcé des phrases en faveur de l'indépendance de la Catalogne. Maria del Mar Bonet, une des plus célèbres chanteuses de la *Nova Cançó*, a interprété *Què volen aquesta gent*, un des titres phares de 1969, composé en hommage à un jeune étudiant de la Complutense, Enrique Ruano, assassiné par la police franquiste pour avoir distribué des tracts. Les chanteurs de la jeune génération ont aussi participé ; ainsi Cesk Freixas et Pau Alabajos, présentés par le journaliste de la TV3¹ comme *els grans hereus de la cançó protesta*, « les grands héritiers de la chanson contestataire », ont ému le public en interprétant *Al vent* de Raimon qui a symbolisé la révolte pour toute une génération. Avant de chanter, Cesk s'est exprimé sur l'indépendance en disant qu'il ne faut pas la voir comme une finalité mais comme un moyen pour parvenir à plus de solidarité, de justice, de démocratie et de coopération. Pau Alabajos a lui aussi adopté un ton revendicatif en citant un chanteur valencien de la *Nova Cançó*, Ovidi Montllor : *Ja no ens alimenten molles, ara volem el pa sencer*, « Les miettes ne nous nourrissent plus, désormais nous voulons le pain entier ».

Ce concert a été l'occasion pour tous les artistes de chanter ensemble *l'Estaca*. Ils ont aussi interprété une autre chanson de Llach composée en 2006 (album *i.*) que les organisateurs ont choisie comme hymne de clôture de cet événement : *Tossudament alçats* (« Obstinément dressés »). Les paroles de ce texte, chantées sur un rythme de sardane, collent parfaitement avec l'esprit de ce concert revendicatif.

Entre les deux mouvements musicaux, c'est tout d'abord une continuité culturelle qui s'est établie parce que les chansons de la *Nova Cançó Catalana* des années 1960-1970 font partie de la mémoire collective et sont devenues un véritable patrimoine culturel partagé et transmis entre les générations. Parmi les chanteurs de la *Cançó Necessària*, la reconnaissance de cet héritage se fait à travers l'engagement politique

1. TV3, Enregistrement du Concert per la Llibertat, consultable sur le lien : <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/Concert-per-la-Llibertat---part-23-%28de-2130-a-2330%29/video/4626811/>> (consulté le 19 février 2015).

dans la lutte, mais aussi grâce au recours à l'intertextualité, à la reprise et à l'hommage rendu aux prédécesseurs.

Mais au-delà d'une simple continuité historique et politique entre le combat pour la liberté sous le franquisme et la revendication actuelle de l'indépendance de la Catalogne, ce sont de nouvelles luttes que la *Cançó Necessària* représente, avec un ancrage plus marqué dans l'idéologie de gauche, dans l'anticapitalisme et la défense des classes populaires. La création de nouveaux textes revendicatifs permet de dépasser l'héritage de la revendication identitaire et de liberté, et correspond aux nouvelles formes de prise de conscience politique de la société d'aujourd'hui. On peut imaginer que cette nouvelle chanson nourrira aussi la mémoire collective de la Catalogne.

Bibliographie

ARAGÜEZ RUBIO (Carlos), «La Nova Cançó Catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, n° 5, 2006 (Ejemplar dedicado a: España en los años 60), p. 81-98.

SERVÀ (Josep Miquel), *Lluís Llach. Un trobador per a un poble*, Barcelone, Puntual Edicions, 1982.

VILARNAU (Joaquim), *50 Anys de la Cançon. Els Setze Jutges, Raimon i els seus contemporanis*, Tarragone, Cossetània Edicions et Grup Enderrock, 2009.

Professeure agrégée d'espagnol, **Sandrine Frayssinhes Ribes** est titulaire d'une thèse de doctorat en Études romanes (option Études catalanes) soutenue en 2006, intitulée *l'Œuvre de Jesús Moncada: quand l'écriture devient mémoire*. Elle dispense des enseignements d'espagnol et de catalan à l'université Paul-Aléry Montpellier 3 depuis 2003 et collabore aux travaux de recherche de l'équipe LLACS de cette même université. Son domaine de recherche est la littérature catalane contemporaine et elle s'intéresse en particulier aux liens entre mémoire, écriture et oralité. Ses travaux actuels s'orientent essentiellement vers l'étude de la production littéraire féminine (romans, essais, poésie, journaux intimes) écrits en langue catalane depuis les années 1980. Elle est membre de la Société des hispanistes français et de l'Association française des catalanistes.

De la Kabylie à Paris, l'engagement dans la chanson : une approche interculturelle

Amar Ammouden

Notre contribution se propose de mener une étude comparative de l'engagement dans la chanson française et la chanson kabyle. Nous essaierons de voir si ce thème est traité de la même manière dans les deux communautés, ce qui nous amènera à passer en revue les différentes formes d'engagement propres à chaque société. Cette étude nous permettra d'aborder la question de l'éducation interculturelle.

Qu'est-ce que la chanson engagée ?

La chanson engagée est une chanson qui pointe du doigt les vices, les tares, les injustices, les abus, les misères d'une société pour tenter d'y remédier. Elle est mise au service d'une cause, qu'elle soit sociale, économique, politique, écologique. Pour Jean-Paul Sartre, «l'écrivain est un parleur: il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue¹». Il nous semble que ces tâches correspondent à celles du chanteur engagé. En effet, la mission d'un chanteur engagé est de dévoiler, de critiquer, de dénoncer pour changer.

1. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 25.

Il en est de même pour la mission de l'écrivain telle qu'elle lui a été assignée par Jean-Paul Sartre : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer¹. »

Nous pouvons donc parler d'engagement *dans* la chanson et d'engagement *par* la chanson. Avant les années quatre-vingt notamment, chanter en Kabylie était vu comme un opprobre, quel que soit le thème abordé dans la chanson, et un chanteur était considéré comme la honte de sa famille et de son village. Même dans la religion musulmane, chanter est prohibé. C'est pourquoi la plupart des chanteurs kabyles de cette époque utilisaient des pseudonymes. La situation est encore plus intolérable pour une chanteuse. Le chanteur Ferhat Mehenni décrit parfaitement la situation des artistes de cette époque :

Faut-il le rappeler, il y a moins d'un siècle, chanter était encore honteux pour tout homme digne de ce nom. Chanter était le fait de parias, de fous ou de niais qui déshonoraient leurs proches. Chikh Nordine, le premier à s'y être aventuré, fut renié par son père [...]. Quant aux femmes, même s'il leur était permis de s'adonner au chant pour faire dormir les bébés, et on les entendait depuis les ruelles du village, même si elles étaient autorisées à chanter en groupe lors des fêtes, il était inadmissible que l'une d'elles se produise dans un spectacle ou à la radio. Cherifa, par exemple, toujours vivante², a été excommuniée de sa famille et de son village au milieu des années cinquante pour avoir osé chanter *Bqaalaxir ay Aqbu* [« Au revoir Akbou », du nom d'une des principales villes de la Basse Kabylie]. [...] Hnifa, pour avoir défié l'interdit communautaire, avait été répudiée et n'avait pu se remarier³.

Ainsi, pour l'homme en général, et pour la femme en particulier, s'engager dans la chanson est déjà une forme d'engagement. C'est déjà briser un tabou non des moindres et c'est déjà courir d'énormes risques.

La chanson et l'éducation interculturelle

Étant l'expression d'un peuple, la chanson nous dévoile un pan considérable de la culture de ce peuple. Ainsi, une étude comparative

1. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 28.

2. Elle est décédée le 13 mars 2014.

3. Ferhat Mehenni, *la Chanson kabyle ou la Respiration d'un peuple*, 2010.

entre la chanson kabyle et la chanson française peut nous renseigner sur les ressemblances et les différences entre les deux communautés au sujet de leurs modes de pensée, de leurs comportements, de leurs réactions. La prise de conscience de l’existence de ces différences et de ces ressemblances est un pas considérable dans le développement de l’éducation interculturelle¹. Mais au-delà de cette prise de conscience, il est essentiel d’établir un dialogue et des échanges entre ces différentes cultures. C’est justement ainsi que la compétence interculturelle est définie : « C’est accepter et respecter les modes de vie, les croyances, les cultures des autres peuples ; c’est aller vers un métissage possible sans abandon de sa propre identité². » Il faut cependant faire cette distinction que font tous les adeptes de l’interculturalisme, à l’instar de Martine Abdellah-Preteille, Geneviève Zarate, Louis Porcher, entre le multiculturel (simple juxtaposition de plusieurs cultures au sein d’une communauté), de l’interculturel qui suppose l’échange, l’interaction et l’enrichissement mutuel entre deux ou plusieurs cultures³.

En ce qui concerne le thème de l’engagement dans la chanson, nous allons répertorier les formes d’engagement communes aux deux communautés et celles qui sont propres à chacune d’entre elles. Ainsi, chaque communauté peut explorer de nouveaux thèmes et élargir son champ d’action dans ce domaine. Il s’agit surtout de se découvrir mutuellement à travers le vaste domaine de la chanson, de mettre en valeur ce qui est commun et de comprendre et de respecter les différences, pour dissiper les frustrations, les préjugés et les chocs culturels. D’ailleurs, le métissage est le propre de toute culture comme l’explique si bien le philosophe Michel Serres : « Toute culture est métissée, tatouée, tigrée, arlequinée..., elle a des taches, elle n’est pas uniforme⁴. »

1. Amar Ammouden, « La chanson : un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture », *Synergies Algérie*, n° 6, 2009, p. 118.

2. Louis Porcher, *l’Enseignement des langues étrangères*, Paris, Hachette, 2004, p. 118.

3. Amar Ammouden, « La chanson de l’immigration ou l’expression d’une incommunicabilité culturelle », *Migrance* n° 40, Paris, Éditions Mémoire-Génériques, 2012, p. 41.

4. Cité par Louis Porcher, « Pour une identité plurielle », Conférence d’ouverture, « Ouverture internationale et échanges : pour une pédagogie raisonnée des différences », CIEP/OFAJ, Sèvres, 2002, p. 8.

La cause des immigrés

La chanson kabyle de l’immigration décrit davantage la relation de l’ouvrier immigré avec les siens et sa terre natale que celle qui le lie avec la terre d’accueil et ses habitants. Autrement dit, elle exprime davantage la douleur vive de l’immigré arraché à son pays natal et aux êtres chers qu’il a laissés derrière lui que la relation qu’il entretient avec les citoyens français, belges, italiens, etc. Cheikh El Hasnaoui est sans doute le premier à avoir peint un tableau lugubre de la situation vécue par l’Algérie des années cinquante et soixante notamment, quand le pays a assisté à une véritable ruée d’hommes vers la Maison blanche, selon le nom donné à l’aéroport d’Alger, pour se rendre en France ou dans certaines capitales européennes. À travers cette chanson, il a dénoncé cette émigration massive qui a dépeuplé les villages, qui a fait des femmes des bergères et qui a rendu les enfants orphelins. Les chanteurs kabyles de l’époque, qui ont également vécu ce drame de l’exil, ont montré que ce départ est loin d’être un choix délibéré. Dans un perpétuel dialogue avec la bien-aimée laissée au pays, les chanteurs évoquent souvent la subsistance comme la principale cause de la séparation. Parmi eux, il y a Youcef Abjaoui avec *Achal isebregh* (« Combien j’ai patienté »), Moh Said Oubelaid *Ma tecfid* (« Te souviens-tu ? »), Zerrouki Allaoua *Tasekkurt* (« La perdrix »). Mais il n’y a pas un chanteur kabyle de cette époque-là qui n’ait exprimé dans ses chansons l’espoir d’un retour vers la femme aimée et vers le pays natal et n’ait imploré pour cela Dieu, le saint Sidi Abderrahmane ou Cheikh Mokrane. À titre d’exemple, citons Youcef Abjaoui *Tamurt-iw* (« Mon pays »), *A win ijerben* (« Toi, l’expérimenté »), Akli Yahiaten *A lbaz* (« Ô aigle »), Les Abranis *Ay itri llefjer* (« Ô étoile de l’aube »), El Hasnaoui *A yemma yemma* (« Mère, ô ma mère », Ccix Muqran *Cheikh Mokrane*, Zerrouki Alloua *Ay agellid Mulana* (« Ô mon seigneur »), etc. Cet espoir est considéré comme un refus de l’exil et de l’assimilation. En effet, la femme kabyle restée au pays est considérée comme le cordon ombilical qui rattache l’immigré à sa terre natale, tandis que *tarumit* « la Française ou l’Européenne », est synonyme de *jjih*, c’est-à-dire l’égarement en terre étrangère, le reniement des siens.

La relation de l’ouvrier immigré avec la terre d’accueil et ses habitants s’exprime tout de même dans quelques chansons qui exhortent les immigrés à rentrer chez eux pour mettre fin à l’exclusion qu’ils

subissent, au racisme dont ils sont victimes quotidiennement et au chômage qui les frappe cruellement. De telles conditions contraignent, par exemple, le chanteur Salah Sadaoui à penser au déménagement :

Je fais mon déménagement
La vie de l’immigré est triste
Le travail, il n’y a plus tellement
Il y a beaucoup de racistes
On m’dira jamais bougnoul
Va-t-en, retourne chez toi [...]
Allez, va, adieu la France
Mon bonjour aux hommes biens
Je vous rends ma résidence
Carte de l’immigré algérien.

De son côté, Slimane Azem est prêt à rendre cette fameuse carte de résidence, mais pas avant de marteler cette vérité dans la langue de Voltaire également :

Mesdames, mesdemoiselles, messieurs
Si je dois vous dire adieu
Sachez bien que mes aïeux
Ont combattu pour la France
Bien avant la résidence.

Ces deux chansons font partie des rares chansons de l’époque qui sont écrites en français. Elles visent à faire parvenir les cris de détresse de cette population martyrisée aux habitants de l’hexagone et aux responsables¹. Dans une chanson en hommage à Slimane Azem, produite par Djamel Allam en 1981, intitulée *Si Slimane*, l’artiste exprime également l’ingratitude que les immigrés algériens ont récoltée :

Maintenant qu’ils ont mangé et bu
Ta santé et ta sueur
À présent qu’ils sont repus
Ils te disent : rentre chez toi.

Certains chanteurs d’aujourd’hui ont décrit dans leurs chansons cette même situation. Dans sa chanson *Azul a lpari* (« Bonjour Paris »), le

1. Amar Ammouden, « L’exil dans la chanson de l’immigration », *Études et Documents berbères*, n° 31, Paris, La Boîte à Documents, 2012, p. 68.

chanteur Oulehlou montre le jeune Algérien qui est d’abord fasciné par le voyage à Paris, par la beauté des rues de cette ville et par toutes ses féeries. Bien avant lui, les chanteurs des années cinquante et soixante ont peint un tableau similaire de cette ville voleuse d’hommes : Taleb Rabah a parlé de Paris l’envoûtante, Cheikh El Hasnaoui de la splendide Tour Montparnasse, Cheikh Arab Bouyezgaren du charme irrésistible de la chatoyante place Pigalle, etc.¹. Toutefois, il déchante une dizaine d’années plus tard quand toutes ces beautés se fanent, mais surtout quand il se rend compte qu’il travaille toujours au noir, qu’il a brûlé tous ses papiers et qu’il a raté le mariage de sa sœur et l’enterrement de sa mère. C’est presque le même topo qui est adopté dans sa chanson *l’Étranger*. Au début, il reconnaît qu’il fait bon vivre dans ces capitales occidentales, que les libertés y sont garanties, que toutes les folies y sont autorisées, mais à la fin, il montre un autre visage de ces villes où l’étranger est partout épié, où l’étranger est toujours désigné comme étant un étranger, où l’étranger est toujours sommé d’aller mourir chez lui.

Au contraire, dans la chanson française, c’est la relation de l’immigré avec la terre d’accueil qui est exprimée, et de façon assez récurrente. Beaucoup de chanteurs français ont choisi d’être les porte-voix de cette population immigrée ô combien meurtrie. Ils dénoncent ainsi ceux qui disent qu’il y a trop d’Arabes et de musulmans en France (Ridan, *Ah les salauds*), de ceux qui dressent des murs de haine et des gouffres d’incompréhension aux frontières (Aznavour, *l’Émigrant*), de ceux qui disent : « Nous ne sommes pas racistes pour deux sous / Mais on veut pas de ça chez nous » (Perret, *Lily*), de ces passants qui sourient en voyant ce Soudanais danser en marchant dans sa djellaba (Souchon, *C’est déjà ça*), de ceux qui disent : « Mais comprenez-moi : la djellaba / C’est pas ce qui faut sous nos climats / Mais comprenez-moi : à Rochechouart / Y a des taxis qui ont peur du noir » (Souchon, *Poulailler’s song*).

Pourtant, ce sont ces immigrés qui sont morts au front et qui ont fait toutes les guerres (Zebda, *le Bruit et l’Odeur*) et qui ont ramassé les petites poubelles (Ridan, *Ah les salauds*), pourtant, « Elle a déchargé des cageots Lily / Elle s’est tapé les sales boulots Lily » (Perret, *Lily*), pour « Un salaire de misère / le bruit et l’odeur » (Les Fatals Picards, *la France*

1. Amar Ammouden, « La chanson de l’immigration ou l’expression d’une incommunicabilité culturelle, *Migrance* n° 40, Paris, Éditions Mémoire-Génériques, 2012, p. 41.

du petit Nicolas). En échange, ces immigrés ne demandent presque rien : le migrant de Charles Aznavour ne cherche qu’à se fixer, à mettre un terme à ses errances (*l’Émigrant*) ; celui de Maxime Le Forestier veut seulement qu’on lui laisse ce repère d’être né quelque part (*Né quelque part*) ; celui de Zebda réclame simplement le droit de ne pas mourir dans un ghetto (*le Bruit et l’Odeur*) ; le Soudanais d’Alain Souchon se contente de marcher dans une ville d’Europe et de rêver (*C’est déjà ça*) ; Lily de Pierre Perret ne demande qu’un peu de liberté et de fraternité sur la terre d’Hugo et de Voltaire (*Lily*) ; le fils du fils du tirailleur sénégalais des Fatals Picards espère seulement vendre sa négritude contre un peu d’argent (*la France du petit Nicolas*).

La cause des ouvriers

Les immigrés ne sont pas les seuls à être victimes de l’exploitation. L’ouvrier de façon générale est exploité. Beaucoup de textes décrivent la triste condition des travailleurs. Le plus pathétique et le plus poignant est peut-être celui de Pierre Dupont, intitulé *le Chant des ouvriers* (1846) :

Nous dont la lampe, le matin
Au clairon du coq se rallume
Nous tous qu’un salaire incertain
Ramène avant l’aube à l’enclume
Nous qui des bras, des pieds, des mains
De tout le corps luttions sans cesse
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse.

C’est pourquoi des voix se sont élevées çà et là pour appeler à la révolte. Par exemple, à l’occasion du premier mai, Gaston Couté incite tous les ouvriers à réclamer plus d’équité et de justice sociale :

Il est temps qu’un peu d’équité fleurisse
Entends-tu, bourgeois au cœur inhumain ?
C’est le Premier Mai. Marchons camarades !
Et clamons nos droits sur notre chemin!

Pour que change la condition de l’ouvrier et pour que cessent la faim et la misère,

Allons droit vers la lumière
En levant le poing et en serrant les dents
Nous réveillerons la terre entière
Et demain, nos matins chanteront

suggère également Fugain dans sa chanson intitulée *le Chiffon rouge*. Par ailleurs, *l'Internationale*, texte écrit par Eugène Pottier (1816-1887), constitue l'hymne universel du monde ouvrier. L'auteur est persuadé que la victoire est certaine si les ouvriers s'unissent et s'ils ne comptent que sur eux-mêmes :

Il n'est pas de sauveur suprême
Ni Dieu, ni César, ni tribun
Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes
Décrétons le salut commun.

C'est sur la même note d'optimisme qu'Aristide Bruant termine sa chanson intitulée *le Chant des canuts* (1894) :

Mais notre règne arrivera
Quand votre règne finira
Mais notre règne arrivera
Quand votre règne finira
Nous tisserons le linceul du vieux monde
Et l'on entend déjà la révolte qui gronde.

Rares sont les chanteurs kabyles qui ont traité ce thème dans leurs chansons. Idir est l'un des premiers à avoir décrit la triste condition des ouvriers. Il décrit, dans sa chanson intitulée *Tagrawla* (« La révolution » - 1976), « ceux qui labourent les champs, ceux qui veillent la nuit, ceux dont les pieds, fissurés, sont couverts de boue et ceux qui ont fauché l'orge et le blé, mais qui, de maïs se nourrissent ». De son côté, Ferhat Imazighen Imoula a exhorté les ouvriers du monde à lutter pour briser le joug de l'exploitation :

Peuples du monde unissez-vous
Nous briserons tous les jougs
Nous enterrons l'esclavage
Nous dissipons tous les nuages
Ces sangsues qui sucent notre sang
Aujourd'hui nous les combattons.

Enfin, le groupe Abranis a également peint le quotidien de l’ouvrier et son combat quotidien pour gagner son pain :

Regarde le pauvre ouvrier
Qui peine à gagner son pain
Quand il gagne un sou ou deux
Le méchant s’invite chez lui.

Halte à la guerre

Le Déserteur de Boris Vian est l’une des premières chansons qui nous vient à l’esprit quand nous évoquons le thème de la guerre dans la chanson ou même celui de l’engagement dans la chanson. Écrite en mai 1954, cette chanson se situe entre deux guerres : une guerre d’Indochine qui prend fin (juillet 1954) et une guerre d’Algérie qui commence (novembre 1954). Le personnage de la chanson rédige une sorte de lettre ouverte au Président de la République de l’époque pour tenter de le convaincre de ne pas s’engager dans cette guerre, de ne pas recourir aux armes pour régler des problèmes et des conflits. Il lui fait part de son intention de désertre parce qu’il a déjà vu mourir l’un derrière l’autre des membres de sa famille et parce qu’il refuse de tuer des pauvres gens. « Boris Vian lance un pavé dans le lac tranquille de la chanson française¹. » Ce n’est pas la seule chanson antimilitariste de Boris Vian : il écrit, par exemple, la même année *le Temps de vivre*, une chanson qui raconte le combat entre la vie et la mort. La vie est représentée par l’évadé qui veut avoir le temps « de respirer l’odeur des arbres », « de sauter à travers les herbes », « de cueillir deux feuilles jaunes » ; la mort est représentée par le camp, « la sirène qui chantait sans joie », « les canons d’acier bleu qui crachaient des flammes ». Toujours durant la même année, Jacques Brel se rend en Algérie où il rencontre les dirigeants du CRUA (Comité révolutionnaire d’unité et d’action) qui deviendra plus tard le FLN (Front de libération nationale). Ceux-ci lui expliquent clairement la légitimité de leur combat pour la libération du pays. Le message est bien compris, puisque deux années plus tard, il compose sa deuxième chanson la plus célèbre après *Ne me quitte*

1. Lea Bucci (2015), « La chanson française engagée, sa petite histoire et ses combats », consultable en ligne : <<http://www.madmoizelle.com/chanson-engagee-histoire-313772>>.

pas : *Quand on n'a que l'amour*. Elle est considérée comme un véritable hymne à la paix et à l'amour :

Quand on n'a que l'amour
À offrir à ceux-là
Dont l'unique combat
Est de chercher le jour [...]
Quand on n'a que l'amour
pour parler aux canons
Et rien qu'une chanson
Pour convaincre un tambour.

Il ne s'arrête pas là, puisqu'il compose, en 1959, une autre chanson contre la guerre d'Algérie intitulée *la Colombe*. À coups de « pourquoi », il y dénonce les atrocités de « cette guerre imbécile et sans issue » et la bêtise humaine :

Pourquoi ce train ventru
Qui ronronne et soupire
Avant de nous conduire
Jusqu'au malentendu
Pourquoi les chants les cris
Des foules venues fleurir
Ceux qui ont le droit de partir
Au nom de leurs conneries.

Beaucoup d'autres chansons s'inscrivent dans ce registre de l'antimilitarisme, pour n'en citer que quelques-unes : *Parachutiste* de Maxime Le Forestier, *la Java des bombes atomiques* de Boris Vian, *Quand les hommes vivront d'amour* de Raymond Levesque, *Perlimpinpin* de Barbara, *Jaurès* de Jacques Brel, *la Ballade nord irlandaise* de Renaud, *le Conscrit* de Mouloudji, *Hiroshima* de Georges Moustaki, etc.

Dans la chanson kabyle, la place accordée à la chanson antimilitariste est infime. Nous citons d'abord deux des plus belles chansons de Slimane Azem. La première, intitulée *Ffegh a γ ajrad tamurt-iw* (« Criquets, sortez de ma terre »), exhorte l'occupant à quitter ce pays qui n'est pas le sien et à mettre fin à la guerre :

Ô criquets quittez ma terre
De ses richesses il ne reste plus rien
Si vous avez un acte du notaire
Montrez-le qu'on le voie bien.

Cette chanson est considérée comme « une évocation incisive et allégorique de l’armée d’occupation et des colons qui exploitent et pillent la terre des Algériens¹ ». La deuxième chanson, intitulée *Idher-ed w agur* (« La lune apparaît »), exprime le rêve de voir l’emblème national flotter dans les cieux. Cela symbolise la naissance de l’État algérien et la mort de l’État colonial :

La lune apparaît
Une étoile la suit
Elle brille et respandit
Elle illumine la nuit
Les contrées et les mers
Les montagnes et les déserts.

Le recours à la métaphore et à la personnification n’a pas uniquement pour objectif de créer un effet de style, mais sert surtout à échapper aux représailles. Mais celui qui emprunte vraiment le chemin de Boris Vian est Lounis Ait Menguellet. Comme l’auteur du *Déserteur*, il dénonce dans la chanson *Aasekriw* (« Le soldat ») cette attitude des décideurs qui consiste à préparer la guerre pour que des gens innocents y périssent. Dans la chanson *Arju-yi* (« Attends-moi »), il reprend cette idée, tout en présentant l’image de la guerre qui barre la route à l’amour et qui le rend incertain. Le soldat lance ce cri de détresse à sa bien-aimée :

Attends-moi, attends-moi
Ceux qui nous gouvernent
M’ont créé des ennemis
Attends-moi.

Ainsi, comme elle se situe dans le contexte de la guerre de libération nationale, la chanson kabyle glorifie la lutte armée et l’héroïsme des soldats et des martyrs. Dans ce domaine, la chanson qui est la plus citée est celle de Farid : « Mère chérie sèche tes larmes / Je te vengerai par les armes. » Mais il y a aussi la chanson de Zerrouki Alloua *Ay akal ur tetgheyyir* (« Sol, préserve son visage »), en hommage au colonel Amirouche, tombé au champ d’honneur en 1958.

1. Youcef Nacib, *Slimane Azem, le Poète*, Alger, Agence africaine de la production cinématographique et culturelle, 2009, p. 41.

L'affirmation identitaire

L'affirmation identitaire, thème qui semble peu récurrent dans la chanson française, occupe la part du lion dans la chanson kabyle engagée. À croire que tout chanteur kabyle, avant de s'engager dans la chanson, doit décliner son identité. Cela est dû au fait que la langue et la culture berbères ont été opprimées pendant des siècles et ont subi moult agressions. Ainsi, Farid Ali est l'un des premiers chanteurs à mettre en garde ses concitoyens contre l'oubli : « Tu es musulman, sois-en fier / Tu es Amazigh, ne l'oublie guère. » Boudjemaa Agraw a retenu ce conseil puisqu'il déclare : « Amazigh je suis / Algérien je suis / Kabyle je suis / Musulman je suis. » De son côté, Oulahlou a scandé ces vers : « Amazigh, Amazigh/ Je serai toujours Amazigh/ Amazigh, Amazigh/ Je mourrai Amazigh. » Ces chanteurs ne se contentent pas d'affirmer leur appartenance à *un peuple*, mais ils montrent qu'ils en sont fiers. Connue pour son engagement depuis ses premiers pas dans la chanson, Malika Domrane a exprimé cette fierté dans une de ses plus belles chansons intitulée Azouaou :

Azouaou, je suis toujours fier
Quand on me dit : qui es-tu ?
Moi j'appartiens au peuple amazigh
Qui porte le plus beau des noms.

Matoub Lounes éprouve le même sentiment de fierté quand on l'interroge sur ses origines : « Si on me dit : Qui es-tu ? / Je réponds : Je suis Amazigh. » Renier ses origines est pour le peuple kabyle l'une des grandes ignominies. Ainsi, le proverbe kabyle « Seul l'âne renie ses origines » est repris dans plusieurs chansons. Beaucoup d'autres chanteurs mettent en garde contre ce reniement. Citons, à titre d'exemple, ces vers de la chanteuse Nouara : « Prends garde ô mon cher enfant / Renier ses origines est avilissant. » Mais c'est le chanteur Matoub qui est le plus percutant à ce sujet : « Plutôt assister à la ruine de nos villages / Qu'au reniement de nos origines », il lance un cri à toutes les femmes kabyles : « Mon fils, ô mère, éduque-le / S'il renie les siens égorge-le. »

Ce bref exposé nous a permis de constater que les principales tendances de la chanson engagée en France sont la description ou la dénonciation de l'exclusion et des discriminations raciales et sociales et l'appel à l'entraide et à la solidarité autour de la famine, des catastrophes

naturelles et humanitaires (Chanteurs sans frontières, les Enfoirés, etc.). Par contre, dans la chanson kabyle, l'affirmation identitaire tient une place prépondérante (Matoub, Ferhat, Idir, Ait Menguellet, Malika Domrane, Massa Bouchafa, etc.). La lutte ouvrière, les problèmes écologiques, l'antimilitarisme sont peu ou pas développés. Cependant, avec les traductions ou les adaptations joliment produites par le poète et dramaturge kabyle Abdellah Mohia (plus connu sous le pseudonyme de Mohand ou Yahia), par exemple *le Déserteur* de Boris Vian, « Merde à Vauban » de Pierre Seghers et *l'Internationale* d'Eugène Pottier, on comprend que tous les thèmes chantés en France peuvent être chantés en Kabylie. Mieux encore, les textes en question sont si bien adaptés en kabyle qu'on pense qu'ils sont nés en Kabylie. Cela implique qu'un rapprochement est possible entre les deux communautés sur le plan socioculturel.

Bibliographie

- AMMOUDEN (Amar), « La chanson : un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture », in *Synergies Algérie* n° 6, 2009, p. 117-124. Consultable en ligne : <<http://gerflint.fr/Base/Algerie6/ammouden-amar.pdf>>.
- AMMOUDEN (Amar), « La chanson de l'immigration ou l'expression d'une incommunicabilité culturelle, *Migrance*, n° 40, Paris, Éditions Mémoire-Génériques, 2012, p. 41-45.
- AMMOUDEN (Amar), « L'exil dans la chanson de l'immigration », *Études et documents berbères*, n° 31, Paris, la Boîte à Documents, 2012, p. 63-72.
- BUCCI (Lea), « La chanson française engagée, sa petite histoire et ses combats », 2015, consultable en ligne : <<http://www.madmoizelle.com/chanson-engagee-histoire-313772>>.
- MEHENNI (Ferhat), « La chanson kabyle ou la respiration d'un peuple », 2010, consultable en ligne sur : <<http://deboutkabylie.unblog.fr/2010/01/03/la-chanson-kabyle-ou-la-respiration-dun-peuple/>>.
- NACIB (Youcef), *Slimane Azem, le Poète*, Alger, Agence africaine de la production cinématographique et culturelle, 2009.
- PORCHER (Louis), « Pour une identité plurielle », Conférence d'ouverture « Ouverture internationale et échanges : pour une pédagogie raisonnée des différences », CIEP/OFAJ, Sèvres, 2002, consultable en ligne sur <<http://www.crdp.ac-versailles.fr/carnetderoute/biblio /identite.doc>> (consulté le 20 février 2015).

PORCHER (Louis), *l'Enseignement des langues étrangères*, Paris, Hachette, 2004.
SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll.
«Idées», 1948.

Amar Ammouden est maître de conférences en didactique des langues à l'université de Béjaïa (Algérie) et membre du laboratoire LIDILEMM. Il est l'auteur d'une dizaine d'articles dont la plupart traitent de l'interculturel à travers la chanson et le proverbe : «La chanson : un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture» (*Synergie Algérie* 6, 2009), «L'exploitation pédagogique de la chanson et du proverbe en FLE dans une perspective actionnelle» (*Didacstyle*, 3, 2010), «La chanson de l'immigration ou l'expression d'une incommunicabilité culturelle» (*Migrance*, 40, 2012), «L'exil dans la chanson de l'immigration» (*Études et documents berbères*, 31, 2012).

La chanson d'auteur espagnole : culture ou contre-culture ? Luites et revendications sur le chemin de la liberté (de la fin du franquisme à nos jours)

José Rafael Ramos Barranco

Sous la dictature du général Franco l'oppression pesait sur la population espagnole dont les libertés étaient muselées et qui se voyait imposer une « histoire officielle » écrite selon les convictions et vérités arbitraires des factions victorieuses de la guerre civile. C'est dans ce cadre politique et social singulier qu'émerge la chanson d'auteur. De nombreux spécialistes se sont penchés sur l'étude de cette forme artistique influente pendant les années de dictature et de transition. Cependant, ce moyen d'expression capable d'insuffler et de porter les espérances du peuple a-t-il encore une raison d'être après la mise en route de la démocratie ? N'y a-t-il pas d'autres combats à mener ? À ce sujet, Torrego Egido affirme :

La crise, sans doute, prend en grande partie ses racines dans l'assimilation réductrice qui a été faite entre action politique et chanson et

dans le désenchantement qu’ont ressenti les nombreuses personnes qui attendaient un changement radical de la situation politique et sociale de l’Espagne. Et il faut prendre en compte aussi l’obligation de soumettre les créations des *cantautores* à des exigences commerciales¹.

Les deux raisons évoquées, à savoir l’accueil des chansons par le public ainsi que la viabilité économique constituent des obstacles majeurs pour l’épanouissement des *cantautores*, mais ne représentent en aucun cas des difficultés inhérentes à cette catégorie de chanteurs. Les *cantautores* ont continué à composer et à interpréter leurs chansons dans la société démocratique naissante malgré un succès en dent de scie et le risque de retour à l’anonymat. Aussi, pouvons-nous nous interroger sur leur place au sein des sociétés. Dans quelle mesure ont-ils été, sont-ils et pourraient-ils rester les représentants, les voix instrumentalisées de la lutte pour les libertés ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous développerons deux axes de réflexion. Dans un premier temps, nous analyserons la chanson d’auteur comme objet d’appartenance à un courant dit de « contre-culture », puis nous examinerons le cheminement de la chanson d’auteur dans sa démarche dénonciatrice, dans la poursuite de son dessein de lutte pour la reconnaissance et l’application des libertés.

Le concept de « contre-culture » a été inventé en 1970 pour désigner le vaste élan de contestation de la fin des années soixante, porté par les hippies, les beatniks, les militants pacifistes, les étudiants, la Nouvelle Gauche américaine, les activistes noirs, les écologistes, les féministes, etc. L’impulsion protestataire est alors générale et ébranle tous les cadres de la société traditionnelle [...]. La musique, la poésie et le théâtre prennent une part active dans l’expression de la revendication et participent pleinement à l’expression de la contre-culture².

Cette définition du terme « contre-culture » qui nous est offerte par l’historien et essayiste Steven Jezo-Vannier s’applique parfaitement à la conjoncture politique de l’Espagne de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Bien que le système franquiste ait subi un changement de cap politique et se soit tourné vers une

1. Luis Torrego Egado, *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 23-24.

2. Steven Jezo-Vannier, *Contre-culture(s). Des anonymes à Prométhée*, Marseille, Le mot et le reste, 2013, p. 9.

économie ouverte au capitalisme, il apparaît que ces efforts sont restés insuffisants pour apaiser les tensions et soient largement en-deçà des attentes de la population espagnole. Comme dans tout régime totalitaire ou dictatorial, la culture faisait l’objet d’un sévère contrôle. Cependant, la décision orchestrée par le gouvernement d’assouplir le positionnement hermétique de l’Espagne quant à sa communication et à ses échanges avec ses homologues, ainsi que la volonté de s’ouvrir à des marchés externes afin de devenir un pays plus attractif surtout au niveau touristique, a favorisé l’implantation de nouveaux paradigmes artistiques. C’est le monde anglo-saxon qui a su tirer le meilleur profit de cette situation et qui a imposé nombre de modèles artistiques en Europe. L’analyse de l’objet chanson dans l’Espagne de la fin des années soixante souligne cette nette domination des chansons étrangères ou pour le moins d’influences étrangères, qui se placent au sommet du hit-parade national. Dans ce panorama, on distingue deux dynamiques musicales. Il y a d’un côté la chanson espagnole, garante des valeurs imposées par le gouvernement en place et de l’autre la chanson commerciale, majoritairement issue de la culture anglo-saxonne. C’est dans cet horizon musical particulier que la chanson d’auteur commence à se façonner et à se développer. Torrego Egido dans son livre *Canción de Autor y educación popular* reprend la définition de González Lucini qui conçoit la chanson d’auteur comme

une alternative musicale et culturelle à la chanson dite commerciale, superficielle et d’évasion, ou au folklore national si protégé et encouragé par le pouvoir¹.

Il s’agit d’une chanson d’auteur hétérogène, non exempte d’influences externes telles que le folk américain, la chanson d’auteur française et latino-américaine, mais presque toujours connexe à des idéaux de liberté, d’égalité, de justice et de démocratie; une chanson d’auteur qui doit se débattre, se mouvoir habilement dans les méandres de la censure discographique, radiophonique et télévisée, batailler face aux interdictions de concerts et parfois même faire face aux arrestations et aux détentions conduites par les forces répressives de l’État. Pour

1. Víctor Claudín, *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones Júcar (Los juglares), 1981, p. 34.

étayer nos propos, nous renvoyons le lecteur au cas de la *cantautora* Elisa Serna qui a eu de nombreux démêlés avec la justice.

Selon la réflexion de Ken Goffman dans son ouvrage *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, la chanson d’auteur peut être qualifiée de contre-culture puisque :

La contre-culture comme phénomène historique pérenne se caractérise par l’affirmation de l’individu, par sa capacité à créer sa propre vie plutôt que par l’acceptation des diktats des conventions et des autorités sociales qui l’entourent, qu’elles soient générales ou sous-culturelles. Nous pensons aussi que la liberté de communication est une caractéristique essentielle de la contre-culture, parce que le désir d’affirmation est la clé qui libère la force créatrice de tout individu. Les caractéristiques de base de la contre-culture adoptent trois formes :

- l’individualité prime sur les conventions sociales et les limites imposées par le gouvernement ;
- les contre-cultures défient l’autoritarisme qu’il se manifeste de façon évidente ou sous des formes subtiles ;
- les contre-cultures œuvrent dans le sens du changement individuel et social¹.

Les caractéristiques évoquées ci-dessus apparaissent dès les débuts de la chanson d’auteur. Les prérogatives amoindries d’un régime franquiste en évolution permettent alors l’effervescence d’expressions artistiques innovantes incarnant la volonté de changement. La création de chansons se détache alors des archétypes et protocoles réglementaires dictés par des institutions médiatiques au service de l’État. De plus, si la chanson d’auteur s’inspire de genres musicaux allochtones variés (folk, chanson d’auteur française et latino-américaine), elle se nourrit aussi des cultures populaires et des particularismes ethniques de chaque région d’Espagne. La récupération de ces cultures persécutées s’érige alors comme un symbole de lutte pour la liberté. Les cas basque et catalan illustrent clairement cela. La question de la récupération du folklore régional dans une Espagne officiellement *una, grande y libre* où le *nacional flamenquismo* est le mouvement à soutenir, représente une option contre-culturelle et un moyen de se réapproprier une certaine identité communautaire.

1. Ken Goffman, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 61-62.

À bien des reprises, les *cantaautores* ont choisi de mettre en musique des poèmes appartenant à une culture commune. Il convient de préciser que la plus grande partie de ces poètes étaient ou des laissés-pour-compte de la société ou des artistes bafoués et interdits par le régime.

Lorsque les persécutions ne suffisent pas à l’éradication d’une contre-culture active, les cultures dominantes ont tendance à l’absorber, en l’affaiblissant, la détournant ou parfois en inversant subtilement ses mêmes¹, lui ôtant ainsi son pouvoir subversif. Les forces établies intègrent à leur propre propagande la phraséologie contre-culturelle, ainsi les lois du marché réduisent l’art et l’esthétique contre-culturels à des produits de consommation massive².

La citation de Goffman donne à voir une chanson d’auteur qui a atteint ses objectifs en s’érigeant en arme contre-culturelle. Cependant, la disparition du régime franquiste et l’installation d’un régime démocratique viennent éclipser la raison d’être première de cette chanson d’auteur. Ce raisonnement en apparence simpliste et limité n’en est pas moins un reflet de l’expérience des *cantaautores* lors de la transition à la démocratie. Jadis sur le devant de la scène, accessoires de propagande, porteurs des voix et idéaux des partis politiques, les *cantaautores* deviennent à partir de la transition de simples personnages publics venant agrémenter, récréer et divertir lors de meetings politiques ou de congrès des partis. Cet engagement politique des *cantaautores* sert d’argument pour considérer la chanson d’auteur comme un mouvement contestataire et de contre-culture. Il est important de souligner que la chanson d’auteur se trouve prise dans les rouages d’un processus d’assimilation, d’affaiblissement et de distorsion lancé par ceux qui seront appelés à diriger le pays dès les prémices de la transition. En effet, l’arrivée de ce qu’on a appelé : *el desencanto*, le désenchantement, affecte la chanson d’auteur qui incarne les déceptions, les frustrations et les désillusions citoyennes.

Par ailleurs, nous ne pouvons faire abstraction du fait que, jamais, même au faite de sa gloire, à son apogée, la chanson d’auteur n’aura réussi à s’imposer comme culture dominante. L’industrie musicale espagnole suit les fluctuations des marchés mondiaux, fondamentalement

1. Un même (de l’anglais *meme*) est un élément culturel reconnaissable répliqué et transmis par l’imitation du comportement d’un individu par d’autres individus.

2. K. Goffman, *La contracultura...*, p. 69.

de ceux provenant de l'industrie musicale anglo-saxonne. En tenant compte de cette réalité, nous observons dans ce processus d'absorption, deux aspects. Le premier est la marginalisation, voire la disparition, d'un groupe ciblé de *cantautores* (au sein de cette catégorie, ceux appartenant au courant de la chanson protestataire étant, de loin, les plus touchés). Le second aspect concerne les *cantautores* qui ont connu un franc succès depuis les débuts du franquisme, qui peuvent par conséquent compter sur le soutien d'un large public et perdurer dans la culture dominante. Cependant, nous insisterons sur le fait que les compositions et créations de cette deuxième « famille » de *cantautores* ne sont pas des plus subversives et restent souvent cantonnées à des récits du quotidien qui n'incommodent guère la classe dirigeante.

La composition musicale est un exercice que nous pouvons qualifier de viscéral et d'intime, lié à la personnalité de l'artiste. Néanmoins, l'objet-chanson est créé pour être interprété et donc soumis à un public. C'est là un point problématique pour la thématique qui nous concerne. Les *cantautores* ne s'occupent généralement pas du paramètre « conquête du public » lors de la création et s'attachent plutôt à développer des sujets intrinsèques à leurs personnalités, à donner une vision du monde *sui generis* qui trahit leurs pensées et leurs émotions. Dans ce « monde liquide¹ » dans lequel se meut la société et dans lequel tout circule et balance en fonction des intérêts, les tendances et inclinations musicales évoluent elles aussi, laissant de côté des *cantautores* jugés non rentables. L'industrie discographique qui voit ses rendements en perte de vitesse leur tourne alors le dos, préférant investir dans les secteurs musicaux du moment les plus prometteurs de profit.

L'étude du marché musical des années 1980-1990 – et cela vaut encore davantage après le changement de millénaire – montre que les maisons de disques savent parfaitement ce qui se vend ou non, au point même de devenir les créatrices de ce que nous écouterons. Le programme *Operación Triunfo* en donne un excellent exemple et des plus explicites. Il propose de nous faire découvrir un groupe de chanteurs sélectionnés avec grand soin, à qui l'on apprend le positionnement, les déplacements, la gestuelle et l'interprétation scénique, à qui l'on enseigne ce qu'il faut chanter et de quelle manière. Il est ensuite confié aux spec-

1. Zygmund Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid, Fondo económico de España, 2013.

tateurs un rôle de la plus haute importance : celui de voter pour son candidat préféré. Avec ce système bien rodé, il s’agit d’évaluer l’audience et de mesurer la popularité des candidats. Puis des statistiques ou études de marché sont réalisées à partir des données recueillies, données qui ne sont autres que le reflet des goûts et penchants musicaux des auditeurs, suite à quoi la machine discographique est prête à être lancée et les bénéfiques engrangés sont extrêmement élevés. À l’issue de ce processus, l’artiste modelé selon un profil bien particulier répond en tout point à la demande commerciale. Dans cet univers, toutes les générations de *cantautores* ont lutté et luttent ardemment pour trouver ou sauver leur place. Quelques personnalités se distinguent et réussissent à atteindre le succès, parfois même en maintenant leur indépendance vis-à-vis des maisons de disques, et créent des œuvres en marge des conditions imposées et des exigences requises.

D’un point de vue purement commercial, il est extrêmement difficile pour les *cantautores* d’obtenir les faveurs des maisons de disques et par conséquent de se voir promettre une production de disques à grande échelle. En effet, la rentabilité d’un *cantautor* ne saurait se mesurer de façon immédiate tant ils échappent aux canons établis. Les maisons de disques qui doivent engager de nombreux frais en matière de campagnes publicitaires ne peuvent s’assurer de récupérer l’argent investi et encore moins de générer des bénéfiques. Le déséquilibre entre investissements et prévisions des avantages à percevoir, le manque de garanties ainsi que le risque d’une plus-value nulle n’encouragent en rien les investissements financiers. La froideur des maisons de disques méfiantes et la timidité des subventions qui s’expliquent aussi par le caractère versatile des affections du public, entraînent la mise en place de nouvelles dynamiques de production de disques. Des studios d’enregistrement « de fortune » improvisés au domicile personnel des artistes fleurissent. Des réseaux solidaires se construisent et s’organisent. Ainsi, des œuvres artistiques peuvent voir le jour pour des sommes beaucoup plus modiques.

Actuellement, le circuit commercial de la chanson d’auteur vit et survit grâce à des facteurs variés. En tête des explications il faut mentionner l’opportunité de présenter leurs créations sur scène, de faire des concerts en direct dans des locaux traditionnellement attachés à la promotion de ce genre de musique. Dans le paysage musical, ces locaux spécifiques sont implantés sur tout le territoire national et majoritairement au sein

des grandes métropoles (Le Libertad 8 et le Búho Real à Madrid, ou encore la Tertulia à Grenade sont autant d'exemples de lieux connus et reconnus pour leurs activités musicales). Il est plutôt d'usage que les *cantaautores* soient rémunérés en fonction du nombre de personnes venues assister aux représentations, soit sur la base de la fixation d'un droit d'accès ou du prix d'un billet d'entrée soit par un pourcentage perçu sur les consommations. Dans ces locaux, les thématiques évoquées et les innovations stylistiques à l'intérieur d'un seul et même genre musical, celui de la chanson d'auteur, sont variées. Un éventail de thèmes sociaux, reflet plus ou moins fidèle de la réalité, qui s'attaque aux graves problèmes des expulsions, du manque de communication au sein des familles, du budget serré des fins de mois, de la complexité et de l'ambiguïté des intrigues amoureuses y est traité sur fond d'influences et de métissages musicaux entre le flamenco, la pop, la bossa nova, le rock, etc. Le second facteur qui garantit la pérennité de la chanson d'auteur, bien que sa présence se raréfie à cause de la crise financière et sociale qui frappe durement l'Espagne depuis une dizaine d'années, est l'organisation de concours nationaux. Lors de ces événements, un jury est chargé de sélectionner un certain nombre de chansons et les auteurs doivent se disputer la victoire au cours d'une prestation en direct. La plupart du temps, à l'issue de cette confrontation artistique, un prix est attribué sous forme de dotation économique ou de production de disques ou de concerts. Le dernier facteur, intimement lié aux deux autres, est la vente privée des disques dont la publicité est réalisée par l'artiste lui-même. Les *cantaautores* apportent leurs productions et en font la promotion une fois leur prestation scénique achevée. Il est fréquent que ces artistes se produisent également dans les rues, les métros et autres espaces publics proposant leurs disques dans les étuis de leurs instruments au prix d'environ cinq euros.

Ces *cantaautores*, toutes générations confondues, continuent à dénoncer les maux de la société et ce même malgré leur position ou leur situation que l'on peut considérer comme marginales puisqu'ils ne suscitent l'intérêt que d'un public plutôt restreint. Dans cette ligne de pensée, le cas de Javier Álvarez, l'un des premiers *cantaautores* de la vague des années quatre-vingt-dix, dans laquelle nous retrouvons Pedro Guerra, Rosana Arbelo, Tontxu, Ismael Serrano entre autres, est éloquent. En effet, son succès se maintient en dépit de l'attitude des maisons de disques à son égard. Cette maturité du *cantautor* transparait

dans la vente de son disque *Tiempodespacio* sorti en 2003 au prix de 6 euros sur ordre de l’artiste lui-même, au lieu des 12 – tarif tout à fait excessif selon lui – initialement proposés par les maisons de disques. Dans une interview réalisée à l’occasion de la sortie de son troisième album pour le journal en ligne *Mondosonoro* en 1999, Javier Álvarez laisse entrevoir son mal-être face aux dispositions et aux lourdes contraintes imposées par le monde musical :

– Dans la chanson *Manda*, vous ironisez sur l’industrie musicale, est-ce sur la base d’une mauvaise expérience ?

– C’est sûr que tout ce que j’écris part de mon expérience, toutes les phrases que je dis dans la chanson comme, par exemple, « je veux un nouveau single » ou « tu n’as pas beaucoup de surface comme chanteur pop si tu ne fais pas de play-back sur Plus ou sur la deux », sont des phrases que j’ai entendues toute ma carrière, mais, moi, je n’ai jamais aimé faire du play-back, c’est quelque chose qui ne me convient pas. [...]

Même si nous avons tendance à classer Javier Álvarez parmi les auteurs-compositeurs-interprètes, lui s’est toujours vu comme un chanteur pop : « Parler de chanson, c’est une connerie, moi, je considère que je fais de la pop, j’ai toujours écouté de la pop, et la pop, c’est quoi, des chansons, non ? Moi, j’avais toujours pensé qu’un auteur-compositeur-interprète, c’était un gars avec une guitare acoustique, pour qui les paroles étaient très importantes et qui n’était jamais content. Je comprends ce que tu dis, mais franchement, ça me semble une connerie, parce que moi, j’ai toujours fait de la pop, de la pop acoustique mais en fin de compte de la pop¹. »

Le journaliste conclut en affirmant :

Les attentes sont là : une évolution formelle, une scène alternative, la volonté de ne pas être récupéré par l’industrie et de ne pas faire de concessions (la parution de *Tres* a été retardée de trois mois parce que Javier refusait d’y apporter des modifications et finalement, il a eu gain de cause)².

Ici, nous pouvons observer les préoccupations et le discernement d’un artiste qui, au début, comptait sur le soutien des maisons de

1. Luis J. Menéndez, « Javier Álvarez. Sexo, drogas y canción de autor », *Mondosonoro*, 26 février 1999, consultable en ligne sur <<http://www.mondosonoro.com/Entrevista/JAVIER-ALVAREZ/SEXO-DROGAS-Y-CANCION-DE-AUTOR/265.asp>>.

2. *Ibidem*.

disques et qui finit par s'en détourner et critiquer les rouages du système. Javier Álvarez semble vouloir s'éloigner, prendre de la distance avec un monde où tout n'est que commerce et mercantilisme, afin de pouvoir revenir aux sources de son métier, à l'essence artistique et esthétique qui lui donnent du sens. Et il est enclin à le faire même au prix d'une baisse de notoriété. En 2009, il sort d'ailleurs un album intitulé *Guerrero Álvarez* dans lequel il reprend et revisite des poèmes du *cantautor* Pablo Guerrero, album pour lequel il recevra le prix du meilleur disque indépendant.

Un autre cas intéressant est celui d'Ismael Serrano qui sort en 1997 son premier disque intitulé *Atrapados en azul*. En guise de chanson d'ouverture, il entonne un *Papá, cuéntame otra vez* qui, outre le fait de rendre hommage à la génération de ses parents et de faire un clin d'œil à de nombreux symboles de luttes et revendications historiques (*mayo francés*, et *como cantaste Al vent*), termine sur une note de résignation en disant que rien n'a changé et qu'il faut encore prendre soin d'éviter certains sujets. Un an plus tard, il sort *La memoria de los peces*, disque dans lequel la chanson *Al bando vencido* s'accorde avec les courants littéraires en vogue de la fin du XX^e siècle qui explorent la question de la récupération de la mémoire des vaincus de la guerre civile. Nous pourrions citer de nombreux exemples pour ce seul *cantautor* engagé, concerné, et partie prenante dans les affaires de la société mais nous avons choisi d'en mettre un en exergue car il nous semble particulièrement significatif et pertinent. En 2014, Ismael Serrano sort un disque intitulé *La llamada*, dans lequel figure une chanson qui relate la crise argentine de l'année 2001. Cette chanson semble bien fonctionner. Peut-être est-ce en raison du sentiment d'identification et des parallélismes que le public peut établir avec la situation de crise qu'est en train de vivre l'Espagne. Dans une interview que lui accorde Pablo Iglesias pour son programme *Otra vuelta de tuerca*, fidèle à ses engagements, il n'hésite pas à se positionner politiquement et à défendre les mesures et initiatives prises par le jeune parti émergent Podemos. Ce comportement n'est d'ailleurs pas isolé. Alors que Joaquín Sabina avait dit de Podemos : « Il faut qu'ils se recyclent un peu et s'adaptent au XXI^e siècle en gommant les aspérités de leur discours trop marxiste¹ », Juan Carlos

1. Anonyme, « Sabina contra podemos », blog du journal *Público.es*, consultable en ligne sur <http://blogs.publico.es/rosa-espinas/2014/08/30/sabina-contra-podemos/>

Monedero a réagi en critiquant son comportement politique. Sabina qui est passé pour un donneur de leçons, a finalement fait le choix de se réconcilier publiquement, proposant un combat commun contre le gouvernement.

Déjà, en 2008, Sabina avait choisi de s’unir à la plate forme de soutien à la réélection de José Luis Zapatero, aux côtés d’autres grands noms de la chanson d’auteur comme Joan Manuel Serrat ou Víctor Manuel. Il ne s’est d’ailleurs jamais caché de ses opinions politiques. En 1986, son concert en direct issu de la tournée *Joaquín Sabina y Viceversa* engendre une polémique retentissante car la participation et la représentation de Javier Krahe sont l’objet d’une mesure de censure inattendue. En effet, sous un gouvernement socialiste qui défend le maintien de l’Espagne dans l’OTAN, une chanson comme *Cuervo ingenuo* adressée au secrétaire général du parti, Felipe Gonzalez, « fait tache », embarrasse et dérange, plus qu’il n’y paraît, surtout quand elle survient dans un contexte de préparation d’un référendum politique. Dans cette chanson, Krahe blâme et condamne le président non seulement pour sa position dans le dossier « OTAN » mais aussi pour la conjoncture économique et sociale problématique de l’Espagne, à commencer par l’épineuse question du chômage, celle aussi du budget et des dépenses consacrées à l’armée et au service de défense nationale. Krahe, tout comme Javier Álvarez ou Albert Plà, est un électron libre qui se fixe des objectifs sans même se soucier de qui est sa cible. Pourtant, Javier Krahe a tenu bon. Il a continué d’exister sans trahir ses valeurs et ses convictions, sans « retourner sa veste » et en se payant le luxe de se montrer « politiquement incorrect ».

Beaucoup d’autres exemples concernant les engagements et la lutte des *cantautores* sur le chemin de la liberté, surtout dans le contexte de la transition, mériteraient d’être mis en exergue. Cependant nous avons préféré présenter un dernier cas, celui du scandale de l’Eurovision de 1968. Cette année-là, c’est le candidat Joan Manuel Serrat qui a eu l’honneur d’être retenu pour participer au festival de l’Eurovision avec la chanson *La, la, la*. Alors que Serrat avait déjà chanté en espagnol, seule langue officielle à l’époque, il décida de refuser de participer au concours de l’Eurovision si on ne l’autorisait pas à chanter en catalan. Le comité organisateur ne se plia pas à la volonté du *cantautor* et rejeta sa candidature au profit de celle de Massiel. Cette position de Serrat dans l’Espagne de la fin des années soixante apparaît comme un véritable défi à l’ordre établi et montre le besoin de revendiquer

un patrimoine culturel empêché de s'épanouir par la présence d'un régime oppressant. Son attitude lui a valu de se retrouver mis à l'index, exclu de toute apparition télévisée pendant plusieurs années. Ce fait marquant qui a jeté le trouble dans la société et fait polémique permet d'appréhender les effets des décisions prises par les *cantautores* et leurs répercussions parfois démesurées. L'épisode de l'exil forcé de Serrat au Mexique en raison de simples déclarations aurait été tout aussi intéressant à commenter. En dépit de ce sombre passage de l'année 1968, Serrat fait partie des *cantautores* les plus reconnus et les plus appréciés. En 1969, il intégrera même le top 5 des interprètes les plus renommés.

Les *cantautores* ont été l'objet de fortes critiques, surtout ceux qui ont perdu les faveurs du public avec l'arrivée de la démocratie. Malgré tout, personne ne peut nier le rôle joué par des chansons telles que *Al Alba*, *Para la libertad*, *Al vent*, *L'estaca*... Cette dernière a par exemple encore été utilisée le 19 octobre 2014 pour clôturer l'assemblée du groupe Podemos à Madrid, ce qui réactive, bien qu'avec un nouveau caractère clairement partisan, une chanson qui fut l'emblème de la lutte pour la liberté.

Pour conclure cette étude concernant l'évolution de la chanson d'auteur et sa définition en tant que mouvement de contre-culture, il convient de donner des pistes de réponses à la question rhétorique que nous avons souhaité examiner et développer : dans quelle mesure les *cantautores* et leurs chansons ont-ils été, sont-ils et pourraient-ils être pour les sociétés un instrument, voire une arme de la lutte pour la liberté ? Le risque encouru, lorsque l'on décide d'intégrer le « marché liquide¹ », est de laisser nos empreintes identitaires se diluer progressivement jusqu'à s'effacer dans le grand flux de la globalisation. La musique dans le cadre de cette étude, la chanson d'auteur, n'échappent pas aux lois du marché. Les choix artistiques malgré un engagement bien présent ont parfois valu à certains *cantautores* une réputation de « vendu ». Ce fut le cas de Victor Manuel, par exemple. Selon Jean-Pierre Warnier,

la mondialisation de la culture est l'une des conséquences du développement industriel. L'ambition normale de toute industrie culturelle est de conquérir des parts du marché mondial en diffusant ses productions au Sri Lanka comme aux États-Unis. [...] L'industrie fait intrusion

1. Zygmund Bauman, *La cultura*...

dans les cultures-traditions, les transforme et parfois les détruit. Cette intrusion est l’occasion de conflits. Elle prête à controverse. Elle doit être placée au centre de l’analyse de la mondialisation culturelle. En effet, les cultures anciennes se transmettent par tradition alors que la culture industrielle se voue à l’innovation¹.

La chanson d’auteur, nous avons pu le constater, est en prise elle aussi à la globalisation et chaque artiste doit se défendre, se définir, laisser sa marque identitaire dans un univers déjà bien réglementé et dirigé la plupart du temps par les maisons de disques.

À la lumière de cette analyse qui nous a offert une vue d’ensemble sur le monde de la chanson d’auteur, nous avons pu apprécier la position des artistes face à une attitude militante en réalisant des études de cas concrets et en les confrontant à la « culture dominante ». La voix des *cantautores* et le pouvoir des mots n’ont pas disparu et continuent à se manifester malgré un public plus ou moins présent. Il est évident que l’importance et le poids des messages diffusés au sein de la société ont constamment oscillé et ont atteint leur apogée lors des dernières années de dictature et au début de la transition. S’il est impossible de prédire le futur, nous pouvons affirmer que les derniers événements de l’histoire de l’Espagne – crises économiques et ses conséquences, scandales de corruption à répétition – démontrent quotidiennement la nécessité de prendre du recul, d’effectuer une analyse critique et constructive de tous les secteurs de la société afin de lutter pour une démocratie pour tous qui s’approcherait et relèverait davantage du réel que de l’utopie. Que la chanson d’auteur soit ou devienne l’élément moteur de cette analyse, personne ne peut le garantir, mais il a existé, il existe et il existera probablement toujours des chansons capables d’apporter des réponses dans des situations sociales précises vécues par une communauté déterminée.

Bibliographie

ANONYME, « Sabina contra podemos », blog du journal *Público.es*, consultable en ligne sur <<http://blogs.publico.es/rosa-espinas/2014/08/30/sabina-contra-podemos/>>.

ARENDT (Hannah), *la Crise de la culture*, Gallimard, 1972.

1. Jean-Pierre Warnier, *la Mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 1999, p. 6.

- BAUMAN (Zygmunt), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo económico de España, 2013.
- CLAUDÍN (Víctor), *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Ediciones Júcar, 1981.
- GOFFMAN (Ken), *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Anagrama, 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI (Fernando), *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Volumen I-II, Fundación autor, 2006.
- GRANDE (Ricardo), « Javier Álvarez se recicla en las Maris », *El País*, 26 août 2010, consultable en ligne sur <http://elpais.com/diario/2010/08/26/madrid/1282821865_850215.html>.
- JEZO-VANNIER (Steven), *Contre-culture(s). Des Anonymous à Prométhée*, Le mot et le reste, 2013.
- MENÉNDEZ (Luis J.), « Javier Álvarez. Sexo, drogas y canción de autor », *Mondosonoro*, 26 février 1999, consultable en ligne sur <<http://www.mondosonoro.com/Entrevista/JAVIER-ALVAREZ/SEXO-DROGAS-Y-CANCION-DE-AUTOR/265.aspx>>.
- MENÉNDEZ (Luis J.), « Javier Álvarez. De cantautor a novio de la muerte », *Mondosonoro*, 3 avril 2001, consultable en ligne sur <<http://www.mondosonoro.com/Entrevista/JAVIER-ALVAREZ/DE-CANTAUTOR-A-NOVIO-DE-LA-MUERTE/1362.aspx>>.
- TORREGO EGIDO (Luís), *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, 1999.
- Vázquez Montalbán (Manuel), *Cancionero General del Franquismo*, Editorial Crítica, 2000.
- WARNIER (Jean-Pierre), *la Mondialisation de la culture*, La Découverte, 1999.
<<http://www.ismaelserrano.com>>
<<http://www.pedroguerra.com>>
<<http://www.lasexta.com/programas/salvados/>>

José Rafael Ramos Barranco a suivi une formation en philologie hispanique à l'université de Grenade et en littérature contemporaine à l'université Paris Sorbonne. Lecteur dans cette même université, ainsi qu'à Créteil et à Paris 3, il est aussi professeur certifié d'espagnol. Sa thèse en histoire culturelle, sous la direction de Marie Franco, s'intitule *la Chanson d'auteur espagnole : manifestations culturelles et sociales dans la seconde moitié du XX^e siècle*.

La *Nueva Canción* dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix : des auteurs compositeurs et leur public politisés ?

Antonio Muñoz de Arenillas Valdés

La *Nueva Canción* en Espagne s'est développée en même temps que les mouvements sociaux d'opposition au franquisme, tels que le mouvement ouvrier et celui des étudiants. On prétend ici expliquer le lien spécial que ce type de chansons contestataires (au sens vaste du mot) entretient, tant au niveau politique qu'affectif, avec un public enclin à recevoir ce message revendicatif, une identification entre l'émetteur (le *cantautor*) et le récepteur (son public) se produisant grâce à la production artistique du premier. Les chansons étaient un reflet critique de la réalité de l'époque et contribuaient à diffuser un ensemble d'idées, de valeurs et de symboles présents aussi dans l'imaginaire collectif des mouvements sociaux qui ont lutté pour la liberté et l'obtention des droits individuels dans une période clé de l'histoire récente de l'Espagne. Dans cette identification réciproque entre le *cantautor* et un public politisé (qui concède une signification spéciale au message des chansons), on doit faire une distinction entre le *capital politique* et

le *capital artistique ou culturel*¹. Le premier fait référence à l'ensemble d'idées et revendications, l'appartenance du *cantautor* à une idéologie donnée, etc., et le deuxième concerne la production artistique (les paroles des chansons, les arrangements, etc.). Il faut aussi faire attention à la composante générationnelle du public puisque, en effet, les jeunes de cette époque voulaient se distinguer de leurs aînés tant par leur comportement que dans la vie politique ou bien dans leur pratique culturelle². La vie universitaire jouait un rôle d'une grande importance dans ce processus. L'accès à certaines idées politiques, ouvrages, etc., rendait plus facile l'identification aux paroles des *cantautores*. En effet, lorsque les auteurs-compositeurs sont liés à un champ politique précis (dans notre réflexion, celui de l'opposition antifranquiste), les étudiants commencent à les écouter et à les suivre. Ils sont sensibles au capital artistique, bien entendu, mais aussi au capital politique : c'est une manière de renforcer leur *identité politique* au sein d'un mouvement d'opposition au franquisme et leur *identité générationnelle* auprès de leurs camarades. Il fallait se montrer « contestataire » ou *progre*, c'est-à-dire progressiste et dans l'opposition ; le fait d'assister à un concert d'un auteur-compositeur dit « contestataire » ou *progre* était un bon moyen d'y parvenir.

D'ailleurs, la quasi-totalité des premiers collectifs d'auteurs-compositeurs sont nés dans l'Université dont l'ambiance était très politisée à partir de la deuxième moitié des années cinquante³. Malgré la préférence de la plupart de ces artistes d'atteindre tout le « peuple », ils ont eu plutôt du succès auprès des étudiants. À cet égard, les récitals des auteurs-compositeurs ont forcément été pris dans la dynamique

1. On utilise le concept de « capital » dans le sens de « capital symbolique » présent dans plusieurs ouvrages de Bourdieu. À ce sujet voir Alicia B. Gutiérrez : « A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu » dans Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones, 2010, p. 9-18. Un ouvrage capital pour bien comprendre tout ce cadre théorique est : Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2012.

2. Pour une analyse globale de ce phénomène voir Eric Hobsbawm, *Historia del s. XX*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 325-336.

3. Deux ouvrages pour comprendre la formation du mouvement étudiant d'opposition face au franquisme : Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer et Marc Baldó Lacomba, *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007 ; Gregorio Valdelvira, *La oposición estudiantil al franquismo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

de l'époque de grande effervescence politique des années soixante et soixante-dix, en raison du développement des mouvements universitaire et ouvrier dans la lutte contre la dictature.

L'Université : l'apprentissage politique et le rôle de la culture

Ce travail de recherche prétend montrer le lien qui s'établit entre capital artistique et politique des auteurs-compositeurs et le déroulement des mouvements sociaux en Espagne pendant les années soixante et soixante-dix. On sait que les actions de protestation continuelles de ces mouvements ont soumis la dictature à un affaiblissement progressif. Mais, quel a été le rôle de la *Nueva Canción* dans ce cadre de protestation sociale de la dictature ? Pour répondre à cette question, il faut prêter attention aux dimensions symboliques et culturelles des mouvements sociaux, plus précisément aux processus d'identification collective. Un sujet appartient à un mouvement social donné et y réalise des actions si ce sujet s'identifie personnellement à l'ensemble de valeurs collectives du groupe. L'ensemble des idées collectives est donc formé par cette intériorisation des symboles, valeurs, normes morales, etc. À son tour, cet imaginaire collectif provoque des changements dans les cadres d'action collective et les modèles organisationnels des mouvements. Dès lors, les membres d'un même mouvement social utilisent les mêmes outils pour interpréter la réalité environnante¹. Et les *cantautores* jouent un rôle fondamental dans ce processus. D'un côté, ils sont imprégnés de l'ensemble d'idées, de valeurs et de normes morales présentes dans les mouvements sociaux, de l'autre, ils contribuent à la diffusion de cette idéologie collective de lutte pour la liberté et les droits individuels à travers les paroles de leurs chansons.

Par ailleurs, les actes de protestation acquièrent une plus grande ampleur en Espagne à partir de la deuxième moitié des années soixante. De plus, le mouvement des étudiants emprunte des éléments de la rébellion générationnelle de Mai 68. Les étudiants du monde

1. On travaille avec le cadre théorique des « *marcos de referencia interpretativa* » développé par le sociologue espagnol Enrique Laraña. Cf. Enrique Laraña, *La construcción de los movimientos sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

occidental¹ se rebellaient contre leurs aînés, mais les étudiants espagnols avaient un objectif très précis : la fin de la dictature.

Sans être totalement étranger à cette inspiration – à travers la musique et surtout les icônes représentatives et plus encore à travers les contacts directs avec l’avant-garde radicale –, la plupart des étudiants espagnols contre Franco voulaient prioritairement abolir une fois pour toutes la dictature et instaurer en Espagne la « normalité² ».

Les étudiants espagnols qui veulent abolir la dictature doivent adopter une série de pratiques communes pour s’intégrer dans l’opposition universitaire. On parle d’une construction collective des façons de parler, de s’habiller et d’une nouvelle façon de décorer les espaces et d’y vivre. Et dans cette construction personnelle et collective la jeunesse s’ouvrait à de nouveaux biens culturels : ils lisaient Brecht, Marcuse, ils écoutaient Lluís Llach, Paco Ibáñez, etc. Les objets du quotidien avaient une charge identitaire, les jeunes de l’époque voulaient être assimilés au même groupe :

Leurs outils [des jeunes de 1968] étaient la décoration de leur environnement et les objets des loisirs quotidiens – le tourne-disque, la machine à écrire et la lampe entourée de posters, les nouvelles icônes qui allaient remplacer le fanion –, mais aussi les nouveaux goûts de consommation et d’alimentation : ce qu’on buvait ou fumait, les boissons et de nouvelles substances [...], les lectures diverses et les voyages [...]. Et surtout, la musique [...], un lien culturel très puissant³.

Dans le choix de ces biens entraient en jeu des aspects politiques et identitaires. Cela ne se résumait pas à la consommation d’un bien culturel : aller à un concert de Raimon signifiait s’identifier à ses idées politiques et aussi montrer aux autres qu’on partageait ses idées. Pour un étudiant, le fait de suivre un auteur-compositeur qui avait un capital politique antifranquiste était une sorte de *marque de distinction*, une

1. Un exemple : les protestations contre la guerre du Vietnam, acquièrent un caractère international dans lequel divers éléments (politiques, culturels, générationnels) s’entremêlent. Plusieurs *cantaautores* ont également participé à ces protestations à travers leur production artistique, comme Víctor Jara, Quilapayún, Pi de la Serra, etc.

2. Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer et Marc Baldó Lacomba, *op. cit.*, p. 258. Traduit par mes soins.

3. *Ibidem.*, p. 261-262. Voir aussi Rosa Pereda, *Contra Franco*, Barcelona, Planeta, 2003. Traduit par mes soins.

preuve d'appartenance à l'opposition antifranquiste, une preuve que l'on donne à soi-même et à ses camarades. Il s'agissait, en définitive, d'un *geste identitaire*, c'est-à-dire, une façon de légitimer son appartenance à l'opposition contre Franco à travers la consommation des mêmes biens culturels¹.

Les collectifs d'auteurs-compositeurs et l'Université

La culture s'avérant être un outil avec lequel il est possible d'exprimer des revendications politiques, dans ce contexte d'agitation politique et de rébellion générationnelle, différents collectifs d'auteurs-compositeurs sont apparus². En 1959, l'article intitulé « *Ens calen cançons d'ara* », écrit par Lluís Serrahima, réclamait des chansons qui parlaient du moment politique de l'époque. Il demandait de nouvelles créations musicales qui passent outre l'existence de la répression et de la censure. *¿Qué hacen los músicos que ahora son jóvenes?*³, disait-il. Cet écrit a stimulé la formation de *Els setze jutges*, collectif d'auteurs-compositeurs catalans qui revendiquait la langue et la culture de Catalogne. L'écrivain Josep Maria Espinàs, l'un des fondateurs du collectif, signalait également l'importance de la formation universitaire des premiers membres du collectif catalan. *La gente entienda nuestras intenciones*⁴, disait-il. La formation universitaire des membres de ce collectif et de leur public s'avérait fondamentale pour bien comprendre les objectifs de ces jeunes auteurs-compositeurs.

Dans la seconde moitié des années soixante, l'intensification de la radicalisation du mouvement d'étudiants s'est accompagnée d'un renforcement de la répression de la part du régime franquiste. Les syndicats démocratiques étudiants ont fait leur apparition dans les différents centres universitaires. L'ambiance s'est politisée de plus en plus. C'est dans ce contexte qu'est né le collectif Grupo Canción del Pueblo à l'université de Madrid, fin 1966. Pendant toute l'année suivante,

1. Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer et Marc Baldó Lacomba, *op. cit.*, p. 255-262.

2. Cf. Fernando González Lucini... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 tomes, Madrid, Fundación Autor, 2006.

3. *Ibidem*, 1^{er} tome, p. 68.

4. Josep Maria Espinàs, *Pi de la Serra*, Gijón, Ediciones Júcar, Colección Los Juglares, 1974, p. 10.

le groupe a donné des concerts dans des établissements universitaires, des résidences d'étudiants, etc. Les membres les plus importants et qui allaient poursuivre une importante carrière musicale étaient Hilario Camacho, Adolfo Celdrán et Elisa Serna. Le concert le plus marquant du collectif a eu lieu à l'Instituto Ramiro de Maeztu le 22 novembre 1967, en présence de plus de mille deux cents personnes ¹.

Pendant cette période, le mouvement de la *Nueva Canción* s'est étendu dans la péninsule ibérique. Par exemple, le chanteur basque Mikel Laboa s'est rendu à Barcelone au début des années soixante pour continuer ses études universitaires. Il a rencontré les membres du collectif Els Setze Jutges et dès qu'il est retourné au Pays basque, il a mis en place un collectif comparable. Suite à plusieurs réunions avec des musiciens, des écrivains et des artistes basques, le collectif Ez Dok Amairu est né en 1967 ², pour revendiquer la langue et la culture traditionnelle du Pays basque. À nouveau, l'interaction des auteurs-compositeurs dans le milieu universitaire s'est avérée fondamentale pour l'expansion du mouvement. Un autre exemple : le concert de Raimon à l'université de Saint-Jacques de Compostelle en 1967 a motivé de manière définitive un groupe d'étudiants à créer son propre collectif en s'inspirant de la *nova cançó*. Voices Ceibes est né en 1968 avec l'ambition de revendiquer la culture et la langue de Galice. Le premier récital programmé par ce groupe d'étudiants (Vicente Araguas, Benedicto García, Xavier González del Valle, Xerardo Moscoso et Guillermo Rojo) aurait dû se tenir à l'École de techniciens agricoles de Lugo le 30 mars 1968, mais il a été interdit par le préfet à la dernière minute, qui n'a pas hésité à envoyer un détachement policier. Enfin, le récital a eu lieu le 26 avril 1968 à la faculté de médecine de Saint-Jacques de Compostelle. Environ deux mille personnes y ont assisté. Le collectif Voices Ceibes, représentatif de la *nova canción galega* s'est constitué lors d'une réunion à Saint-Jacques de Compostelle en mai 1968 ³. À ce moment-là, la situation était très conflictuelle dans les universités ; en effet, entre le printemps et l'automne de 1968, la rébellion des étudiants a été massive.

C'est dans ce climat que s'est tenu le concert mythique de Raimon, le 18 mai à l'université de Madrid. Le récital n'a été autorisé que le 11 mai (une semaine avant) par le doyen qui devait pressentir que ce

1. Fernando González Lucini, *op. cit.*, 1^{er} tome, p. 402-404.

2. *Ibidem*, p. 258-279.

3. *Ibidem*, 2^e tome, p. 165-168.

récitation allait avoir une signification particulière. De fait, il est devenu un symbole antifranquiste des mouvements d'opposition. Le récital a eu lieu vers 18 h 30 à la faculté de sciences politiques et économiques. Le hall de la faculté était plein d'étudiants de tous les secteurs de l'université. Un très grand drapeau rouge avait été hissé pour célébrer l'événement, et on avait collé des affiches sur lesquelles on pouvait lire : « L'université pour le peuple », « Ouvriers et étudiants contre l'oligarchie », « Pour une démocratie populaire », ou encore « Des peuples ibériques pour la liberté ». Raimon chantait en catalan et même si la plupart des étudiants n'étaient pas catalanophones, ils reprenaient les refrains. Le rituel de ce type d'événements se complétait par des appels à l'espoir, au chant, à la lutte, lancés autant depuis la scène que depuis l'auditoire. La communion entre l'auteur-compositeur de Xàtiva et son public était totale : il symbolisait l'opposition d'une nouvelle jeunesse émergente contre la dictature¹. Il faut souligner l'importance du succès de Raimon auprès du public universitaire puisque ses concerts sur les campus de Madrid ou Barcelone rassemblaient entre six mille et dix mille spectateurs. Ce n'était pas un hasard si la répression devenait de plus en plus dure et systématique dans les établissements universitaires.

En Andalousie aussi un groupe de jeunes a décidé de récupérer sa culture locale à travers la *Nueva Canción*. Ces étudiants suivaient le poète Juan de Loxa, qui a fondé le groupe littéraire Poesía 70 en 1967. Le but de ce groupe était de dénoncer la situation du pays et de la région à travers la poésie. En même temps, Juan de Loxa défendait la tradition musicale de l'Andalousie, c'est-à-dire, la *copla* et le *flamenco*. De l'union de ces deux éléments est né Manifiesto Canción del Sur. Les figures principales de ce collectif d'auteurs-compositeurs étaient les poètes Carlos Cano et Antonio Mata. Le premier concert du groupe a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la faculté de médecine de l'université de Grenade, le 14 février 1969².

Ces exemples conduisent à appréhender le lien étroit existant entre l'effervescence politique des étudiants et le mouvement de la *Nueva Canción*. L'Université espagnole de l'époque était, on le voit, un espace d'échange d'idées politiques et d'expérimentation culturelle. Auteurs-compositeurs et public se retrouvaient dans cet espace. Les récitals

1. Gregorio Valdevira, *op. cit.*, p. 125. Traduit par mes soins.

2. Fernando González Lucini... *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, 2004.

étaient considérés par le public comme des espaces de revendication et, par conséquent, comme une manifestation politique. Cette perception était renforcée par les actes de la répression franquiste à leur rencontre. De plus, l'affluence à ces concerts renforçait l'identité d'appartenance à une opposition politique toujours plus forte face au franquisme. Pour illustrer mon propos, je veux ici mentionner le nom d'Elisa Serna, l'auteure-compositrice qui a à son actif le plus grand nombre de concerts interdits. Le 16 janvier 1975, alors qu'elle était en train de chanter dans la bibliothèque de la faculté de philosophie et de lettres de l'université de Valladolid, la police anti-émeutes a fait irruption dans la salle et a fait arrêter le concert. Cette suspension immédiate du concert a déclenché des émeutes. Par la suite, le 29 janvier le recteur a été agressé par des étudiants. Le gouvernement a pris la décision de fermer jusqu'en octobre les facultés de médecine, de sciences, de droit et de lettres, ce qui a signifié une année universitaire en blanc pour environ huit mille étudiants. Quant à Elisa Serna, trois mois plus tard, elle a été condamnée par la loi franquiste qui a prononcé à son égard une interdiction de chanter d'un an¹.

Conclusion

Les étudiants espagnols des années soixante et soixante-dix ont vécu un processus de politisation à cause du contexte dictatorial. L'Université était un lieu de découverte de tout un ensemble d'idées concernant la culture, la politique, la société, etc., des idées et des biens culturels difficiles à trouver ailleurs. Ce processus a eu un grand impact identitaire. *Nosaltres no som d'eixe món*, disait Raimon dans sa chanson *Diguem no*. Il voulait dire que les jeunes antifranquistes ne partageaient pas les valeurs culturelles et sociales de l'Espagne des années soixante. Mais ils partageaient les valeurs de la dissidence politique de gauche et des auteurs-compositeurs engagés. Ces choix supposaient de refuser certains codes de conduite catalogués comme caducs et d'en embrasser d'autres qui amenaient à une rupture avec le passé et se projetaient dans

1. Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer et Marc Baldó Lacomba, *op. cit.*, p. 395. Voir aussi F. Valiño : « Franco cierra la Universidad de Valladolid », *Último Cero. Periodismo sin red en la red*, consultable en ligne sur : <<http://www.ultimocero.com/no-olviamos/franco-cierra-la-universidad-valladolid>> (consulté le 4 mars 2015).

une perspective de changement¹, une attitude bâtie contre les normes et valeurs sociales et morales prônées par la dictature. En ce sens, la production artistique des auteurs-compositeurs était un des moyens de créer de nouvelles normes et de produire des changements dans la société grâce au succès de la diffusion et à la progression de ces nouvelles normes sociales. Un récital était un espace de sociabilité où on partageait une expérience émotionnelle et un cadre idéal pour recevoir un message politique auquel on pouvait s'identifier. Par exemple, ceux qui assistèrent au concert d'Elisa Serna qui s'est tenu dans la faculté de philosophie et de lettres de Valladolid en janvier 1975 prenaient part à une activité culturelle en même temps que politique, une activité qui devint de plus en plus politique lors de l'irruption de la police.

On a déjà évoqué le cas de Raimon comme un exemple paradigmatique d'auteur-compositeur engagé et perçu comme tel par un public jeune et politisé. Pour compléter cette conclusion, il est intéressant de se référer à un article de l'époque qui remarquait le caractère politique de ce chanteur et le lien spécial existant avec son public car il a été un chanteur engagé très mythifié par son public et les médias. C'est aussi pour cette raison que Raimon a été l'un des auteurs-compositeurs les plus persécutés par la censure et les interdictions des autorités franquistes. C'est Manuel Vázquez Montalbán qui, dans un article paru en 1970 dans l'hebdomadaire *Triunfo*, évoque le « silence » de Raimon, imposé par les hautes sphères de la dictature. Il explique aussi comment cette censure et son reflet dans les médias contribuaient de fait à renforcer l'image mythique du chanteur. Le célèbre intellectuel explique aussi l'acharnement de la censure contre Raimon, si on le compare à d'autres chanteurs de même idéologie :

On essaie de nous faire croire que Raimon est le plus dangereux des chanteurs en activité et cela me semble être une politique incohérente si on la compare à la politique tolérante manifestée envers un autre type de chansons extrêmement dangereuses².

Vázquez Montalbán précise aussi que si Raimon est plus persécuté par la censure c'est parce que son public politise toutes ses apparitions

1. Elena Hernández Sandoica, Miguel Ángel Ruiz Carnicer et Marc Baldó Lacomba, *op. cit.*, p. 179.

2. Manuel Vázquez Montalbán, « El silencio de Raimon y nuevos aspectos de la ya vieja "Nueva canción" catalana », *Triunfo*, n° 408, 28 mars 1970, p. 30. Traduit par mes soins.

publiques. En effet, on constate que même si Raimon essayait d'«échapper» à la censure allégeant la charge politique des paroles de ses chansons, il était de toute façon déjà «étiqueté» comme chanteur politique par le régime :

La preuve de cela c'est le caractère de manifestation politique donné aux concerts universitaires du chanteur. Son concert à Madrid en 1968 a été à l'origine de la poursuite judiciaire de quelques étudiants; son récent concert à Barcelone est sur le point de se terminer de la même façon. Raimon est devenu de cette manière un phénomène qui génère des bénéfices pour tous sauf pour lui-même: il est une icône enthousiasmante pour l'opposition et pour le système, il est un *enemigo*, ce qui légitime ses prises de précautions¹.

Raimon est donc devenu une icône politique de lutte et de dénonciation dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix. Pourtant, si Raimon devint une figure surtout politique, il voulait avant tout s'exprimer en liberté, en tant que chanteur. Il ne voulait pas être un homme politique. Raimon s'explique à ce propos dans un entretien publié dans *El País*, montrant qu'il était conscient de son impact médiatique sur la société: «Ne prenons pas les chanteurs pour des leaders politiques; je n'aspire à rien gouverner ni à gouverner personne; je veux seulement m'exprimer en liberté².»

Avec cet exemple, on constate aussi que les apparitions des chanteurs, dans le contexte donné, pouvaient acquérir une dimension théâtrale³. Ils étaient observés par la société espagnole des années soixante et soixante-dix. La réaction du public et l'image que l'on projetait des auteurs-compositeurs à travers les médias avaient une influence sur leur capital artistique et politique. Dans ce sens, le capital politique de certains auteurs-compositeurs a eu parfois plus d'influence sur la réception que la signification implicite de leurs chansons elles-mêmes. La réception de certaines paroles a été parfois éloignée de l'intention

1. *Ibidem*, p. 31. Traduit par mes soins.

2. Ramón Alpuente, «Raimon: "No se puede tomar a los cantantes por líderes políticos"», *El País*, 25 juin 1976, consultable en ligne sur: <http://elpais.com/diario/1976/06/25/cultura/204501605_850215.html> (consulté le 24 juin 2015 à 13h11). Traduit par mes soins.

3. Cf. Joseph Gusfield, «La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo», Enrique Laraña, Joseph Gusfield (sous la direction de), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Madrid, CIS, 1994, p. 93-118.

première de ses créateurs. *Al vent* est une chanson de caractère existentialiste, sans contenu politique *a priori*, qui est devenue un hymne antifranquiste. La censure pouvait également provoquer un effet contraire à celui que désiraient les autorités franquistes : la chanson censurée prenait alors plus de charge politique et pouvait trouver plus naturellement sa place dans l'imaginaire de l'opposition antifranquiste. Le public transformait donc la signification d'une chanson grâce à sa propre expérience et aux circonstances particulières du contexte dans lequel se produisait la réception.

C'est ainsi que les auteurs-compositeurs des années soixante et soixante-dix ont contribué à la diffusion de l'ensemble d'idées, de valeurs et de symboles partagés par l'opposition à la dictature. Leur production artistique était liée à une pensée et véhiculait une grande charge politique qui rendait plus facile l'identification entre auteur-compositeur et public antifranquistes, étant donné le profil politisé des étudiants et le contexte hautement conflictuel de l'époque.

Bibliographie

- ALPUENTE (Ramón), « Raimon: "No se puede tomar a los cantantes por líderes políticos" », *El País*, 25 juin 1976, consultable en ligne sur : <http://elpais.com/diario/1976/06/25/cultura/204501605_850215.html> (consulté le 24 juin 2015 à 13h11).
- BOURDIEU (Pierre), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones, 2010.
- BOURDIEU (Pierre), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2012.
- GONZÁLEZ LUCINI (Fernando), *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, 2004.
- GONZÁLEZ LUCINI (Fernando)... *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 tomes, Madrid, Fundación Autor, 2006.
- GUSFIELD (Joseph), « La reflexividad de los movimientos sociales : revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo », dans LARAÑA (E.), GUSFIELD (J.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Madrid, CIS, 1994, p. 93-118.
- HERNÁNDEZ SANDOICA (Elena), RUIZ CARNICER (Miguel Ángel) et BALDÓ LACOMBA (Marc), *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

LARAÑA (Enrique), *La construcción de los movimientos sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

VALDELVIRA (Gregorio), *La oposición estudiantil al franquismo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

VÁZQUEZ MONTALBÁN (Manuel), « El silencio de Raimon y nuevos aspectos de la ya vieja “Nueva cançó” catalana », *Triunfo*, n° 408, 28 mars 1970, p. 30-32.

Antonio Muñoz de Arenillas Valdés est doctorant à l’université de Cadix, en co-tutelle avec l’université Paris Ouest Nanterre-La Défense. Son projet de thèse, intitulé *L’engagement politique des cantautores à la fin du franquisme et dans la transition espagnole* porte sur les liens possibles entre ces *cantautores* et les mouvements sociaux de l’époque.

Groupes emblématiques et itinéraires inattendus

« S'évader de l'évasion » : les chansons de lutte de Cantacronache

Céline Pruvost

L'année 1958 marque une rupture importante dans l'histoire de la chanson italienne. De façon éclatante et médiatisée, l'envol de Domenico Modugno à San Remo avec *Nel blu, dipinto di blu* (« Dans le bleu, peint en bleu », plus connue sous le titre *Volare - Voler*) ouvre de nouvelles perspectives esthétiques, tant dans l'écriture des chansons que dans leur rendu scénique. Au même moment, la maison Ricordi entre sur le marché du disque, avec la volonté d'innover, en proposant sur le modèle français des artistes qui écrivent leurs propres chansons. Mais 1958 est aussi l'année des premiers concerts du groupe turinois Cantacronache, certes resté peu significatif en termes de présence sur le marché, mais fondamental comme référence pour les expériences à venir en termes de chanson de lutte.

Entre 1957 et 1962, le collectif Cantacronache réunit des musiciens et des musicologues, ainsi que des intellectuels et des écrivains, mus par l'ambition de renouveler la forme chanson. On y trouve ainsi Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio de Maria, Fausto Amodei et Margot, mais encore Franco Fortini, Italo Calvino, Umberto Eco et Gianni Rodari. Leur objectif est clair: *evadere dall'evasione*, en proposant une sorte de néoréalisme chanté, comme ils l'affirment dans leur manifeste, publié à l'été 1958 :

Ce que nous nous proposons, au delà de la polémique ou de la rupture, c'est de « s'évader de l'évasion », en recommençant à chanter des histoires, des faits, des fables qui concernent les gens dans leur réalité pratique et quotidienne, avec leurs histoires sentimentales, avec leurs luttes, les aspirations qui les guident et les injustices qui les oppriment, avec en somme les choses qui les aident à vivre et à mourir¹.

Le premier concert du groupe Cantacronache (à Rome en octobre 1958, après les manifestations du Premier Mai) est salué ironiquement par la presse de droite : le journal *Lo Specchio* titre son article « Nel blu dipinti di rosso² » – ce qui montre bien que la chanson *Nel blu dipinto di blu* et les débuts du groupe Cantacronache sont deux expériences perçues comme des tournants, dans des versions plus ou moins politisées. Le fait que ces deux expériences se produisent simultanément n'est certes pas le fruit du hasard. En Italie, la chanson avait été instrumentalisée pendant les décennies du fascisme à des fins de propagande, puis délaissée par les intellectuels dans l'après-guerre – le néoréalisme touche le cinéma et la littérature, mais ne s'intéresse aucunement à la chanson, contrairement à ce qui advient dans la France d'après-guerre avec la chanson « rive gauche ». À la fin des années cinquante, le genre chanson est devenu tellement sclérosé et caricatural qu'un renouveau s'impose, et arrive sous différentes formes.

L'appel de Pasolini

L'un des points de départ de ce renouveau est un débat intitulé « Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti », dans les pages de la revue romaine *Avanguardia*, dirigée par Gianni Rodari, en 1956. À cette occasion, Pier Paolo Pasolini lance un appel aux écrivains, les incitant à s'impliquer pour améliorer la qualité des « chansonnettes » :

On peut dire que de nos jours, la chansonnette n'est qu'un aspect de la diffusion idéologique de la classe dominante sur la classe dominée. Les choses étant ainsi, je ne vois pas pourquoi la musique et les paroles

1. Emilio Jona et Michele L. Straniero, *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Turin, Crel, 1996, p. 21-22. Dans l'article, j'ai traduit toutes les citations en français, les notes renvoient aux textes originaux en italien.

2. Leonardo Colombati, *La canzone italiana, 1861-2011: storie e testi*, Milan, Mondadori Ricordi, 2011, p. 719.

des chansonnettes ne devraient pas être plus belles. La participation d'un poète cultivé et même raffiné n'aurait rien d'illicite. Mieux, son œuvre serait souhaitable et recommandable¹.

De nombreux poètes et romanciers répondent à cet appel, qui en quelque sorte les autorise symboliquement à se mêler à un genre culturellement discrédité comme l'était alors la chanson légère de l'époque². Ces interventions des hommes de lettres dans la chanson s'articulent autour de deux projets : Cantacronache et le répertoire écrit et composé pour Laura Betti (dont il ne sera pas question ici). Italo Calvino, Franco Fortini, Umberto Eco et Gianni Rodari participent en écrivant quelques chansons, mises en musique par les compositeurs du groupe Cantacronache. Parmi leurs thèmes d'inspirations, la résistance (avec *Oltre il ponte* (« Au-delà du pont ») de Calvino, mis en musique par Sergio Liberovici), ou bien la reprise de sujets déjà abordés en prose, par exemple la *Canzone triste* de Calvino et Liberovici, écho direct de la nouvelle de Calvino « L'avventura di due sposi » (dans le recueil *Gli amori difficili*).

Ces chansons naissent ainsi dans un contexte bien spécifique et en réponse à un appel. Elles portent une forte volonté de rupture avec la tradition de chanson légère qui précède, et l'ambition de se charger d'une fonction politique précise : il s'agit de fournir un répertoire à chanter pendant les manifestations (à commencer par celles du Premier Mai), en diffusant les disques dans les cortèges avec une camionnette équipée d'une sonorisation.

La lutte contre la « chanson gastronomique »

Il s'agit bien de répondre à une frustration, en inventant des alternatives à la *canzone gastronomica* – on trouve cette expression en 1964 sous la plume d'Umberto Eco, dans sa préface aux *Chansons de la mauvaise conscience*, également publiée sous le titre « La canzone di consumo »

1. Pier Paolo Pasolini, *Avanguardia*, IV, n° 14, 1^{er} avril 1956, notamment cité par Jacopo Tomatis, *Il concetto di canzone d'autore: storia, critica, ideologia*, Turin, Facoltà di lettere e filosofia, 2011, note 19, p. 108.

2. Voir à ce sujet les développements intéressants d'Umberto Fiori (« I poeti italiani e la canzone », dans *Musica/Realtà*, 59, Euresis, Milan, 1999), qui souligne les liens entre cet appel et la naissance du groupe Cantacronache.

dans la première édition d'*Apocalittici e integrati*¹. Définie comme « un produit industriel qui ne prétend aucunement faire de l'art, mais plutôt satisfaire les demandes du marché », la musique « gastronomique » est décrite comme appartenant à la « famille de la "mauvaise musique" », subordonnée à une « logique des formules dans lesquelles les décisions individuelles des artisans sont complètement absentes² ». On voit qu'avant même l'émergence de l'expression « chanson d'auteur » (qui arrive en 1969 sous la plume d'Enrico de Angelis) apparaît l'idée d'une chanson artisanale en réaction à une chanson industrielle. À cela s'oppose la « chanson différente », qui vise à amorcer « un mouvement pour le renouveau de la musique légère » en Italie. La question de la nature de l'écoute semble également centrale : « En général, la chanson de consommation [*di consumo*] est utilisée en faisant autre chose, comme bruit de fond ; la chanson "différente" [*diversa*] demande du respect et de l'intérêt³. »

Ce texte, très souvent cité, est important d'un point de vue historique car il rend bien compte de la forte volonté de rupture comme des ambitions du groupe Cantacronache, qui a permis d'amorcer une réflexion théorique sur la chanson. La critique de la « chanson gastronomique » représente un des points de rejet à partir duquel différentes options de renouveau ont été développées, dont la chanson d'auteur et la chanson politique. Nous verrons bientôt que les réflexions et propositions de Cantacronache ont alimenté aussi bien l'une que l'autre. Dans cette même veine de description d'un contre-exemple, Giorgio Lo Cascio a proposé une expression moins connue, mais également très pertinente, la musique « tranquillisante » :

la musique de San Remo, la musique de la radio, [...] avait comme caractéristique d'être une musique tranquillisante. [...] Elle servait à tenir les gens tranquilles, à ne pas créer de problèmes, à rasséréner, à distraire. C'est pourquoi la réaction était, au contraire, de chercher à parler de choses vraies⁴.

1. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati, comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964, p. 275-294 et Umberto Eco in *Le canzoni della cattiva coscienza*, *op. cit.*, p. 5-28.

2. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, *op. cit.*, p. 276-277. L'italique est présent dans le texte original.

3. *Ibidem*, p. 279-282.

4. Leonardo Colombati, *op. cit.*, p. 1476, extrait tiré d'une interview de Giorgio Lo Cascio

Que la musique soit « gastronomique » ou « tranquillisante », on trouve bien une métaphore physique pour décrire quelque chose qu'on avale, qu'on mange ou qu'on nous fait manger, pour grossir ou pour nous abrutir, pour nous gaver ou nous calmer. En filigrane ressort aussi l'idée d'un besoin réel à combler (une faim ou un besoin d'apaisement). Face à ce manque, l'objectif est de proposer des chansons qui nourrissent la faim et la colère, qui révèlent les appétits et les frustrations, au lieu de les masquer. D'où une exigence de vérité, le besoin de dire le réel, de « s'évader de l'évasion ».

Limites

Entre leur *Manifesto* (1958) et le moment où l'expérience tourne court (en 1962, suite à des problèmes d'édition avec leur maison de disques Italia Canta, structurellement liée au Parti communiste italien), entre leurs hautes ambitions théoriques et la courte durée de la mise en pratique, le contraste est évident. Franco Fabbri et Jacopo Tomatis vont plus loin, en proposant une lecture critique des *Canzoni della cattiva coscienza*, montrant que Cantacronache a sans doute un peu dédaigné le genre qu'il entendait rénover. Ce mépris est effectivement assez manifeste, ne serait-ce que dans l'utilisation récurrente de diminutifs pour décrire la chanson : *canzonetta*, *canzoncina*. Sans être systématiquement péjoratifs, ces diminutifs ne témoignent pas d'une grande estime pour un genre vu de haut, considéré comme un sous-produit de la culture de masse, sans valeur culturelle ou artistique propre, ontologiquement inférieur à la musique savante :

On a donc une vision stéréotypée de la chanson, et les intellectuels se penchent sur elle en soignant seulement le « malade le plus grave » (de leur point de vue), c'est-à-dire le contenu des textes. Dans le domaine de la chanson de consommation, qui n'est pas à proprement parler artistique, innover dans la forme chanson n'intéresse pas. [...] Le fait que certains textes de Cantacronache (une partie significative, qui reste néanmoins modeste) aient été écrits par de grands noms de la littérature, a conféré à l'expérience tout entière une aura de valeur esthétique, attribuée sans esprit critique, par principe. En réalité, c'est précisément

du 25 avril 1998, disponible sur <<http://digilander.libero.it/gianni61dgl/giorgiolocascio.htm>> (consulté le 15 septembre 2015).

cette acception de la forme chanson comme un état de fait (« la chanson est stupide, il faut la rendre intelligente, mais ça reste toujours de la chanson ») qui a donné lieu à des épisodes tout sauf révolutionnaires, du moins d'un point de vue linguistique¹.

Ainsi certains écrivains, quels que soient leurs talents littéraires, ont-ils proposé des textes de chansons en se référant à un modèle qu'ils désapprouvaient (la chanson gastronomique) mais qu'ils ont accepté comme point de départ, sans chercher à le bouleverser fondamentalement, tant il semblait acquis qu'écrire des chansons restait et resterait une activité bien inférieure à l'écriture de poésies. C'est sans doute la non remise en cause de cette hiérarchie culturelle à peine sous-jacente qui a poussé les auteurs à reproduire dans leurs textes de chansons certains clichés de la musique légère. Quant aux chansons des *cantautori*, elles sont à peines mentionnées : la possibilité de faire évoluer le genre chanson de l'intérieur même du système n'est vraisemblablement pas prise au sérieux. Si la chanson est produite par une industrie, cela reste un sous-genre, que les poètes peuvent honorer de leur présence, mais qu'il n'est pas question de faire sortir de son rôle de produit d'évasion.

Luigi Manconi se montre lui aussi très critique vis-à-vis de ces expériences – ce qu'on perçoit dès le titre du chapitre où il expose ces questions, intitulé « l'illusion de la poésie en forme de chanson² ». Dans une autre optique, il leur reproche de s'être focalisées sur le texte, sans prendre en considération ni la musique, ni l'arrangement, ni le mélange des différents langages. Or même « les plus beaux vers se trouvent dépréciés quand la musique à laquelle ils se conjuguent n'est qu'un simple accompagnement³. » Franco Fabbri analyse ce désintérêt vis-à-vis de la musique et de l'arrangement comme le fruit d'un contexte culturel bien précis : l'influence d'Adorno déterminerait ainsi en large partie les choix d'orchestration et d'arrangements réduits à leur plus simple expression⁴.

1. Jacopo Tomatis, *Cantautori 1958-1967: ideologia di un genere musicale*, Turin, Facoltà di lettere e filosofia, 2006, p. 109-110.

2. Luigi Manconi, *La musica è leggera: racconto su mezzo secolo di canzoni*, Milan, Il Saggiatore, 2012, p. 203-219.

3. Luigi Manconi, *op. cit.*, p. 77.

4. Voir Franco Fabbri, « Da "Bella Ciao" a "L'Orchestra" », dans *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Anno V, n° 3, RAI-Eri, Rome, juillet-septembre 2001.

L'influence de Cantacronache dans la chanson politique

Après la dissolution du groupe en 1962, certains de ses participants (comme Liberovici et Straniero) rejoignent le Nuovo Canzoniere Italiano, dont les premières activités sont centrées sur la redécouverte et la récupération du répertoire traditionnel italien. Entre la création de la revue en 1962 – par Gianni Bosio (1923-1971) et Roberto Leydi (1928-2003) – et la fin de l'ensemble du projet en 1978, le Nuovo Canzoniere Italiano aura été à la fois une revue, une maison de disques et une société de promotion et de gestion de concerts, qui aura produit plus de 350 spectacles et presque 300 disques¹. Au sein des *Edizioni Avanti!*, la maison de disques *I Dischi del sole* naît avec une très forte dimension militante. Elle publie à la fois des disques de chants populaires, fruits des recherches d'ethnomusicologie menées par le Nuovo Canzoniere Italiano, et des albums de chanson politique italienne.

À partir de 1967 et en lien avec les événements politiques de la décennie qui suivra, cette idée de chanson utilisée comme bande son d'un collectif devient de plus en plus prégnante. La fonction collective des chansons politiques influe sur leur forme : les arrangements restent souvent simples et les accords faciles à reproduire par des non-professionnels. En termes de contenus, ce répertoire présente des aspects paradoxalement consensuels. En effet, ces chansons expriment une *doxa* politique qui ne fait pas l'unanimité, mais qui correspond exactement à ce que pense et veut entendre le public visé. La polémique éventuelle est déplacée à l'extérieur du groupe, mais le consensus règne à l'intérieur. En somme, la chanson politique est plus proche d'un rituel de groupe. Sa valeur n'est donc pas jugée sur des critères esthétiques, mais sur l'adéquation à sa fonction de support et de véhicule d'idées. Dans cette chanson servant d'outil de cohésion d'un groupe, l'approbation est extramusicale, elle ne passe pas par un jugement de goût². Alors que la chanson d'auteur se fonde précisément sur la spécificité du regard de l'artiste, au contraire, dans la chanson politique, l'individualité de l'artiste est suspecte, car jugée trop proche des valeurs bourgeoises :

1. D'après les chiffres mentionnés par Leonardo Colombati, *op. cit.*, p. 764.

2. Voir à ce sujet les analyses de Franco Fabbri et Umberto Fiori, « *Crisi e prospettive della canzone politica italiana* » dans *Musica/Realtà*, 1, Dedalo, Bari, 1980, p. 170.

il s'agit plutôt d'exprimer la voix d'un collectif uni. Ainsi, on peut considérer Cantacronache comme une des sources de la chanson politique, tant pour des convergences d'idées qu'à la lumière de la suite du parcours biographique des différents membres.

L'influence de Cantacronache dans la chanson d'auteur

Bien que contemporaines, Cantacronache et les *cantautori* semblaient à l'époque être deux expériences fort différentes. Comme le synthétise Jean Guichard dans sa thèse, on peut considérer que pour rénover la chanson italienne, Cantacronache prônait une méthode « révolutionnaire », bien en marge du système auquel appartenaient les *cantautori*, ces jeunes auteurs-compositeurs-interprètes produits par de puissantes maisons de disques, et donc plutôt dans une attitude « réformiste ¹ ».

Toutefois, il est troublant de constater que certains positionnements théoriques de Cantacronache dans le *Manifesto* de 1958 correspondent exactement à ce que les premiers *cantautori* ont ensuite mis en pratique, avec grand succès pendant deux décennies. Commençons par le statut de l'interprète, sur le modèle explicitement nommé de Georges Brassens : « L'interprète idéal des chansons de Cantacronache doit satisfaire aux conditions suivantes : tout d'abord, il ne doit pas seulement être un chanteur, mais également un personnage ². » Ce positionnement n'est pas sans rappeler la méthode de l'Actors Studio, développée par l'Américain Lee Strasberg à partir des théories du Russe Konstantin Stanislavski, alors très en vogue (et rendue célèbre notamment à travers le jeu des acteurs dans le cinéma américain de l'époque). Dans la chanson comme au cinéma, il s'agit de passer d'une imitation stylisée des sentiments à leur incarnation véritable. Le chanteur, de simple support vocal, est appelé à devenir un narrateur-interprète que l'on puisse véritablement identifier à ses propos, qui les raconte et les incarne.

La description de l'esthétique vocale visée correspond également à un élargissement du *chant* des possibles qui sera exploré pleinement

1. Jean Guichard, *les Trois Sources et les deux tentations de la chanson italienne : culture savante et culture populaire dans l'élaboration de la forme-chanson*, thèse de doctorat ancien régime, université de Lille III, 1991.

2. Emilio Jona et Michele L. Straniero, *op. cit.*, p. 24.

par les *cantautori*¹. Un interprète ne doit plus se contenter d'appliquer des techniques de chant convenues et prévisibles, il peut recourir à une voix « même brute, non travaillée, mais naturelle, vivante, familière, humaine » qui soit « capable d'incarner des comportements, pas seulement pour chanter, mais aussi pour jouer² ».

Même concernant les contenus narratifs et textuels, certains des objectifs que s'étaient donné le groupe dans son *Manifeste* en termes d'utilisation de la langue et de description du réel seront mieux atteints par certains *cantautori* comme Luigi Tenco, Fabrizio De André et Gino Paoli que dans le répertoire de Cantacronache lui-même :

Nous avons écrit ces chansons dans un langage simple et accessible, dans des formes métriques traditionnelles, avec une musique mélodique à l'émotivité immédiate (c'est-à-dire en utilisant justement les armes de la chanson d'évasion) ; cependant, nous sommes intervenus sur cette réalité quotidienne, non seulement en l'acceptant et en la décrivant de manière réaliste, mais aussi en la regardant de façon critique ou ironique, burlesque ou émue, agressive ou irritée, parfois même dramatique, afin de mettre en lumière ses nœuds, ses contradictions, ses aspects typiques et révélateurs³.

Des *cantautori* comme Guccini ou Francesco De Gregori se sont à l'évidence inspirés de ces idées. Francesco Guccini raconte explicitement avoir été influencé par Cantacronache, et tout particulièrement par Fausto Amodei⁴. On trouve aussi des échos textuels très précis, qui ont notamment été analysés par Alessio Lega⁵. L'une des chansons les plus célèbres de Fabrizio De André, *La guerra di Piero* (« La guerre de Piero ») (1964), fait vraisemblablement écho à deux chansons de Cantacronache. Si l'on y retrouve de nombreux éléments du *Dormeur du val* de Rimbaud, les échos thématiques de *La ballata del soldato Adeodato* (« La bataille du soldat Adeodato ») (Straniero/Liberovici, 1957) sont

1. Ces aspects sont notamment développés dans ma thèse de doctorat, *la Chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, université Paris-Sorbonne, 2013.

2. Emilio Jona et Michele L. Straniero, *op. cit.*, p. 24.

3. *Ibidem*, p. 22.

4. Francesco Guccini et Massimo Cotto, *Un altro giorno è andato : Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Florence, Giunti, 1999, p. 51.

5. Alessio Lega, « Cantacronache : un mito della canzone attraverso le sue immagini e la sua musica », dans *A rivista anarchica*, a.45, n° 395, février 2015. Article disponible en ligne <<http://www.arivista.org/?nr=395&pag=54.htm>> (consulté le 15 septembre 2015).

assez nets¹, tout comme la présence d'une image directement inspirée d'un vers de Calvino dans la chanson *Dove vola l'avvoltoio* (« Là où vole le vautour ») (Calvino/Liberovici 1958)².

Si Cantacronache a laissé sa trace dans la chanson d'auteur italienne, certaines de ses idées venaient d'ailleurs : on peut y voir une influence de la chanson d'auteur française, qui s'est développée bien plus tôt qu'en Italie. La principale figure tutélaire de Cantacronache est en effet française : l'influence de Georges Brassens dans le groupe est très forte, grâce à Margot et à Fausto Amodei, fins connaisseurs et passionnés de ce répertoire. Dès 1957 commence une véritable émulation autour de la traduction des chansons de Georges Brassens. Ainsi, le mouvement Cantacronache est modelé par l'admiration pour les chansons de Brassens, qui lui parviennent à travers Margot, *cantautrice* et voix féminine de Cantacronache³. Considérant ces chansons comme intraduisibles, elle les chante et les enregistre en français. Fausto Amodei relèvera pourtant le défi de la traduction, en turinois et en italien. Même au-delà des traductions, les schémas textuels et musicaux du groupe (et tout particulièrement des chansons écrites et composées par

1. Par exemple, si l'on compare la septième strophe de *La ballata del soldato Adeonato* : « Poiché quello era il nemico / lui sparò, col dito, piano / gli brillava sulla mano / Il sole antico » et des extraits de la sixième et de la septième strophes de *La guerra di Piero* : « Vedesti un uomo in fondo alla valle / che aveva il tuo stesso identico umore / ma la divisa di un altro colore // Sparagli Piero, sparagli ora / e dopo un colpo sparagli ancora ».

2. Deuxième strophe de *Dove vola l'avvoltoio* : « Nella limpida corrente ora scendon carpe e trote / Non più i corpi dei soldati che la fanno insanguinar » ; deuxième strophe de *La guerra di Piero* : « Lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente ».

3. Margherita Galante Garrone affiche d'ailleurs son attachement à Brassens dès le choix de son nom de scène, au cœur de son identité d'artiste – en hommage à la chanson de Brassens *Brave Margot* (1953). On peut aussi souligner que Margot est, avec Maria Monti, une des seules femmes créatrices de chansons des années soixante. Les disques en solo de Margot n'ont toutefois pas rencontré un succès important – il s'agit des albums *Canti per noi* (1964), *Sul cammino dell'uguaglianza* (1975), *La follia* (1976) et *La messa dei villani nella cattedrale degli ingegneri* (1977). Le blocage serait-il venu des maisons de disques qui, comme l'a exprimé Maria Monti, auraient peu ou mal valorisé le travail des femmes ? Les femmes subissent-elles une censure extérieure, liée à la moindre valorisation de leur travail, ou leur propre autocensure ? Quoi qu'il en soit, le phénomène dépasse très largement le cadre de la chanson, pour toucher tous les domaines artistiques et créatifs, où les femmes sont historiquement sous-représentées par rapport aux hommes. Combien compte-t-on de femmes peintres, sculptrices, metteuses en scène, réalisatrices ? Même à l'époque actuelle, le décalage reste encore flagrant. La présence d'une femme dans le groupe, qui plus est d'une femme créatrice et « passeuse culturelle », n'en est que plus remarquable.

Fausto Amodei) resteront dans l'ensemble très fortement influencés par l'univers de Brassens.

Fausto Amodei compte parmi les auteurs qui ont utilisé la chanson de lutte avec le plus de liberté et de créativité. Il a ainsi écrit une série de chansons « didactiques¹ », dont *La ninna nanna del capitale* (« La berceuse du capital ») (1965) et *Il tarlo* (« Le ver »), qui fut diffusée en juin 1963 par un tract du Nuovo Canzoniere Italiano, comportant le texte, la partition, une citation de Marx et un commentaire de Roberto Leydi. Comme l'affirme Umberto Eco, on peut considérer cette chanson comme « une vulgarisation presque parfaite du *Capital*² ».

Il tarlo

*In una vecchia casa
Piena di cianfrusaglie
Di storici cimeli
Pezzi autentici ed anticaglie
C'era una volta un tarlo
Di discendenza nobile
Che cominciò a mangiare
Un vecchio mobile.
Avanzare con i denti
Per avere da mangiare
E mangiare a due palmenti
Per avanzare
Il proverbio che il lavoro
Ti nobilita, nel farlo
Non riguarda solo l'uomo
Ma pure il tarlo.*

Le ver

Dans une vieille maison
Remplie de bric-à-brac
De reliques historiques
Pièces authentiques et vieilleries
Il était une fois un ver
De noble descendance
Qui commença à manger
Un vieux meuble.
Avancer avec les dents
Pour avoir de quoi manger
Et se goinfrer
Pour avancer
Le proverbe selon lequel
Le travail ennoblit celui qui le fait
Ne concerne pas seulement l'homme
Mais aussi le ver.

*Il tarlo, in breve tempo
Grazie alla sua ambizione
Riuscì ad accelerare
Il proprio ritmo di produzione
Andando sempre avanti
Senza voltarsi indietro
Riuscì così a avanzar
Di qualche metro.
Farsi strada con i denti*

Le ver, en peu de temps
Grâce à son ambition
Parvint à améliorer
Son rythme de production
Allant toujours de l'avant
Sans jamais se retourner
Il parvint ainsi à avancer
De quelques mètres.
Tracer sa route avec les dents

1. Jean Guichard, *la Chanson dans la culture italienne : des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 325.

2. *Ibidem*, la citation d'Umberto Eco est de Roberto Leydi, en couverture du disque de Cantacronache 3 (1971).

*Per mangiare, mal che vada
E mangiare a due palmenti
Per farsi strada.
Quel che resta dietro a noi
Non importa che si perda
Ci si accorge, prima o poi
Ch'è solo merda.*

*Per legge di mercato
Assunse poi, per via
Un certo personale
Con contratto di mezzadria
Di quel che era scavato
Grazie al lavoro altrui
Una metà se la mangiava lui.
Avanzare, per mangiare
Qualche piccolo boccone
Che dia forza di scavare
Per il padrone
L'altra parte del raccolto
Ch'è mangiato dal signore
Prende il nome di « maltolto »
O plusvalore.*

*Poi, col passar degli anni
Venne la concorrenza
Da parte d'altri tarli
Colla stessa intraprendenza
Il tarlo proprietario
Ristrutturò i salari
E organizzò dei turni
Straordinari.
Lavorare a perdifiato
Accorciare ancora i tempi
Perché aumenti il fatturato
E i dividendi
Ci si accorse poi ch'è bene
Anziché restare soli
Far d'accordo, tutti insieme
Dei monopoli.*

*Si sa com'è la vita
Ormai giunto al traguardo
Per i trascorsi affanni*

Pour manger quoi qu'il arrive
Et se goinfrer
Pour tracer sa route
Ce qui reste derrière nous
Peu importe que ça se perde
On s'aperçoit tôt ou tard
Que ce n'est que de la merde.

Suivant la loi du marché
Il embaucha ensuite
Un peu de personnel
Avec des contrats de métayage
De ce qui était creusé
Grâce au travail d'autrui
Il mangeait lui-même une moitié.
Travailler pour manger
Quelques petites bouchées
Qui donnent le courage
De creuser pour le patron
L'autre partie de la récolte
Qui est mangée par ce monsieur
Prend le nom de « mal acquis »
Ou plus-value.

Puis, avec les années
Arriva la concurrence
De la part d'autres vers
Tout aussi entreprenants
Le ver propriétaire
Restructura les salaires
Et rajouta des heures
Supplémentaires.
Travailler à en perdre haleine
Réduire encore les temps
Pour qu'augmentent le chiffre d'affaires
Et les dividendes
On s'aperçut ensuite que c'était bien
Au lieu de rester seuls
De se mettre tous d'accord
Pour faire des monopoles.

On sait comment va la vie
Parvenu à la ligne d'arrivée
À cause de tous ses soucis

<i>Il nostro tarlo crepò d'infarto.</i>	Notre ver creva d'un infarctus.
<i>Sulla sua tomba è scritto :</i>	Il est écrit sur sa tombe :
« <i>Per l'ideale nobile</i>	« Pour le noble idéal
<i>Di divorarsi tutto quanto un mobile</i>	De dévorer un meuble tout entier
<i>Chiaro monito</i>	Un avertissement clair
<i>Per i posteri</i>	Pour ses descendants
<i>Questo tarlo visse e morì. »</i>	Ce ver vécut et mourut. »

Cette chanson, typique du répertoire « didactique » de Fausto Amodei, se trouve à la limite entre la chanson politique et la chanson d'auteur. La manière dont elle a été diffusée (un tract), ainsi que les idées auxquelles elle fait référence (*le Capital* de Karl Marx) la rangent de plain-pied dans la chanson politique. Mais cette façon d'utiliser un récit fiabesque¹, ici largement parodique, pour illustrer une idée plutôt que d'affirmer un slogan, la rapproche de la chanson d'auteur. Ce procédé est très probablement inspiré des chansons de Brassens qui, à la manière de fables, mettent en scène des personnages pour faire émerger des idées ou des sentiments (par exemple dans *Brave Margot*, *Chanson pour l'Auvergnat*, *les sabots d'Hélène*). Après Amodei, plusieurs *cantautori* utiliseront, à plus ou moins large échelle, des structures narratives inspirées du modèle de la fable. *La gatta* (« La chatte ») (1960) de Gino Paoli, commence ainsi par « c'era una volta una gatta » (« Il était une fois une chatte »), qui ouvre immédiatement un univers fiabesque (tant par l'utilisation de cette expression que par le recours à une métaphore animale). La fable peut être politique, chez Amodei, morale, chez Tenco, ou bien encore elle peut ouvrir un univers spécifique, chez Conte.

La spécificité de la chanson d'auteur italienne est de constituer une rénovation de l'intérieur de l'industrie du disque, là où d'autres expériences consistent à créer des réseaux alternatifs. Ainsi, les chansons du groupe Cantacronache, tout comme celles qu'ont écrites des hommes de lettres comme Italo Calvino et Pier Paolo Pasolini pour Laura Betti, se sont accompagnées de programmes ambitieux mais ont finalement donné lieu à des réalisations assez limitées dans le temps. Ces étapes ont néanmoins été importantes pour la légitimation culturelle progressive de la chanson. Ainsi, dans son *Panegirico* (« Panégyrique »), l'idée d'une influence de Cantacronache sur certains « *cantautori* à succès » ne paraît pas déplaire à Fausto Amodei :

1. Genre littéraire italien représenté par des comédies féeriques.

<i>E succede che ci chiedano anche adesso</i>	Et il arrive qu'on nous demande encore
<i>Se noi siamo stati i padri spirituali</i>	aujourd'hui
<i>Di certuni cantautori di successo</i>	Si nous avons été les pères spirituels
<i>Che si ispirano ad analoghi ideali:</i>	De certains cantautori à succès
<i>Io non so se sia così, ma mi compiacio,</i>	Inspirés des mêmes idéaux:
<i>Pur correndo il rischio d'essere inesatto,</i>	Moi, je ne sais pas si c'est le cas, mais je
<i>Di affermar che, grazie a noi, si è rotto</i>	me plais
<i>il ghiaccio</i>	Même en risquant d'être inexact
<i>E che si è contenti assai di averlo fatto¹</i>	À affirmer que, grâce à nous, la glace a
	été brisée
	Et que nous sommes très contents de
	l'avoir fait.

Si le collectif Cantacronache n'a existé que peu d'années, l'expérience a toutefois été féconde, dans la mesure où elle a constitué l'une des sources de la chanson politique, tout en fournissant également des bases théoriques au renouveau de la chanson italienne. Même si leurs réalisations pratiques restent en deçà de leurs développements théoriques, les artistes de Cantacronache ont eu l'intuition d'un renouveau de la chanson, tant de ses contenus que de ses formes. La recherche d'alternatives à la « chansonnette gastronomique » sera poursuivie dans les décennies suivantes à la fois dans la chanson politique et dans la chanson d'auteur. La lutte pour « s'évader de l'évasion » aura donc été un mot d'ordre et un programme stimulant.

Bibliographie

- COLOMBATI (Leonardo), *La canzone italiana, 1861-2011: storie e testi*, Milan, Mondadori Ricordi, 2011.
- ECO (Umberto), *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964.
- FABBRI (Franco) et FIORI (Umberto), « *Crisi e prospettive della canzone politica italiana* » dans *Musica/Realtà*, 1, Dedalo, Bari, 1980.
- FABBRI (Franco), « *Da "Bella Ciao" a "L'Orchestra"* », dans *Nuova Rivista Musicale Italiana*, A. V, n° 3, RAI-Eri, Rome, juillet-septembre 2001.
- FIORI (Umberto), « *I poeti italiani e la canzone* », dans *Musica/Realtà*, 59, Euresis, Milan, 1999.

1. Texte intégral disponible sur <<http://www.sitocomunista.it/canti/cantacronache.html>> (consulté le 15 septembre 2015).

- GUICHARD (Jean), *la Chanson dans la culture italienne: des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- GUICHARD (Jean), *les Trois Sources et les deux tentations de la chanson italienne: culture savante et culture populaire dans l'élaboration de la forme-chanson*, thèse de doctorat ancien régime, université de Lille III, 1991.
- JONA (Emilio) et STRANIERO (Michele L.), *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, Crel, 1996.
- LEGA (Alessio), « Cantacronache: un mito della canzone attraverso le sue immagini e la sua musica », *A-rivista anarchica*, a. 45, n° 395, février 2015.
- MANCONI (Luigi), *La musica è leggera: racconto su mezzo secolo di canzoni*, Milan, Il Saggiatore, 2012.
- PRUVOST (Céline), *la Chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970: une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013.
- STRANIERO (Giovanni) et BARLETTA (Mauro), *La rivolta in musica: Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Turin, Lindau, 2003.
- STRANIERO (Giovanni) et ROVELLO (Carlo), *Cantacronache, i 50 anni della canzone ribelle, l'eredità di Michele L. Straniero*, Arezzo, Zona, 2008.
- STRANIERO (Michele L.), LIBEROVICI (Sergio), JONA (Emilio) et DE MARIA (Giorgio), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milan, Bompani, 1964.
- TOMATIS (Jacopo), *Cantautori 1958-1967: ideologia di un genere musicale*, tesi di laurea in Musica Contemporanea dei Media, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Torino, 2006.
- TOMATIS (Jacopo), *Il concetto di canzone d'autore: storia, critica, ideologia*, tesi di laurea specialistica in Popular Music, Università degli studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, 2011.

Céline Pruvost est Maître de conférences à l'université de Picardie Jules-Vernes. Ancienne élève de l'ENS de Lyon et agrégée d'italien, elle est spécialiste de la chanson d'auteur italienne. Elle a soutenu en 2013 une thèse intitulée *la Chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970: une étude cantologique et interculturelle*, sous la direction d'Andrea Fabiano, à l'université Paris-Sorbonne. Également auteure-compositrice-interprète, elle croise réflexion théorique et pratique concrète de la chanson, notamment autour des spécificités de la traduction chantable, auquel elle a consacré ses derniers articles.

Latinoamérica de Calle 13 : une lutte polyphonique

Carlos Tous

*Entren los que quieran*¹ est le quatrième album du groupe portoricain de musique urbaine Calle 13, dirigé par les frères René Pérez – alias *Residente* – et Eduardo Cabra – alias *Visitante*. Dans cet album, le binôme s'éloigne de la sensualité et de la sexualité propres du reggaeton qui marquèrent les débuts musicaux du groupe et se rapproche d'autres rythmes latino-américains, tels que le merengue, la cumbia et la musique andine. Le sarcasme et le sens de l'humour qui caractérisent le groupe trouvent leur place dans la plupart des morceaux de l'album, dont les paroles sont imprégnées d'une critique sociale et d'une rébellion qui invitent l'auditeur à la lutte collective. La chanson *latinoamérica* rappelle les musiques traditionnelles andines et s'accompagne de paroles dont le but premier est la réactualisation de l'essence latino-américaine². La collaboration d'autres artistes, ainsi qu'un grand nombre d'intertextualités, accentuent la nécessité d'une lutte collective, renforcée par le vidéoclip³ de la chanson, qui accorde un rôle fondamental à la classe ouvrière et à la nature, acteurs clés dans la dénonciation de la nouvelle colonisation.

1. Rafael Arcaute, Eduardo Cabra et René Pérez – Calle 13 –, *Entren los que quieran*, New York, Sony U.S. Latin, 2010.

2. Rafael Arcaute, Eduardo Cabra et René Pérez, *op.cit.*

3. Jorge Carmona et Milovan Radovic, *Latinoamérica* (vidéoclip), Lima, Patria Producciones, 2011.

À partir de la chanson et de son vidéoclip, ce travail cherche à mettre en évidence le militantisme et la lutte polyphonique comme moyen d'action contre l'impérialisme et la soumission des peuples latino-américains. Pour ce faire, nous aborderons dans un premier temps le bilan que l'individu fait de sa patrie, pour ensuite nous intéresser à l'élaboration de la dénonciation et, finalement, étudier l'invitation au chant collectif de lutte.

Le bilan d'une patrie

Olivier Douville affirme que « les êtres individuels n'ont d'existence que dans la relation qui les unit les uns aux autres et les uns et les autres avec la référence : l'ancêtre, l'originaire, le cosmos¹ ». Les paroles de la chanson *latinoamérica* s'insèrent dans cette logique dans la mesure où elles exposent l'identification de l'essence de l'individu par le biais d'une reconnaissance de soi, qui s'étend vers une reconnaissance de l'autre, voire une reconnaissance dans l'autre. Ainsi, la voix de René Pérez, sur le mode d'un bilan, suggéré par le recours à l'anaphore, se sert du verbe être, conjugué au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier – *soy* – pour dresser le bilan actuel de l'individu latino-américain. Cette sorte d'inventaire de sa propre essence s'effectue dans un processus d'identification avec un individu quelconque d'Amérique latine, compte tenu de sa multiplicité. Le chanteur assume donc le rôle du Latino-Américain, acteur mais aussi spectateur dans la chanson.

Le vidéoclip présente à l'écran une journée type de différents individus. Celle-ci commence par une auto-reconnaissance dans le miroir, accompagnée de l'anaphore *soy*. En regardant son reflet, chaque personnage prend conscience de lui-même, de son visage. Le miroir apparaît comme un instrument d'introspection, de quête d'identité personnelle. En se regardant dans la glace, chacun trouve l'élan nécessaire pour affronter sa journée, qu'elle soit de travail, de jeu ou de divertissement, donnant lieu à une routine quotidienne, cadencée par les battements de la percussion de la musique. L'individu devient alors ce qu'il fait : le travail, l'effort physique et l'investissement personnel en société complètent son essence. La main-d'œuvre des milieux populaires exerce

1. Olivier Douville, *les Figures de l'autre*, Paris, Dunod, 2014, p. 14.

ses fonctions dans le milieu urbain, mais surtout dans le monde rural. L'agriculture est présentée comme une activité qui met en relation l'homme et la nature, son habitat originel.

Les vignes du sud et du nord de l'Amérique latine et les plantations de canne à sucre à Cuba s'insèrent dans une représentation stéréotypée d'un parcours de la géographie continentale. Ainsi, des lieux communs tels que la Cordillère des Andes, la mer des Caraïbes ou la forêt amazonienne sont l'objet d'un inventaire d'écosystèmes qui contribuent à l'exaltation de la beauté et de l'utilité de la nature :

<i>La nieve que maquilla mis montañas</i>	La neige qui maquille mes montagnes
<i>Tengo el sol que me seca</i>	J'ai le soleil qui me sèche
<i>y la lluvia que me baña</i> ¹	et la pluie qui me lave.

L'anaphore du verbe *avoir* facilite l'énumération de ce qui est possédé :

<i>Tengo los lagos, tengo los ríos</i>	J'ai les lacs, j'ai les rivières
<i>Tengo mis dientes pa' cuando me sonríó [...]</i>	J'ai mes dents pour sourire [...]
<i>Tengo a mis pulmones respirando azul clarito.</i>	J'ai mes poumons qui respirent du bleu clair

La corporéité de l'Amérique latine et de ses espaces naturels renvoie à l'essence de l'individu, pour qui ce qu'il possède est aussi ce qu'il est.

La variété de ces écosystèmes suggère aussi la différence et le métissage des peuples latino-américains. La mer des Caraïbes baigne les côtes, certes, mais veille aussi au bien-être de ses habitants :

<i>Soy el mar Caribe que vigila las casitas</i>	Je suis la mer des Caraïbes qui surveille les maisons
<i>Haciendo rituales de agua bendita.</i>	En s'adonnant à des rituels avec de l'eau bénite.

Son eau, qualifiée ici de bénite, rappelle les *santerías* caribéennes, ces rituels syncrétiques hérités des esclaves. On est donc également ce en quoi l'on croit. Le scapulaire évoqué par le chanteur – *Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello* (« Je suis tous les saints qui pendent à mon cou ») – symbolise la fusion des croyances qui définissent la spiritualité de l'individu latino-américain, fruit de la mixture, du

1. Rafael Arcaute, Eduardo Cabra et René Pérez – Calle 13 –. Sauf mention contraire, nous traduisons l'ensemble des citations.

brassage de trois grandes familles culturelles et ethniques : l’Africaine, l’Européenne et l’Indigène, reconfigurées sur le même sol. Le métissage américain est confirmé par la polyphonie vocale et musicale de la chanson, notamment dans la version du vidéoclip : on y observe que le quechua, l’espagnol et le portugais, les trois langues majeures de l’Amérique latine, sont tour à tour l’expression orale d’un locuteur de radio andine, de la Brésilienne Maria Rita, de la Colombienne Totó la Momposina, de la Péruvienne Susana Bacca et du Portoricain René Pérez. On assiste à une combinaison de voix qui raconte la diversité linguistique, géographique et culturelle latino-américaine, tout en dévoilant un rapprochement entre le monde urbain et le monde rural, au rythme de cordes, percussions et vents métissés, de la main du compositeur argentin Gustavo Santaolalla.

À la fin de la journée de travail, les personnages ne regardent plus leur reflet dans la glace, mais l’objectif de la caméra. La succession de visages et de regards rappelle la variété ethnique de la région et permet aux personnages de se tourner vers le spectateur pour lui faire part de leur identité : de ce qu’ils font, ce qu’ils ont, ce qu’ils sont. Il s’agit des enfants de l’Amérique latine, la mère patrie d’un peuple dont le corps est l’évidence même du développement, mais d’un développement qui s’effectue dans la plus grande souffrance, que les individus ressentent dans leur chair quand l’auteur évoque un *desarrollo en carne viva* (« développement dans le vif de la chair »).

Le bilan de la patrie s’effectue parallèlement au bilan et à la prise de conscience de l’individu. Être latino-américain implique être l’Amérique latine, c’est-à-dire, aussi, un peuple en situation de handicap, qui ne sait pas marcher, faute de jambes, mais qui le fait malgré tout : *Un pueblo sin piernas pero que camina* (« Un peuple qui n’a pas de jambes mais qui marche »). Grâce à cette prise de conscience, l’individu est en mesure de repérer les causes de ce qui le limite, cela lui permet de procéder à une dénonciation qui vise notamment l’interventionnisme étranger.

La dénonciation

Le refrain cède la parole aux voix féminines de la chanson, qui évoquent une figure maternelle. C’est la voix de mère patrie, de mère nature, de Pachamama, dont le portrait est réalisé simultanément dans le vidéoclip sous la forme de graffiti, une création artistique urbaine accessible à

tous. Le message de cette voix établit une liste d’interdictions qui sont adressées à un *tú*, un interlocuteur ambivalent, puisqu’il peut évoquer d’abord l’auditeur et ensuite l’envahisseur, l’étranger, le néo-colonisateur qui prétend acheter les ressources naturelles de cette grande patrie et en acheter même les quatre éléments – eau, air, feu, terre :

<i>Tú no puedes comprar al viento</i>	Tu ne peux pas acheter le vent
<i>Tú no puedes comprar al sol</i>	Tu ne peux pas acheter le soleil
<i>Tú no puedes comprar la lluvia</i>	Tu ne peux pas acheter la pluie
<i>Tú no puedes comprar el calor.</i>	Tu ne peux pas acheter la chaleur.

L’anaphore *Tú no puedes comprar* soulève la question de la multiplicité des investisseurs, des multinationales, du capital étranger qui s’implante sur le sol latino-américain pour l’exploiter, ce qui porte préjudice au natif, étant donné l’assujettissement de la main-d’œuvre locale : *Mano de obra campesina para tu consumo* (« Main-d’œuvre paysanne pour ta consommation »). Remarquons que l’expression ici de l’opposition à l’ingérence commerciale internationale trouve un écho dans certaines des mesures adoptées récemment par certains gouvernements latino-américains de gauche, dont, par exemple, l’expropriation de l’entreprise pétrolière argentine YPF en 2012, qui était auparavant contrôlée majoritairement par le groupe espagnol Repsol¹ ou encore la loi uruguayenne de 2014 qui interdit aux entreprises étrangères tout achat de terres en sol uruguayen².

Dans le même ordre d’idée, lorsque l’auteur fait chanter le vers */Tú no puedes comprar la lluvia/*, il utilise un procédé qui rapproche cette chanson du film *También la lluvia*³ d’Izias Bollaín, dont le jeu méta-fictionnel établit un parallélisme entre la colonisation de l’Amérique par la couronne espagnole et la néo-colonisation de l’Amérique latine par les multinationales étrangères, avec très précisément l’entreprise états-unienne Bechtel et l’Espagnole Abengoa, dont l’intérêt premier

1. Francisco Peregil, « Respaldo absoluto de los diputados argentinos a la expropiación de YPF », *El País*, Economía, 4 mai 2012, consultable en ligne sur : <http://economia.elpais.com/economia/2012/05/03/actualidad/1336079359_399508.html> (consulté le 29 juin 2015).
2. Loi 19.283 de la législation uruguayenne, promulguée le 10 septembre 2014 et signée le 24 septembre 2014 par le président de la Chambre des députés, Aníbal Pereyra, consultable en ligne sur le site de la Présidence d’Uruguay : <http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/leyes/2014/09/mgap_814.pdf> (consulté le 29 juin 2015).

3. Izias Bollaín, *También la lluvia*, Madrid, Morena Films, 2010.

était de privatiser la distribution de l'eau dans le département bolivien de Cochabamba, donnant lieu à la fameuse Guerre de l'eau, en 2000¹.

Et si ce n'était pas suffisant, voici que soudain l'air pur que respire l'individu latino-américain de la chanson est pollué par la fumée des usines de l'industrie étrangère. L'image serait banale si l'auteur ne l'enrichissait par l'assimilation ouvrier/fabrique, *Soy una fábrica de humo* («Je suis une usine à fumée»), faisant ainsi visualiser des bénéfices qui n'iront pas à celui qui travaille, dont les efforts, comme la fumée, s'échappent des cheminées des usines des autres, partent en fumée, sont vains pour lui et pour son pays. À son tour, la terre cultivable est menacée par la pollution des engrais artificiels, au lieu d'être travaillée avec la rigueur et le savoir-faire du paysan autochtone. Calle 13 se positionne contre la grande exploitation du lobby agroalimentaire international et les lois Monsanto qui représentent un danger concret, aussi bien pour la qualité de l'alimentation que pour la tradition de la culture des terres en Amérique latine.

Quant à la perception de sa propre réalité, le Latino-Américain réalise qu'il est tout à la fois le résultat du métissage et les débris de richesse que les colonisateurs ont laissés sur son territoire :

<i>Soy</i>	Je suis
<i>Soy lo que dejaron</i>	Je suis ce qu'ils ont laissé
<i>Soy toda la sobra de lo que se</i>	Je suis tous les restes de ce qu'ils ont
<i>robaron</i>	volé.

D'ailleurs, depuis le début de la chanson, l'auditeur assiste à la dénonciation de l'usurpation commise par la main étrangère. Parce qu'il n'est pas introduit par un pronom personnel explicite, le verbe voler – *robar* – prête à confusion du fait de l'usage, spécifiquement hispano-américain, de la troisième personne du pluriel – *ellos/les* colonisateurs qui *ont* volé – et la deuxième personne du pluriel – *ustedes/* les colonisateurs qui *avez* volé. Cette ambiguïté fait de la dénonciation une accusation qui à la fois intègre dans la dialectique de la chanson la figure des colons qui exploitèrent les terres américaines et instaure une relation dichotomique qui sert de leitmotiv dans la suite de la chanson par l'opposition du *je, latino-américain* au *tú, envahisseur*.

1. Olivier Petitjean, «La "guerre de l'eau" à Cochabamba», *Partage des eaux*, 9 septembre 2009, consultable en ligne sur : <<http://www.partagedeseaux.info/La-guerre-de-l-eau-a-Cochabamba>> (consulté le 29 juin 2015).

Que viva la América («Vive l'Amérique»), s'écrit Totó la Momposina, qui souligne l'unicité de l'Amérique latine en faisant un usage inhabituel de l'article défini *la* en espagnol, placé devant le nom propre *América*. *La América* est alors entendue comme la patrie des Latino-Américains, la «vraie», l'Amérique qui s'oppose à celle des États-Uniens, qui, il est utile de le rappeler, se l'approprient, tant dans le nom de leur pays, que dans le signifiant de leur nationalité. Ce système binaire d'opposition n'est pas sans rappeler le poème «A Roosevelt¹» du Nicaraguayen Rubén Darío et l'essai *Nuestra América*² du Cubain José Martí, deux textes extrêmement connus, représentatifs du modernisme hispano-américain qui, déjà, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles prévenaient le peuple latino-américain du péril de l'ingérence états-unienne en Amérique latine. Ils y défiaient aussi les formes du pouvoir états-unien, en appelant à la force et à l'union des peuples latino-américains. C'est ce que fait la chanson qui appelle à la résistance, à incarner le front froid de l'été – *Frente de frío en el medio del verano* («Front froid en plein été») –, cette barricade naturelle qui résulte de l'effort physique du travailleur, du paysan, de l'indigène, ce moteur du changement social latino-américain dont rêvait Ernesto Guevara lors de son premier voyage³. Calle 13 encourage à la lutte contre l'impérialisme et la mondialisation, une lutte qui peut déboucher sur la victoire, comme le montre le recours à l'image de Diego Maradona incarnant le triomphe, érigé en héros porté par l'euphorie collective, symbole de la réussite dans un contexte de globalisation : *Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles* («Je suis Maradona qui marque deux buts contre l'Angleterre»). Ces deux buts de l'idole argentine rappellent la victoire de son équipe face à l'Angleterre, au stade Azteca de Mexico, pendant la coupe du monde de football de 1986. Ils font la fierté des Argentins qui les interprètent, en quelque sorte, comme la revanche nationale de la défaite de 1982⁴, lors de la guerre des Malouines, territoire britannique d'outre-mer, toujours revendiqué par l'État argentin, comme l'a récemment rappelé

1. Rubén Darío [1905], «A Roosevelt», *Cantos de vida y esperanza*, Salta, Editorial Biblioteca de textos universitarios, 2006, p.70.

2. José Martí [1891], *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n° 15, 2005.

3. Frank Niess [2003], *Che Guevara*, 4^e édition, Madrid, EDAF S.L., 2007, p. 37-38.

4. Ángel Hugo Pilares, «El día en que Maradona 'ganó' la guerra de las Malvinas», *El Comercio*, Deporte Total, 2 avril 2012, consultable en ligne sur : <<http://elcomercio.pe/deporte-total/futbol-mundial/dia-que-maradona-gano-guerra-malvinas-noticia-1396334>> (consulté le 29 juin 2015).

sa Présidente, qui en 2015 déclarait : « Le 9 juillet sera incomplet tant que nous n’aurons pas récupéré nos Malouines ¹. »

Le défi lancé aux forces impérialistes est soutenu par les regards des personnages de la vidéo, dont l’essence est aussi définie par leur histoire : un passé marqué par la domination étrangère, l’injustice et la souffrance qui motivent la dénonciation. *La Operación Cóndor invadiendo mi nido / Perdono pero nunca olvido* (« L’Opération Condor qui envahit mon nid / Je pardonne mais je n’oublie jamais ») est l’avertissement que Calle 13 lance aux États-Unis en souvenir de la participation de la CIA dans la conspiration internationale des années 1970-1980, responsable de la persécution, la torture et la disparition des opposants des dictatures sud-américaines de l’époque ². Rappeler l’invasion du nid du condor, protecteur des cieus andins, c’est à la fois identifier l’intrus et en appeler au travail de mémoire qui repose sur la famille latino-américaine, invitée à la lutte par ce chant collectif.

Un chant collectif de lutte

Le recours à la photographie d’un disparu ouvre la voie à un processus d’identification de l’auditeur. La voix principale est porteuse alors de la douleur de son semblable. C’est par ce chant qu’elle lui rend hommage en chantant, en luttant pour la récupération de sa mémoire. La force de son militantisme est signe de force morale, de fidélité, de constance. Ce courage est inspiré de la persévérance suggérée par une référence faite au titre d’un des romans de Gabriel García Márquez : *El amor en los tiempos del cólera, mi hermano* (« L’amour aux temps du choléra, mon frère »). L’intertextualité ici proposée invoque un sentiment majeur, l’idéal auquel on s’accroche pour résister aux adversités de la vie. En effet, dans le roman cité en référence, l’amour contrarié que Florentino Ariza éprouve pour Fermina Daza permet d’illustrer cette persévérance

1. Paroles de la Présidente Cristina Fernández lors de la commémoration du jour des combattants morts pendant la guerre des Malouines, le 2 avril 2015, discours consultable en ligne sur le site officiel de la Présidence de la République argentine : <<http://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/28517-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion-cristina-fernandez-de-kirchner-en-el-acto-central-del-dia-del-veterano-y-de-los-caidos-en-la-guerra-de-malvinas-en-ushuaia-provincia-de-tierra-del-fuego-antartida-e-islas-del-atlantico-sur>> (consulté le 29 juin 2015).

2. Stella Calloni, *Los años del lobo : Operación Cóndor*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999, p. 17.

recherchée par Calle 13: *el amor se hace más grande y noble en la calamidad* (« Dans le malheur, l'amour devient plus grand et plus noble¹ »):

– Fermina – le dijo –: *he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre;*

¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? [...] Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches. – Toda la vida – dijo.

« Fermina, j'ai attendu cette occasion pendant plus d'un demi-siècle pour vous réitérer une fois encore mon serment de fidélité éternelle et mon amour à jamais². »

« Et jusqu'à quand vous croyez qu'on va pouvoir continuer ces putains d'allées et venues ? » [...] Florentino Ariza connaissait la réponse depuis cinquante-trois ans, sept mois, onze jours et onze nuits. "Toute la vie", dit-il³. »

Lorsqu'il reçoit le prix Nobel en 1982, Gabriel García Márquez appelle lui aussi à la résistance contre la solitude de l'Amérique latine: *como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad* (« Comme si notre destin ne pouvait être autre que de vivre à la merci des deux grands maîtres du monde. Voici, mes amis, la taille de notre solitude⁴ »). S'il est vrai que la domination des États-Unis et de l'Europe est une évidence indéniable, la passivité des peuples latino-américains n'est pas un secret. L'être passif attend l'ordre, suit le troupeau et copie facilement des modèles inadaptés à sa réalité, conséquence de l'ignorance dénoncée par le Panaméen Rubén Blades dans sa chanson *Plástico*:

*la ignorancia que
nos trae sugestionados
con modelos importados
que no son la solución*

l'ignorance à laquelle
nous sommes assujettis,
à cause des modèles importés
qui n'apportent pas de solution

1. Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelone, Editorial Bruguera, 1985, p. 489. Trad. Annie Morvan, Paris, Grasset [1987], 1992.

2. *Ibidem*, p. 82.

3. *Ibidem*, p. 503.

4. Gabriel García Márquez, « La soledad de América Latina », discours d'acceptation du prix Nobel, 1982, consultable en ligne sur : <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm> (consulté le 29 juin 2015).

<i>No te dejes confundir</i>	Ne te laisse pas confondre
<i>Busca el fondo y su razón</i> ¹	Cherche le cœur du problème et sa cause

Dans un entretien en 2012, Lula da Silva regrette la dynamique des gouvernements des pays d'Amérique du Sud, toujours orientés vers l'Europe et les États-Unis, incapables de se regarder entre eux, ne serait-ce que pour encourager les échanges commerciaux dans la région². Comme nous le disions précédemment, l'auto-révélation de l'individu latino-américain s'effectue lorsqu'il se reconnaît dans l'autre, processus qui suppose d'abord une observation mutuelle et, ensuite, l'interaction, la découverte, l'échange, la collectivité. À cet égard, il est intéressant de relever que, dans leur quotidienneté, les personnages du vidéoclip calment leur soif ou reprennent des forces en consommant différentes boissons, telles que le maté, le café, l'*aguapanela*, le *guarapo*, l'*aromática*, la *chicha*, le *pulque* ou des jus de fruits. Ce sont toutes des boissons traditionnelles, des boissons ancestrales : les boissons de la classe ouvrière, les boissons de la convivialité et du partage. L'effort physique réalisé pendant la journée de travail s'apaise avec la solidarité et le travail en équipe, qu'on effectue en se déplaçant : on marche, on monte, on tire, on pousse, on dresse, on avance, tous ensemble, ainsi que le suggèrent ces vers dont le sens évident de l'anaphore *vamos caminando* se passe de plus de commentaires :

<i>Vamos caminando</i>	On avance en marchant
<i>Aquí se respira lucha</i>	Ici, on respire la lutte
<i>Vamos caminando</i>	On avance en marchant
<i>Yo canto porque se escucha</i>	Je chante car cela s'entend
<i>Vamos dibujando el camino</i>	On avance en dessinant le chemin
<i>Vamos caminando.</i>	On avance en marchant.

En passant de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, ce deuxième refrain a établi une alternance entre la voix du *je*, le chanteur principal, et du *nous*, les chœurs qui apparaissent pour la première fois. La voix du *je* chanteur est interprétée par Susana Baca, qui incarne *los cantores*³ ; *yo canto porque se escucha* (« Je chante

1. Rubén Blades, *Plástico*, *Siembra*, New York, Fania Records, 1978.

2. Juan Landaburu, « Lula da Silva: "La democracia es alternancia" », *La nación*, 18 octobre 2012, consultable en ligne sur : <<http://www.lanacion.com.ar/1518253-lula-da-silva-la-democracia-es-alternancia>> (consulté le 29 juin 2015).

3. *Cantor* : terme employé pour faire allusion au chanteur engagé : Gloria Martín, *El perfume*

car cela s’entend»), c’est-à-dire, ceux dont la voix chante la vie et à ce titre ne peut être tue afin de préserver la vie, comme l’annonce Horacio Guarany: *Si se calla el cantor, calla la vida* (« Si le *cantor* se tait, la vie se tait aussi »). La voix du *nous* évoque les Latino-Américains unis, qui chantent en marchant, qui chantent la lutte, qui répondent à l’unisson aux appels lancés auparavant par d’autres *cantores*, tels que Silvio Rodríguez avec *Vamos a andar*¹, Rubén Blades avec *Plástico*² et Víctor Jara avec *Plegaria a un labrador*³. *Vamos caminando* c’est aussi bien l’expression du peuple qui marche, qui lutte, qui revendique, que la convocation des compatriotes, puisque le verbe aller – *ir* –, conjugué au présent de l’indicatif – *vamos* – a aussi la valeur d’un impératif, qui rend possible la rediffusion de l’appel à la marche, de telle sorte que le peuple uni sollicite la participation de tous les enfants de la même patrie :

Vamos caminando

Allons-y en marchant

Vamos dibujando el camino

Allons-y en dessinant le chemin

Cheminer implique avancer, mais aussi faire et dessiner son chemin, être ce voyageur qui se construit sur la route, y forge son identité, hésite, s’égare, mais retrouve finalement son chemin, évolue, laisse sa trace. *Aquí se respira lucha [...] Yo canto porque se escucha* (« Ici, on respire la lutte [...] Je chante car cela s’entend ») : l’air pur aspiré par les poumons n’est autre que celui qui permet l’expression du chant-souffle collectif, de cette lutte polyphonique.

Conclusion

Un rassemblement de micros, une émission de radio, trois langues, quatre chanteurs, les chœurs d’un peuple réuni et des discours revisités – puisque écrits, dits, prononcés, criés ou chantés auparavant –, Residente et Visitante réactualisent l’essence latino-américaine et rappellent l’urgence de la lutte, de la rencontre, du chant, de la marche qui ont fait évoluer le peuple et le libèrent de la soumission, de la

de una época, Caracas, Alfadil Ediciones, 1998, p. 18.

1. Silvio Rodríguez, « *Vamos a andar* », *Rabo de nube*, La Havane, EGREM, 1980.

2. Rubén Blades, *op. cit.*

3. Víctor Jara, « *Plegaria a un labrador* », *Pongo en tus manos abiertas...*, Santiago du Chili, Jota Jota (DICAP), 1969.

mondialisation de l’oubli, l’urgence de retourner au contact indispensable avec mère nature et à la fraternité des peuples d’Amérique.

S’éloignant de Rubén Blades qui décrit les visages des Latino-Américains comme étant démunis de cœur – *Se ven las caras, pero nunca el corazón* (« On voit les visages, mais jamais le cœur ») – le vidéoclip de Calle 13 propose un défilé de visages et un parcours géographique de l’Amérique latine qui unissent l’image d’un cœur qui bat à celle de la terre, et irriguent les veines de ce peuple uni dans le métissage. Dans la même chanson, Blades propose une claire référence à la Genèse – *Del polvo venimos todos y allí regresaremos* (« Nous venons tous de la poussière »). Le vidéoclip de *Latinoamérica* la reprend en la détournant : la relation entre la poussière et la terre, c’est le cœur du peuple latino-américain qui bat, c’est le pas des militants qui impose à la terre le rythme de son chant collectif.

Bibliographie

- ARCAUTE (Rafael), CABRA (Eduardo) et PÉREZ (René) – Calle 13 –, « Latinoamérica », *Entren los que quieran*, New York, Sony U.S. Latin, 2010.
- BLADES (Rubén), « Plástico », *Siembra*, New York, Fania Records, 1978.
- CALLONI (Stella), *Los años del lobo : Operación Cóndor*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999, p. 17.
- CARMONA (Jorge) et RADOVIC (Milovan), « Latinoamérica » (vidéoclip), Lima, Patria Producciones, 2011.
- DARÍO (Rubén) [1905], « A Roosevelt », *Cantos de vida y esperanza*, Salta, Editorial Biblioteca de textos universitarios, 2006, p.70.
- DOUVILLE (Olivier), *les Figures de l’autre*, Paris, Dunod, 2014, p. 14.
- FERNÁNDEZ DE KIRCHNER (Cristina), « Palabras de la Presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, en el acto central del día del Veterano y de los Caídos en la guerra de Malvinas, en Ushuaia, provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur », discours prononcé lors de la commémoration du jour des combattants morts pendant la guerre des Malouines, le 2 avril 2015, consultable en ligne sur le site officiel de la Présidence de la République argentine : <<http://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/28517-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion-cristina-fernandez-de-kirchner-en-el-acto-central-del-dia-del-veterano-y-de-los-caidos-en-la-guerra-de-malvinas-en-ushuaia-provin>

- cia-de-tierra-del-fuego-antartida-e-islas-del-atlantico-sur> (consulté le 29 juin 2015).
- GARCÍA MÁRQUEZ (Gabriel), « La soledad de América Latina », discours d'acceptation du prix Nobel, 1982, consultable en ligne sur : <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm> (consulté le 29 juin 2015)
- GARCÍA MÁRQUEZ (Gabriel), *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelone, Editorial Bruguera, 1985, p. 82, 489, 503.
- LANDABURU (Juan), « Lula da Silva: 'La democracia es alternancia' », *La Nación*, 18 octobre 2012, consultable en ligne sur : <<http://www.lanacion.com.ar/1518253-lula-da-silva-la-democracia-es-alternancia>> (consulté le 29 juin 2015).
- MARTÍ (José) [1891], *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n° 15, 2005.
- NISS (Frank) [2003], *Che Guevara*, 4^e édition, Madrid, EDAF S.L., 2007, p. 37-38.
- PEREGIL (Francisco), « Respaldo absoluto de los diputados argentinos a la expropiación de YPF », *El País*, Economía, 4 mai 2012, consultable en ligne sur : <http://economia.elpais.com/economia/2012/05/03/actualidad/1336079359_399508.html> (consulté le 29 juin 2015).
- PEREYRA (Aníbal), « Ley N° 19.283 », loi signée le 24 septembre 2014 par le président de la Chambre des députés, consultable en ligne sur le site de la Présidence d'Uruguay : <http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/leyes/2014/09/mgap_814.pdf> (consulté le 29 juin 2015).
- PETITJEAN (Olivier), « La "guerre de l'eau" à Cochabamba », *Partage des eaux*, 9 septembre 2009, consultable en ligne sur : <<http://www.partagedeseaux.info/La-guerre-de-l-eau-a-Cochabamba>> (consulté le 29 juin 2015).
- PILARES (Ángel Hugo), « El día en que Maradona 'ganó' la guerra de las Malvinas », *El Comercio*, Deporte Total, 2 avril 2012, consultable en ligne sur : <<http://elcomercio.pe/deporte-total/futbol-mundial/dia-que-maradona-gano-guerra-malvinas-noticia-1396334>> (consulté le 29 juin 2015).

Carlos Tous est ATER d'espagnol à l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et doctorant au sein de l'équipe LLACS de l'université Paul-Valéry de Montpellier. Sa thèse, dirigée par Karim Benmiloud, porte sur les dynamiques du déplacement dans l'œuvre romanesque de deux écrivains colombiens contemporains : Jorge Franco et Juan Gabriel Vásquez.

De fleurs et d'épines. La chanson *Caminhando* de Geraldo Vandré

Teresa Cristina Duarte Simões

Très connue au Brésil, la chanson *Caminhando* rappelle, pour toute une génération de Brésiliens, les années sombres de la dictature militaire. Si son titre original est *Para não dizer que não falei das flores* (« Pour qu'on ne dise pas que je n'ai pas parlé de fleurs ¹ »), c'est le premier vers de ce chant engagé qui le désigne : *Caminhando e cantando* (« en marchant et en chantant »). Cette chanson est passée à la postérité en tant qu'hymne d'opposition à la dictature brésilienne, même si, pour cela, son auteur a dû payer un très lourd tribut.

Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, alias Geraldo Vandré, est né en 1935 dans l'État de Paraíba, nord-est du Brésil. Il déménage à Rio à seize ans, avec sa famille et, peu à peu, cherche à se faire connaître dans le milieu musical de la capitale du pays ² en tant que compositeur et interprète. Comme c'était courant à l'époque, il se présente dans les bars à musique de la ville, ainsi que dans les radios-crochet de la télévision *carioca*.

C'est en 1960, au moment où il commence à se faire connaître du public local, que le jeune compositeur adopte son nom d'artiste,

1. Traduction de Georges da Costa pour *Autres Brésils* ; nous citerons cette traduction tout au long de notre texte (<<http://www.autresbresils.net>>, consulté le 4 juin 2015).

2. Rio de Janeiro fut la capitale du Brésil de 1763 à 1960, lorsqu'elle fut remplacée par la toute nouvelle Brasília.

Geraldo Vandré, nom composé de son propre prénom et d'un raccourci du prénom de son père, le médecin Vandregisilo¹.

La reconnaissance du compositeur par tout le pays arrive en 1966 lorsque sa chanson *Disparada* (« Débandade² ») remporte le premier prix au troisième Festival de musique populaire brésilienne organisé par la chaîne de télévision Record. *Disparada* partage cependant ce prix avec la chanson *A Banda*, de Chico Buarque³, le jury s'étant avoué incapable de choisir entre les deux compositions, toutes deux d'excellente qualité musicale.

La chanson *Disparada* contenait déjà quelques éléments qui pouvaient déranger le régime dictatorial en place au Brésil depuis 1964, mais les diverses métaphores du texte le rendait en quelque sorte moins « subversif ». *Disparada* raconte l'histoire d'un homme rustre du *sertão* qui travaille avec le bétail, une sorte de *cow boy* brésilien qui observe les bêtes et les hommes et fait des commentaires sur eux. Un passage devenu célèbre faisait clairement allusion à la prison et à la torture pratiqués alors dans le pays : *bicho a gente pega, ferra e mata, mas com gente é diferente* : « Les bêtes, on les attrape, on les marque au fer chaud, mais avec les gens, c'est différent. »

En effet, la société brésilienne vivait depuis le 31 mars 1964 sous le poids d'une dictature militaire qui s'était imposée en éloignant le dirigeant en place, Jango Goulart, considéré trop populiste par certaines sphères de droite de la société brésilienne. Peu à peu, l'idée s'était imposée que seule une révolution pourrait « purifier » la démocratie brésilienne en éliminant la lutte des classes, le pouvoir des syndicats et celui du communisme⁴.

Sous le régime totalitaire qui s'est installé, certains compositeurs brésiliens éprouvent peu à peu le besoin de créer un type de musique qui montre davantage la réalité brésilienne du moment ; un genre de

1. « Uma breve biografia de Geraldo Vandré », <<http://vandretempoderepouso.blogspot.com.br/p/biografia.html>> (consulté le 5 juin 2015). Cependant, au tout début de sa carrière, l'auteur-compositeur avait utilisé le nom artistique de Carlos Dias ; le prénom était un hommage à deux chanteurs de l'époque appréciés par Vandré : Carlos Galhardo e Carlos José ; mais le nom était l'un des noms de Geraldo Vandré.

2. Cette chanson fut co-composée par Théo de Barros Filho, mais le public brésilien ne l'associe qu'au seul Geraldo Vandré, du fait peut-être qu'il fut son interprète.

3. Tinhorão, José Ramos, *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 316.

4. Fausto, Boris, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2013, p. 390.

composition qui vise à conscientiser politiquement le peuple. Une série de chansons engagées voient donc le jour, « titillant » ainsi l'ordre établi par le régime totalitaire. De ce fait, une grande partie des compositeurs de la Musique populaire brésilienne, la MPB, se sont érigés comme des bastions de résistance au régime dictatorial, dénonçant avec insistance ce que les militaires interdisaient de dire¹.

L'espace de cette contestation fut, surtout, les festivals de musique organisés par les chaînes de télévision des deux grandes métropoles brésiennes, São Paulo et Rio. Il y a eu, en gros, deux grandes manifestations pendant cette période sombre : le Festival de la MPB (Musique populaire brésilienne) et le Festival international de la chanson, qui comportait une grande partie de compositions brésiennes.

La confrontation entre les musiciens et le régime totalitaire prend, peu à peu, une tournure critique et la situation s'aggrave en 1968, au cours du Festival international de la chanson, organisé par TV Globo, l'une des grandes chaînes brésiennes.

La finale de la partie brésilienne de ce festival eut lieu en septembre 1968, à Rio. Dans le Stade Maracanãzinho (le petit Maracanã), trente mille personnes sont venues assister à ce concours. La chanson préférée du public était celle de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das Flores* ou *Caminhando*, chanson que le compositeur a présentée tout seul sur scène, avec sa guitare, congédiant à la dernière minute le chœur et l'orchestre qui devaient l'accompagner². Force est de constater que le fait de se présenter seul a mis l'accent sur les paroles poignantes de la chanson. *Pra não dizer que não falei das flores* se trouve mise en valeur et le public se met à chanter à l'unisson³.

Cependant, le jury de TV Globo, sous la pression des militaires, de quelques civils et de quelques religieux, décide d'accorder le premier prix à la chanson *Sabiá*, composée par Chico Buarque et Tom Jobim, une très belle chanson qui, fort à propos, parle d'exil, rappelant les vers du poète romantique Gonçalves Dias et son célèbre poème *Canção do exílio*⁴, une chanson qui, du point de vue musical, était bien plus fine

1. Albin, Ricardo Cravo, *O livro de ouro da MPB. A história da nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, p. 285.

2. Motta, Nelson, *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000, p. 176.

3. *Ibidem*.

4. Dans ces vers célèbres du romantisme brésilien auxquels fait allusion la chanson *Sabiá*, le poète, exilé de son Brésil natal, éprouve un manque mélancolique du chant de l'oiseau

que celle de Geraldo Vandré, laquelle n'utilisait que deux accords, un rythme entraînant, des paroles bien plus faciles à retenir et un refrain répétitif.

Ce choix contrariait cependant la volonté populaire. Chico Buarque et Tom Jobim reçoivent, injustement, les plus grandes huées de leurs carrières, alors qu'ils étaient des compositeurs très importants, reconnus et appréciés dans le pays. À l'annonce des résultats, le public se déchaîne dans le stade, empêchant la présentation de la chanson *Sabiá* à cause des huées et des cris de colère.

Lorsque Geraldo Vandré monte sur scène pour présenter *Caminhando*, classée en deuxième position, il doit calmer le public qui n'arrête pas de crier *É marmelada! É marmelada!* («Tricherie! Tricherie!»). Gêné, le compositeur prononce des mots qui ont marqué ce moment grave : il va dire au micro que Tom Jobim et Chico Buarque de Hollanda méritent le respect du public, qu'il ne faut pas les huer pour soutenir sa chanson à lui, Geraldo Vandré, et que, finalement, la vie ne se résume pas à des festivals de musique.

Et il chante, non sans émotion, son hymne de lutte, accompagné par sa seule guitare et le public du stade, très excité et en colère. Il s'agit, en effet, d'une chanson dont les vers sont très connotés. Le refrain est devenu célèbre :

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.*

Viens, allons-y vite
Car attendre n'est pas savoir
Quand on sait on fait de suite
Sans attendre un bon vouloir.

Et la chanson se poursuit, avec des vers tout aussi évocateurs :

*Pelos campos há fome
Em grandes plantações
Pelos ruas marchando
Indecisos cordões*

La faim dans les champs
En grandes plantations
Par les rues marchant
Des files indécises

*Ainda fazem da flor
Seu mais forte refrão
E acreditam nas flores
Vencendo o canhão.*

Font encore de la fleur
Le plus fort des refrains
Et elles croient les fleurs
Plus fortes que les canons.

sabiá, une espèce bien commun au Brésil. Le manque du pays d'origine est donc symbolisé par le chant du *sabiá*.

Et cela bien avant la Révolution des Œillets au Portugal !
Et Vandré poursuit, proposant des vers encore plus incisifs :

<i>Há soldados armados</i>	Il y a des soldats armés
<i>Amados ou não</i>	Aimés ou non
<i>Quase todos perdidos</i>	Presque tous sont perdus
<i>De armas na mão</i>	Les armes à la main
<i>Nos quartéis lhes ensinam</i>	Dans les casernes ils apprennent
<i>Uma antiga lição</i>	Une vieille leçon
<i>De morrer pela pátria</i>	Pour la patrie mourir
<i>E viver sem razão.</i>	Et vivre sans raison.

C'en était trop pour le régime militaire dont la furie va se déchaîner sur le compositeur. Tout d'abord, toutes les images vidéo de cette présentation au stade furent détruites par ordre des militaires. Il ne nous est resté que le document sonore de ce moment tragique. Au Brésil, certains ont critiqué ouvertement le rôle joué par Rede Globo qui, à la demande des militaires, a accepté de détruire la vidéo de ce moment historique. Dans un deuxième temps, le 33 tours *Caminhando* fut interdit par la censure et le concert de Vandré à Rio, au Théâtre Opinião, n'a pas résisté plus longtemps aux coupures exigées par la censure des militaires¹.

Peu après ce festival controversé, plus précisément le 13 décembre de cette même année 1968, les militaires décrètent l'Acte institutionnel numéro 5, de triste mémoire, qui marque le début de la période la plus sombre de la dictature brésilienne, avec des arrestations à large échelle et l'usage généralisé de la torture et de l'assassinat politique. Plusieurs compositeurs sont arrêtés et, par la suite, quittent le pays : Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque...

Geraldo Vandré a perdu l'emploi qu'il avait dans le service public – il était fonctionnaire de l'État brésilien – et il a dû quitter le Brésil très rapidement, après s'être caché chez la veuve de célèbre écrivain Guimarães Rosa. L'auteur de la chanson la plus controversée de cette période est parti au Chili en février 1969, au moment du carnaval, incognito et avec un faux passeport.

Geraldo Vandré resta quatre ans hors du Brésil. Son premier pays d'exil fut donc le Chili de Salvador Allende où il enregistra un disque

1. Albin, *op. cit.*, p. 289.

avec deux de ses chansons dont *Caminando*, version en espagnol de la chanson « maudite ». Par la suite, il partit vivre en France, où il enregistra, en 1970 son cinquième 33 tours, *Das Terras de Benvirá*. Il se rendit ensuite en Algérie, en Allemagne, en Autriche, en Grèce et en Bulgarie, avant de retourner vivre au Chili.

Une aura de mystère enveloppe le retour de Geraldo Vandré au Brésil, en 1973. La version la plus acceptée de cet épisode controversé est la suivante : en juillet de cette même année, le compositeur se trouve au Chili et les militaires chiliens l'arrêtent et le livrent aux autorités brésiliennes. Il était devenu *persona non grata* au Chili, dans les moments tendus qui précédèrent la chute du président Allende. Un avion de la Force aérienne brésilienne (la FAB) va chercher le compositeur au Chili pour le ramener au Brésil. Or, dans ce vol se trouvait un colonel de l'armée de l'air brésilienne qui avait de l'admiration pour l'œuvre musicale de Vandré. Comme ce militaire savait très bien ce qui attendait le « subversif » une fois arrivé au Brésil, il a cherché à le protéger, dans la mesure du possible. Il a surtout évité que l'auteur de *Caminando* soit torturé jusqu'à la mort et jeté dans une fosse commune ou à la mer, comme tant d'autres opposants au régime à cette époque-là. Toujours selon cette version admise, une fois au Brésil, Vandré fut cependant torturé, subit un lavage de cerveau et fut interné dans un hôpital psychiatrique.

Par la suite, il y a eu, de la part des militaires, une mise en scène pour le retour du compositeur maudit : le 11 septembre 1973, le jour où Pinochet a pris le pouvoir, Geraldo Vandré débarque à l'aéroport de Brasilia comme s'il arrivait du Chili à ce moment-là. Interrogé par la presse, le compositeur n'hésite pas à affirmer son intention de « ne faire désormais que des chansons d'amour et de paix ¹ ».

De tous les chanteurs-compositeurs de sa génération, Geraldo Vandré fut le seul à ne plus jamais être monté sur scène. D'autres, comme Chico Buarque, Caetano Veloso ou encore Gilberto Gil, persécutés également par la dictature brésilienne, ont pu poursuivre leur carrière une fois rentrés d'exil.

Le compositeur est encore vivant aujourd'hui et, à quatre-vingts ans, il habite la ville de São Paulo, au centre ville. Il vit dans une grande

1. Vitor Nuzzi, « Geraldo Vandré, 70 ans », 27 septembre 2005, <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1721&titulo=Geraldo_Vandre,_70_anos> (consulté le 5 juin 2015).

solitude et refuse de recevoir les journalistes. Geraldo Vandré n'aime pas parler du passé et refuse toute demande d'autorisation concernant les droits de ses chansons ; plusieurs interprètes brésiliens ont déjà essayé son refus catégorique. Mais son aigreur va encore plus loin : lorsque quelqu'un l'appelle par son ancien nom artistique, le compositeur se met en colère et répond qu'il s'appelle Geraldo Pedrosa : *meu nome agora é Geraldo Pedrosa*¹. Pire, dans un entretien accordé en 2005 il va même jusqu'à nier l'existence du compositeur-interprète qui a fait chanter tout le stade Maracanãzinho en 1968 : « Le problème est que vous (l'intervieweur) voulez parler à Geraldo Vandré. Or Geraldo Vandré n'existe plus, ce fut un pseudonyme que j'ai utilisé jusqu'en 1968². »

En 1994, Geraldo Vandré compose une chanson qui a surpris le Brésil et, surtout, ses amis intimes : il compose la chanson *Fabiana*, en hommage à l'Armée de l'air brésilienne – les Forces aériennes brésiliennes, dont l'abréviation est FAB³ –, chanson qui a été interprétée par une chorale d'aspirants de l'Armée de l'Air, et présentée à São Paulo, au Mémorial de l'Amérique latine. Cette composition reste inexpiquée et ne peut être comprise qu'à la lumière de la gratitude de l'auteur vis-à-vis du colonel de l'armée de l'air qui a veillé à lui garder la vie sauve.

Quoi qu'il en soit, même si Geraldo Vandré reste l'une des énigmes de la Musique populaire brésilienne, une chose est sûre : le compositeur de la chanson *Caminhando* fut enterré vivant, à trente-huit ans, par la dictature militaire brésilienne.

<i>Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando⁴)</i>	Pour qu'on ne dise pas que je n'ai pas parlé de fleurs » (En marchant)
<i>Caminhando e cantando</i>	En marchant et en chantant
<i>E seguindo a canção</i>	Et en suivant la chanson
<i>Somos todos iguais</i>	Nous sommes tous égaux
<i>Braços dados ou não.</i>	Le bras donné ou non.
<i>Nas escolas, nas ruas Campos, construções</i>	Dans les écoles, les rues, Les champs, les constructions

1. « Geraldo Vandré: o morto-vivo da ditadura do Brasil », 10 novembre 2012, <<http://odiluvio.blogspot.fr/2012/11/overmundo-geraldo-vandre-o-morto-vivo.html>> (consulté le 5 juin 2015).

2. Vitor Nuzzi, *op. cit.*

3. Cravo Albim, *op. cit.*, p. 290.

4. Traduction de Georges da Costa pour *Autres Brésils*, <<http://www.autresbresils.net>> (consulté le 4 juin 2015).

*Caminhando e cantando
E seguindo a canção.*

En marchant et en chantant
Et en suivant la chanson.

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.*

Viens, allons-y vite
Car attendre n'est pas savoir
Quand on sait on fait de suite
Sans attendre un bon vouloir.

*Pelos campos há fome
Em grandes plantações
Pelas ruas marchando
Indecisos cordões*

La faim dans les champs
En grandes plantations
Par les rues marchant
Des files indécises

*Ainda fazem da flor
Seu mais forte refrão
E acreditam nas flores
Vencendo o canhão.*

Font encore de la fleur
Le plus fort des refrains
Et elles croient les fleurs
Plus fortes que les canons

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.*

Viens, allons-y vite
Car attendre n'est pas savoir
Quand on sait on fait de suite
Sans attendre un bon vouloir.

*Há soldados armados
Amados ou não
Quase todos perdidos
De armas na mão.*

Il y a des soldats armés
Aimés ou non
Presque tous sont perdus
Les armes à la main.

*Nos quartéis lhes ensinam
Uma antiga lição:
De morrer pela pátria
E viver sem razão.*

Dans les casernes ils apprennent
Une vieille leçon :
Pour la patrie mourir
Et vivre sans raison.

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.*

Viens, allons-y vite
Car attendre n'est pas savoir
Quand on sait on fait de suite
Sans attendre un bon vouloir.

*Nas escolas, nas ruas
Campos, construções
Somos todos soldados
Armados ou não.*

Dans les écoles, les rues,
Les champs, les constructions
Nous sommes tous des soldats
Armés ou non.

<i>Caminhando e cantando</i> <i>E seguindo a canção</i> <i>Somos todos iguais</i> <i>Braços dados ou não.</i>	En marchant et en chantant Et en suivant la chanson Nous sommes tous égaux Le bras donné ou non.
<i>Os amores na mente</i> <i>As flores no chão</i> <i>A certeza na frente</i> <i>A história na mão.</i>	Les amours plein la tête, Les fleurs tombées par terre, La certitude devant, L'histoire dans la main.
<i>Caminhando e cantando</i> <i>E seguindo a canção</i> <i>Aprendendo e ensinando</i> <i>Uma nova lição.</i>	En marchant et en chantant Et en suivant la chanson En apprenant et en donnant Une nouvelle leçon.
<i>Vem, vamos embora</i> <i>Que esperar não é saber</i> <i>Quem sabe faz a hora</i> <i>Não espera acontecer</i>	Viens, allons-y vite Car attendre n'est pas savoir Quand on sait on fait de suite Sans attendre un bon vouloir.

Bibliographie

- ALBIN (Ricardo Cravo), *O livro de ouro da MPB. A história de nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, 365 p.
- FAUSTO (Boris), *História do Brasil*, São Paulo, Edusp, 2013, 680 p.
- MOTTA (Nelson), *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000, 461 p.
- TINHORAO (José Ramos), *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Editora 34, 1998, 365 p.

Teresa Cristina Duarte Simoes est maître de Conférences à l'université Paul-Valéry et membre de LLACS, elle s'intéresse au cinéma et à la musique brésiliens. Parmi ses récentes publications : « L'île de Villegagnon. Représentations de la France Antarctique au cinéma » in *les Possibilités d'une île*, Paris, Éditions Petra, 2014 et « De la vie des parlêtres. Le film *Meninas* de Sandra Werneck », *Savoirs et Clinique. Revue de Psychanalyse*, n° 17 : *Transferts cinéphiles. Le cinéma latino-américain et la Psychanalyse*, Toulouse, Éditions Érès, 2014.

L'hymne de la Résistance à Reggio Emilia : *La Brigata Garibaldi,* naissance et renaissances

Bieke Van Camp

Le chant de lutte tient une place de plus en plus conséquente, à juste titre, dans l'écriture de l'histoire. Le chant, comme domaine de recherche, permet en effet d'écrire l'histoire d'en bas, de comprendre les états d'esprit et la pensée des plus humbles, de retracer une histoire populaire. La fonction du chant elle-même devient très importante et est tout à fait liée au contexte historique. Le chant de lutte est ainsi vecteur de solidarité, de fraternité, de cohésion face à l'autre, face à une situation.

En ce qui concerne l'Italie et la revivification du chant de lutte, il est nécessaire d'évoquer tout d'abord l'initiative du *Nuovo Canzoniere Italiano*, un groupe d'artistes et intellectuels qui, en 1962, fonde à Milan une revue et un groupe musical. Son but est de faire redécouvrir et de diffuser la riche tradition du chant populaire italien, qui risquait de tomber dans l'oubli pendant les années du boom économique. Leurs textes, pensées et interprétations nous ont aidée et guidée dans nos recherches. Cette initiative a eu aussi une conséquence majeure : la création de la collection des *Dischi del Sole*, dédiée à la documentation et à l'enregistrement des différents chants populaires et politiques.

S'il y a eu plusieurs travaux de recueil des chants de lutte populaires, peu de choses ont été faites sur les conditions dans lesquelles naît chaque chant en particulier et sur son évolution aussi bien dans le temps que dans l'espace. C'est ce que nous tenterons de faire avec le chant de la Résistance *La Brigata Garibaldi* qui sera au cœur de nos réflexions.

Ce chant s'inscrit dans un contexte de guerre civile, lorsque l'Italie se trouve prise dans les combats entre les occupants allemands et les libérateurs alliés d'une part, entre les résistants et les brigades fascistes fidèles à Mussolini de l'autre. Roberto Battaglia montre bien l'importance, voire la centralité du chant de lutte dans ce contexte :

Pendant l'été 1944, c'est-à-dire à l'apogée de la guerre de Libération, il n'y a pas d'unité partisane, d'une certaine importance, qui n'ait son « journal » et son chant choral : c'est la nouvelle donnée sur laquelle il nous semble nécessaire d'apporter quelques indications générales : le sujet est immense et mériterait, comme beaucoup d'autres aspects de la guerre de Libération, d'être traité en particulier¹.

D'une manière générale, le chant de la Résistance trouve son origine au sein même du *Ventennio* fasciste. Il est alors surtout une parodie de chants fascistes². L'exemple le plus connu est celui de *Giovinezza*, hymne des *Squadre d'azione*, extrêmement répandu pendant l'ère fasciste. Par ce biais parodique, les classes subalternes ont cherché et réussi à exprimer un jugement propre, éthique et historique. Ainsi, après l'armistice et l'affrontement direct, surtout dans le nord de l'Italie, entre fascistes républicains et antifascistes, le chant populaire connaît une croissance exponentielle. Cette nécessité grandissante de recourir au chant populaire et au folklore peut être expliquée par l'absence d'une culture officielle qui incite à retourner vers une tradition populaire archaïque. On doit alors tenir compte du fait que le chant partisan a « une valeur limitée³ », dans la mesure où il se base essentiellement sur des reprises et parodies et n'est donc souvent qu'une variante d'un chant majeur, fasciste ou non.

1. Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana (8 settembre 1943-25 aprile 1945)*, Turin, Einaudi, 1953, p. 456.

2. A. Virgilio Savona, Michele L. Straniero, *Canti della resistenza italiana*, Milan, Rizzoli, 1985, p. 8-9.

3. *Ibidem*.

Après ces indications générales, penchons-nous sur le berceau qui a vu naître le chant *La Brigata Garibaldi*, la province de Reggio Emilia en 1944 : une étape indispensable puisque, comme le relevait Roberto Battaglia, dans chaque région et dans chaque unité, il existait différents chants ou marches et que ceux-ci sont presque toujours profondément enracinés dans leur aire géographique. Nous verrons quelles sont les origines du chant, comment sont nées les paroles et dans quel contexte. Ce chant est lui aussi une adaptation d'autres chants déjà existants et il a lui-même permis la création d'autres chants encore. Nous explorerons également ce processus. Comme nous essaierons de le démontrer, le chant mérite ainsi que son usage en tant que source orale, source historique à part entière, soit revalorisé, afin qu'il prenne toute sa place dans l'écriture de l'histoire.

Naissance du chant partisan

La chanson partisane, que nous présentons ici dans une interprétation singulière et de valeur documentaire remarquable, est considérée comme étant l'hymne presque officiel des brigades garibaldiennes de la province de Reggio Emilia. La mélodie est la même qu'une chanson fasciste qui fut chantée (aussi) pendant la guerre d'Espagne. [...] Le ton est vif et de type *risorgimentale*. [...] Les paroles partisans naquirent entre fin mars et début avril 1944 à Castagneto di Ramiseto (Reggio Emilia), œuvre commune de plusieurs partisans¹.

Cette citation est importante parce qu'elle est proche temporellement de la Résistance, mais aussi et surtout, parce qu'elle contient quelques informations, peu nombreuses mais toutes vérifiables, qu'on retrouve également dans un document d'archives². On le voit, écrire l'histoire d'un chant, souvent né dans la confusion, en situation de guerre, ne s'avère pas être une tâche aisée. Un autre problème concerne les partitions. La plupart du temps elles n'existent plus et quand elles existent il s'agit de versions différentes, comme c'est le cas pour *La Brigata Garibaldi* : ce ne sont jamais les mêmes tonalités ni les mêmes rythmes qui sont repris d'un livre à l'autre. L'histoire même du chant semble

1. I Dischi del Sole, DS 8, 1964.

2. « Canzoni partigiane », Archivio Istoreco di Reggio Emila, busta 4B, fascicolo 9.

finalement presque aussi confuse que les conditions de sa naissance. Il nous faut donc procéder avec précaution.

Les paroles évoquent le contexte dans lequel le chant a été écrit et chanté. Elles nous expliquent finalement la fonction du chant, qui insiste avant tout sur la solidarité :

*Libertà... sì! Libertà... sì!
Noi siamo i partigian!
Fate largo che passa
La Brigata Garibaldi
La più bella la più forte
La più ardita che ci sia.
Quando passa,
quando avanza
Il nemico fugge allor
tutto rompe, tutto infrange,
con la forza e con l'ardor.
Abbiam la giovinezza in cor
Simbolo di vittoria
Marciamo sempre forte
E non temiam la morte
La stella rossa in fronte
La libertà portiamo
Ai popolo oppressi
La libertà noi porterem
Fate largo...
Col mitra e col fucile
Siam pronti per scattare
Ai traditori fascisti
Gliela faremo pagare
Con la mitraglia fissa
E con le bombe a mano
Le barbarie commesse
Sul nostro popolo fedel.
Fate largo, che passa...¹*

Liberté... oui ! Liberté... oui !
Nous sommes les partisans !
Faites place à
la Brigade Garibaldi qui passe
la plus belle, la plus forte
la plus hardie qui soit.
Quand elle passe
quand elle avance
l'ennemi s'enfuit alors
Elle brise tout, et emporte tout
avec force et ardeur.
Nous portons la jeunesse dans notre cœur
symbole de la victoire
nous marchons toujours avec allant
et nous ne craignons pas la mort.
L'étoile rouge sur le front,
nous apportons la liberté
aux peuples opprimés
nous apporterons la liberté.
Faites place...
avec la mitrailleuse et le fusil
nous sommes prêts à agir.
Aux traîtres fascistes
on leur fera payer
à coup de mitrailleuse
et de grenades à main
les barbaries qu'ils ont commises
envers notre fidèle peuple.
Faites place...

Les deux premiers vers ne sont pas chantés, mais criés, un cri qui évoque la solidarité. Le premier mot, *Libertà*, exprime l'objectif final du résistant : voir sa patrie libérée. Le vers, qui se répète, est scandé et sert à « inclure » chaque partisan dans le chant. Le deuxième vers, *noi siamo*

1. A. Virgilio Savona, Michele L. Straniero, *Canti...*, op.cit., p. 84-85.

i partigian! « nous sommes les partisans ! », est une phrase d'identification. Un « nous » collectif – une constante dans tout le chant – est défini : « les partisans ! » La fierté d'être *partigiani* est bien présente mais sont aussi exprimés le courage et la détermination nécessaires à la mission à accomplir (*non temiam la morte* « nous ne craignons pas la mort »). Plusieurs références sont liées au contexte et donc au combat (*col mitra e col fucile* « avec la mitrailleuse et le fusil »). De même, l'ennemi est clairement identifié (*i traditor fascisti* « les traîtres fascistes »).

Mais c'est la fraternité qui est mise au premier plan et plus encore l'étiquette sous laquelle cette fraternité se tisse, à travers la référence à la *stella rossa* « l'étoile rouge », symbole du communisme. Le titre du chant est encore plus parlant : il met en avant la figure de Garibaldi, d'où la brigade tire son nom. L'image du héros est également présente, de façon implicite, dans les vers : *ai popoli oppressi / la libertà noi porterem* « aux peuples opprimés / nous apporterons la liberté ». Garibaldi et communisme semblent donc se superposer. Les brigades garibaldiennes évoquées dans le titre (qui, vraisemblablement, renvoie surtout à la brigade à laquelle appartenaient les auteurs du chant) sont toutes des brigades du *Partito Comunista Italiano*. Le grand général du *Risorgimento*, Giuseppe Garibaldi, est en effet l'objet d'une récupération politique et idéologique continue. Dans un premier temps, il a été récupéré par le fascisme, puis par le fascisme de la République sociale italienne. La Résistance aussi, en instrumentalisant largement le Héros des Deux Mondes, tente de prendre à contre-pied le régime de Salò. Ainsi les brigades communistes s'emparent de la figure emblématique du *Risorgimento*, Giuseppe Garibaldi, qui devient, plus qu'une identité (« brigades garibaldiennes »), un véritable *leitmotiv* dans les chants de lutte qui voient le jour durant la période de la Résistance.

Selon Cesare Bermanni, les paroles partisanses auraient été écrites par Mario Bisi (nom de bataille *Franco*) et Rinaldo Pellicciari¹ (nom de bataille *Rino*), tous deux appartenant à la *Divisione Aristide*². Castagneto di Ramiseto est toujours rapporté comme le lieu d'origine du chant.

1. Parfois on retrouve à tort Rinaldo Pellicone ou Rinaldo Pellicara.

2. On retrouve cette information dans le *Canzoniere ribelle dell'Emilia Romagna*, édité par Janna Carioli et Gianfranco Ginestri, Bologne, Gruppo Free, 1967. Elle sera ensuite reprise à beaucoup d'autres occasions, surtout par l'ANPI, ainsi que dans les CD les plus récents qui recueillent les chants de la Résistance, comme *Pietà l'è morta*, un double album sorti en 2005.

En parcourant la liste nominative des partisans de l'Émilie Romagne, nous avons retrouvé les noms de Mario Bisi et Rinaldo Pelliciarì qui faisaient effectivement partie du *Raggruppamento Aristide*, mais, selon les bases de données, seulement à partir de la fin de l'été 1944. Une autre interrogation, d'ordre géographique celle-là, persiste. *Il Raggruppamento Aristide* était opératif entre Carpi et Soliera, non loin de Modène. Ces informations nous éloignent, spatialement et temporellement, de la commune de Castagneto di Ramiseto, citée dans toutes les sources.

Une division pouvant s'éloigner de sa zone d'opération d'origine, nous avons décidé, malgré nos réserves, de suivre cette piste. Le *Raggruppamento Brigate Aristide* est né en montagne, peu avant la Libération¹ (25 avril 1945). À partir de mars 1945, un millier de personnes (partisans et civils) rejoignent la montagne pour fuir une rafle menée par les Allemands. Là-bas, le 12 mars 1945, les partisans de la plaine sont réorganisés en vue de la Libération. C'est ainsi que se constitue la *Divisione «Modena Pianura»*, mais aussi le *Raggruppamento Brigate «Aristide»* (composé de sept brigades). Durant cette période de grande confusion (qui a duré un mois, jusqu'à la Libération), il semble peu probable qu'on ait écrit un chant, d'autant plus que le regroupement ne se rendra jamais ni à Castagneto, ni même en province de Reggio Emilia. Il y a donc clairement une incohérence de datation. Ultime vérification, nous avons contacté Mario Bisi qui ne semblait pas avoir le souvenir de ce chant. On est donc sûr que le chant n'a pas été l'œuvre de partisans de l'une des brigades qui composent la *Divisione Aristide*.

Il est alors légitime de se demander qui ou quelle(s) brigade(s) a/ont participé à l'écriture des paroles. Un document d'archives², intitulé «La canzone dei Garibaldini reggiani», nous informe à ce sujet. Le document a été rédigé par le partisan Didimo Ferrari (nom de bataille *Eros*) en avril 1944, près de Ramiseto. Aucun des travaux portant sur les chants de la Résistance ne le mentionne. Il est donc intéressant de nous pencher sur les paroles qu'il rapporte. Nous y retrouvons en effet beaucoup d'analogies, du point de vue du rythme et du contenu, avec *La Brigata Garibaldi*.

1. D'après nos échanges avec Claudio Silingardi, directeur de l'Istituto Storico della Resistenza de Modène.

2. «Canzoni partigiane», Archivio Istoretico di Reggio Emilia, busta 4B, fascicolo 9. Notons que les documents sont des tapuscrits qui remontent probablement à 1976. Ils peuvent donc contenir des légères modifications par rapport aux documents originaux, non conservés.

En janvier 1944, Didimo Ferrari reçoit l'ordre de rejoindre les premières formations partisans dans les provinces de Reggio Emilia et de Modène. Il devient ainsi commissaire général des formations partisans opératives sur l'Apennin *reggiano*. Le 15 mars 1944, il est transféré dans la zone de Ramiseto, où il organise d'autres formations partisans. Fin mars, début avril, *Eros* se trouve donc bien à Ramiseto et même, selon son journal de marche, à plusieurs reprises à Castagneto di Ramiseto. Il est donc également probable, vu les ressemblances entre les deux textes, que *La Brigata Garibaldi* ait été composée au même moment, au même endroit, et surtout par les/la même(s) brigade(s). Didimo Ferrari fait partie du commandement général de la zone et n'appartient donc pas à une brigade en particulier. En revanche, nous avons trouvé une brigade garibaldienne opérant sur l'Apennin *reggiano* (la *144a Brigata Garibaldi* «Antonio Gramsci»), elle aussi présente à Castagneto di Ramiseto en 1944. Cette brigade est connue pour le chant *Compagni Fratelli Cervi* (qui raconte l'exécution des sept frères Cervi qui faisaient partie de la 144^e brigade). Là aussi, nous constatons certaines analogies textuelles. Bien qu'il ne s'agisse ici que de ressemblances entre les paroles de *La Brigata Garibaldi* et des chants diffusés ou écrits par cette 144^e brigade, son terrain d'opération et les dates prouvent que ces similitudes ne sont pas fortuites. *La Brigata Garibaldi* a donc bien été écrite et diffusée par la *144a Brigata Garibaldi* «Antonio Gramsci». Restent maintenant à connaître l'unité ou les personnes précises qui ont participé à la création du chant.

La musique a sans doute des racines plus lointaines que les paroles. En effet, elle dérive d'une marche d'auteur, datant du *Risorgimento*. La mélodie est donc à l'origine sûrement étrangère à la tradition populaire. En effet, d'une marche militaire rythmée et scandée, on arrive à une musique beaucoup moins stricte avec un peu de folie, qui conserve tout de même son tempo. Ce rythme est «dansant», *allegro*, il évoque la joie. La mélodie et le rythme font ressortir encore plus cette aspiration à la liberté. Nous pouvons imaginer qu'après le *Ventennio* fasciste qui voit la culture strictement encadrée, le chant de la Résistance doit faire «respirer» un air nouveau.

Ce que nous avons dit pour les ressemblances des paroles de différents chants de la Résistance vaut aussi pour la musique. En effet, si l'on confronte plusieurs chants de la province de Reggio Emilia, une sorte de toile d'araignée se dessine, car tous les chants sont en communication

les uns avec les autres. C'est vrai pour Reggio Emilia, mais on pourrait probablement élargir cela à tout le nord de l'Italie. On peut ainsi faire un rapprochement avec deux autres chants grâce à plusieurs citations musicales, tout d'abord *Camicia Rossa* :

<i>Camicia Rossa color del sangue,</i>	Chemise Rouge couleur sang
<i>i nostri bei gruppetti son più forti</i>	Nos beaux groupes sont les plus forts
<i>avanti sempre avanti andiam</i>	Marchons marchons toujours
<i>noi partigiani della morte</i> ¹ .	Nous, partisans de la mort.

Musicalement, ce chant est complètement forgé sur *La Brigata Garibaldi* (à partir des vers *Abbiam la giovinezza in cor...*) et a été diffusé dans toute la région de l'Émilie Romagne, grâce aux formations partisans garibaldiennes, actives dans les Apennins². Composé vers 1944 à Reggio Emilia, il se trouve mêlé à un autre chant encore : une *Marcia d'Ordinanza*, une marche des *Bersaglieri* (les Bersagliers étant un corps spécifique de l'infanterie, connu notamment pour son habileté au tir). Cette marche est reprise aussi durant la Résistance et prend alors le titre de *Marciam Marciam*³. Pour poursuivre ce raisonnement, ce dernier chant contient également la strophe *Non c'è tenente né capitano, / colonnello o generale...* « Il n'y a pas de lieutenant, ni de colonel ou général... », qui, elle, fait partie du chant « Non c'è tenente »⁴.

Cet exemple illustre bien le fait que l'écriture des chants de lutte est une pratique extrêmement hybride⁵. En effet, les chants composés dans les mêmes provinces présentent un grand nombre de ressemblances, tantôt textuelles, tantôt musicales. Cela est assez logique dans la mesure où l'écriture d'un chant est le fruit d'un acte collectif, pratiqué le soir dans les moments sans combats, avec ses compagnons. C'est un acte,

1. Cesare Bernani, « Il repertorio civile di Giovanna Daffini », *Il Nuovo Canzoniere italiano*, n° 5, février 1965, p. 27.

2. Janna Carioli et Gianfranco Ginestri, *Il Canzoniere ribelle dell'Emilia Romagna*, Bologne, Gruppo Free, 1967 p. 23. et Virgilio Savona et Michele Straniero, *Canti ...*, *op.cit.*, p. 93. Notons que la 144^e *Brigata Garibaldi* était elle aussi opérationnelle dans cette région.

3. Virgilio Savona, Michele Straniero, *Canti ...*, *op. cit.*, p. 256. La première attestation de l'existence du chant daterait de l'époque de l'unification italienne. Le chant est alors connu sous le titre *Il bersagliere, nuova canzonetta*.

4. Lamberto Mercuri, Giorgio Tuzzi, *Canti politici...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 70. Le chant est écrit par Alfredo di Dio à Ossola.

5. Pour ce qui concerne la région de l'Émilie-Romagne, *Il Canzoniere ribelle* (Janna Carioli, Gianfranco Ginestri, *Il Canzoniere...*, *op. cit.*), est un instrument de travail extrêmement utile, afin de dégager rapidement les connexions et ressemblances parmi les différents chants.

en somme, tout à fait spontané ce qui explique notre difficulté à trouver les auteurs du chant. Si ces connexions sont donc bien réelles dans l’espace, elles existent également dans le temps. Il est alors intéressant de voir comment le chant s’adapte à son contexte.

Le chant sous différents contextes politiques

L’introduction au huitième *Disco del Sole*, dont nous avons déjà cité un extrait, montre bien la façon dont ont été récupérés, sur le plan musical, des marches ou des chants existants. Il s’agirait donc ici d’une réutilisation d’une mélodie existante, mais qui ne provient cependant pas directement de la tradition populaire :

La mélodie est la même que celle d’une chanson fasciste qui fut chantée (aussi) pendant la Guerre d’Espagne. Les paroles disaient, à un moment donné :

Et si la Russie
envoie ses canons
notre foi les détruira.

Le ton est vif et typé *risorgimentale*. On pourrait penser, même si nous n’avons pas de preuves tangibles, que le thème puise ses origines dans le XIX^e siècle, dans les chants garibaldiens. S’il ne l’est pas textuellement, il l’est par son ton et son émotion¹.

Bien que le chant trouve son origine dans un chant du *Risorgimento*, nous ne partirons pas de cette idée dans la mesure où cet argument est seulement basé sur le rythme et le ton du chant. Cependant, si la composition peut être ultérieure à l’*Ottocento*, elle a sûrement repris des éléments de la tradition garibaldienne. En effet, aucune preuve ne permet de dater la mélodie de *La Brigata Garibaldi* d’avant la guerre d’Espagne.

Pendant la guerre d’Espagne (18 juillet 1936-1^{er} avril 1939), comme l’indiquent quasiment toutes les sources, une marche militaire fasciste aurait existé. De cette marche seuls les trois vers cités plus haut sont rapportés. Nous n’avons trouvé ni de trace de ce chant ni une indication de source dans les articles qui le citent. Nous avons cependant trouvé un autre chant, antifasciste, chanté lors de la guerre d’Espagne, dont

1. I Dischi del Sole, DS 8, 1964.

on ne connaît pas les partitions. Le texte de ce chant, qui s'intitule *Battaglione Garibaldi*, est celui-ci :

<i>Viva la libertà</i>	Vive la liberté
<i>Fate largo che passa il valor... [2×]</i>	Faites place au courage qui passe...
<i>A questo grido dei nostri fratelli</i>	À ce cri de nos frères
<i>Noi siamo accorsi</i>	nous avons accourus
<i>da tutti i paesi</i>	de tous les villages
<i>Lasciando madri, le spose ed i figli,</i>	laissant nos mères, nos femmes et nos enfants
<i>per la difesa di questi indifesi,</i>	pour la défense de ces sans-défenses
<i>noi siamo accorsi</i>	nous sommes accourus
<i>a cento ed a mille</i>	par centaines et par milliers
<i>tutti pieni di fede e di ardor.</i>	Tous emplis de foi et d'ardeur
[...]	
<i>Noi siamo del</i>	Nous appartenons au
<i>Battaglione Giuseppe Garibaldi</i>	Bataillon Giuseppe Garibaldi
<i>Che guidan con valore</i>	que nos commandants
<i>I nostri comandanti</i>	guident avec courage
<i>Al lor comando</i>	Sous leurs ordres
<i>avanti sempre avanti andiam</i>	Nous marchons marchons toujours
<i>Avanti sempre andiam</i>	nous marchons toujours
<i>Piuttosto moriremo che indietreggiar</i> ¹ .	Plutôt mourir que reculer !

Ce chant nous rappelle certes *La Brigata Garibaldi*, mais aussi «*Viva la libertà* (un chant composé à Modène en 1944) et *Camicia Rossa*. Nous savons que *Camicia Rossa* est né sur la même mélodie que *La Brigata Garibaldi* et nous retrouvons en effet des vers de même longueur dans *Battaglione Garibaldi* et dans *Camicia Rossa*. Aussi, les deux premiers vers sont-ils repris dans *La Brigata Garibaldi*. Il est donc probable que les trois chants aient, au moins en partie, la même mélodie, preuve que la mélodie de *La Brigata Garibaldi* existe au moins pendant la guerre d'Espagne.

Notons que, même si nous arrivons aux mêmes conclusions, nous ne nous basons donc pas sur les mêmes arguments (et nous n'avons rien trouvé concernant les paroles *Se la Russia / spedisce i suoi cannoni*, «et si la Russie envoie ses canons»). Ce dernier chant, qui aurait été chanté par les volontaires fascistes, aurait aussi bien pu être à la base de *Battaglione Garibaldi*. Autre hypothèse : l'inverse pourrait également

1. Giacomo De Marzi, *I Canti del Fascismo*, Gênes, Frilli, 2004, p. 361.

être vrai, un des deux serait alors une parodie de l'autre. Toutefois, une constante qu'il nous semble intéressant de relever ici, est que dans le chant *Battaglione Garibaldi*, bien qu'il s'agisse d'un contexte différent, nous retrouvons également une brigade antifasciste garibaldienne. Il est possible que l'un des membres de ce *Battaglione Garibaldi* soit ensuite devenu résistant, et pourquoi pas à Reggio Emilia.

Nous avons retrouvé des partitions d'une marche militaire qui s'intitule « *Gioventù in marcia* » écrite officiellement en 1941 par le maestro Giacomo Argento, chef de la fanfare du premier Régiment Bersagliers de Cosenza, régiment transféré à Naples aux débuts de la Seconde Guerre mondiale (notons qu'au moment de l'armistice, le régiment est dissout à Turin). Le régiment, ce n'est sûrement pas anodin, fait partie de la Brigade Bersagliers « Garibaldi ». Il s'agit de partitions écrites pour la fanfare dont la mélodie est exactement la même que celle de *La Brigata Garibaldi*. Cette marche, est accompagnée, dans certaines versions, de paroles dont les premiers vers sont *Fate largo, che passa / la più bella compagnia / d'acciaio temprata / il nemico spazza via...* « Faites place à la plus belle compagnie qui passe, elle est en acier trempé et l'ennemi est balayé¹. »

Ce texte fait plusieurs fois référence au contexte fasciste, le titre seul unit deux concepts clefs de l'Italie fasciste : *Gioventù* « jeunesse » *in marcia* « en marche ». C'est ici que nous rencontrons le premier problème, si l'on part de l'idée que le texte date lui aussi de 1941. La commune de Gioia del Colle, d'où est originaire Giacomo Argento, nous a fourni une biographie de ce dernier qui ne mentionne à aucun moment ni son passé dans l'armée italienne (fasciste) ni sa participation à la guerre d'Espagne. Nous pouvons imaginer, même si les preuves manquent, que Giacomo Argento a effectué un service militaire de trois ans. Il ne faut ensuite pas oublier qu'étant de la classe 1898, il a sûrement été mobilisé pendant la Grande Guerre puisque, au début du conflit, la mobilisation des classes 1896-1914 est décrétée. Aussi, si nous partons de l'idée que le chant *La Brigata Garibaldi*, ou au moins la musique de ce chant, existe pendant la guerre civile en Espagne, ce compositeur ou un de ses proches a dû être présent. Cela nous confirmerait également qu'il existe bien, pendant la guerre d'Espagne, une version fasciste de

1. Nous avons reproduit le texte à partir de la marche même, que l'on a retrouvé sur youtube : <<https://www.youtube.com/watch?v=dBNJUhmYIGQ>>.

Battaglione Garibaldi, dont le texte ressemble peut-être plus à celui de *Gioventù in marcia*. Il est possible aussi que Giacomo Argento ait écrit lui-même la première version du chant, antérieure encore à 1941 (en s’inspirant peut-être d’une marche *risorgimentale* qui ne nous est pas parvenue). Ces lacunes restent aujourd’hui à combler, car l’appartenance au fascisme reste, surtout lorsqu’on célèbre un compositeur, quelque chose à cacher.

Si l’on part du texte de *Gioventù in marcia*, nous pouvons tout de suite évoquer une autre version encore du chant, qui reprend d’ailleurs quasiment le même titre : *Gioventù SS in marcia*¹. C’est dans ce chant, que nous retrouvons, enfin, presque les mêmes paroles que dans *La Brigata Garibaldi*. Ce chant est écrit et diffusé par les militaires italiens faisant partie de l’*Italienische Waffenverbände der SS* qui se battent pour la RSI, dans le même contexte donc que *La Brigata Garibaldi*. Il est impossible aujourd’hui de savoir quel chant répond à l’autre, puisqu’il est bien question ici d’une parodie qui répond à un « original ». Cela sert souvent à littéralement renverser les idées de l’autre camp, à prendre à contrepied l’ennemi et ainsi s’approprier les moyens de lutte et de cohésion de l’autre. Même si cela semble anodin, psychologiquement c’est un signe fort. Sur le plan du texte, les deux chants sont presque identiques. Essentiellement, la *stella rossa* « l’étoile rouge » devient *il teschio bianco* « la tête de mort blanche » et *i traditor fascisti* « les traîtres fascistes » deviennent des *ribelli traditori* « des traîtres rebelles ». On peut supposer, en se basant sur les textes, que *La Brigata Garibaldi* serait postérieure à *La Legione SS*, pour la simple raison qu’on retrouve le mythe de la jeunesse fasciste, présent aussi dans *Gioventù in marcia* : *abbiam la giovinezza in cor / simbolo di vittoria* « Nous avons la jeunesse dans le cœur, symbole de la victoire ». La naissance des paroles de *La Brigata Garibaldi*, pourrait ainsi être beaucoup plus un effet spontané qu’une composition pensée. On comprend alors pourquoi on ne retrouve pas d’indications concernant les auteurs du chant. Le paradoxe de la mémoire veut ensuite que ce chant de la Résistance devienne un chant connu, laissant son éventuel original fasciste dans l’ombre.

Ainsi, indique Cesare Bermiani², un chant similaire à *La Brigata Garibaldi* a été diffusé à Catane, à l’époque du *Fronte Popolare*. Précisons

1. Dans le livre de Giacomo De Marzi, en revanche, le chant est intitulé *Legione SS*.

2. Cesare Bermiani, « Il repertorio... », *op. cit.*, p. 27.

ici qu’en Italie, le *Fronte Democratico Popolare per la libertà, la pace, il lavoro* naît après la Seconde Guerre mondiale, fin 1947, avec l’union (principalement) du PSI et du PCI, union qui cherche à s’inscrire dans la continuité de la Résistance. Le symbole de cette coalition était, ici aussi, le visage de Giuseppe Garibaldi, inséré dans une étoile verte aux contours rouges. Les premiers vers rappellent: *Fate largo che passa / il blocco garibaldino / il più bello, il più forte / il più ardito che ci sia...* «Faites place au bloc garibaldien qui passe, le plus beau, le plus fort, le plus hardi qui soit.»

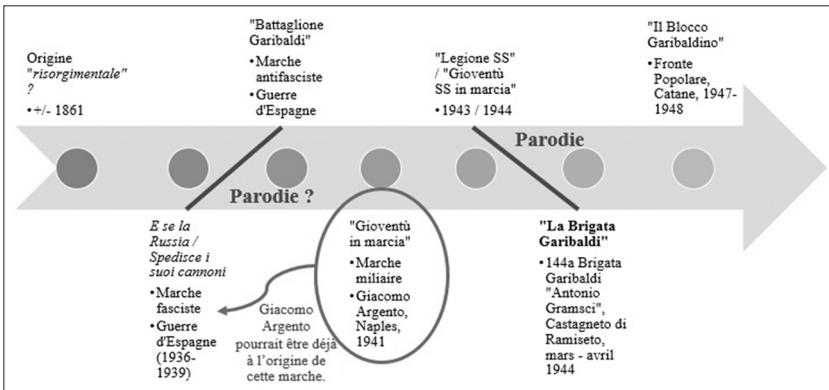
Ce que l’on peut retenir ici, c’est que la musique, ainsi que le texte de *La Brigata Garibaldi*, en l’espace de deux ans seulement, ont déjà voyagé à travers la péninsule. La musique pourrait, évidemment, être connue, puisque Giacomo Argento est un homme du Sud, mais dans les paroles nous retrouvons des éléments présents uniquement dans *La Brigata Garibaldi*. Notons qu’il est à nouveau question d’un groupe de Garibaldiens. Il semble qu’à travers les années, même si des versions fascistes ont existé, et si celles-ci ont posé peut-être les bases pour les versions garibaldiennes, le chant, dans toutes ses versions, a connu une notoriété seulement ou surtout dans sa version garibaldienne.

Il est donc important de souligner le processus complexe de la naissance du chant de lutte, et ici de *La Brigata Garibaldi*. Il est non seulement difficile de déterminer l’auteur et l’endroit où a été écrit le chant partisan, mais nous nous sommes rendu compte aussi que le chant de la Résistance est lié par son texte et par sa mélodie à d’autres chants de la même région, contemporains ou antérieurs. Mais ce n’est pas tout, puisqu’il a été presque impossible de dater la mélodie même du chant qui a des origines beaucoup plus lointaines. Écrire l’histoire d’un chant, c’est comprendre finalement comment se construit notre système solaire, composé d’un centre autour duquel gravitent les différents éléments, qui se trouvent, eux aussi, en perpétuelle action-réaction-interaction.

Ce que nous savons finalement pour le chant en question, c’est que son texte a bien été écrit au printemps 1944, probablement à Castagneto di Ramiseto par un ou plusieurs partisans de la 144^e brigade «Garibaldi». *La Brigata Garibaldi* est ainsi devenu l’hymne de la Résistance à Reggio Emilia, influençant musicalement et textuellement plusieurs chants du *reggiano*. Mais nous savons également que musique et (une partie des) paroles existent déjà, au moins en 1941, puisqu’elles ont été écrites

par Giacomo Argento, originaire de Gioia del Colle. Le chant a donc accompli un long voyage à travers la Péninsule (vraisemblablement avec l'armée), qui ne semble aujourd'hui pas encore terminé. Ainsi, le chant est interprété et connu même internationalement et revit en Italie lors des commémorations, mais aussi dans différents genres musicaux, que ce soit la fanfare ou le rock.

La genèse de ce chant nous accompagne dans l'histoire de l'Italie contemporaine, ce qui en fait une source orale légitime. Les interprètes et réinventeurs de ce répertoire populaire de tradition permettent, eux aussi, à certains pans de l'histoire de ne pas tomber dans l'oubli.



Hypothèse de l'évolution de la marche militaire sur laquelle se construit
« La Brigata Garibaldi »

Bibliographie

- BATTAGLIA (Roberto), *Storia della Resistenza italiana : (8 settembre 1943 - 25 aprile 1945)*, Turin, Einaudi, 1953.
- BERMANI (Cesare), « Il repertorio civile di Giovanna Daffini », *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n° 5, février 1965, p. 9-29.
- BERMANI (Cesare), COGGIOLA (Franco), CUPONE (Ezio), PIRELLI (Giovanni), UGGERI (Silvio) (sous la direction de), *Canzoniere della protesta numero 2. Canti della Resistenza Armata in Italia*, Milan, Edizioni Bella Ciao, 1973.
- CARIOLI (Janna), GINESTRI (Gianfranco), *Il Canzoniere ribelle dell'Emilia Romagna*, Bologne, Gruppo Free, 1967.

- LEYDI (Roberto), « Osservazioni sulle canzoni della Resistenza italiana nel quadro della musica popolaresca », in ROMANO Tito, SOLZA Giorgio, *Canti della Resistenza italiana*, Milan, Edizioni Avanti!, Collana del Gallo Grande, 1960, p. 7-78.
- Id.*, « Osservazioni preliminari sui caratteri musicali del repertorio di Giovanna Daffini (con la collaborazione di Giovanna Marini), *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n° 5, Milan, Edizioni del Gallo, février 1965, p. 29-51.
- MERCURI (Lamberto), TUZZI (Giorgio), *Canti politici Italiani. 1793-1945*, 2 vol., Rome, Editori Riuniti, 1962.
- PAVONE (Claudio), *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Turin, Boringhieri, 2006 [1991].
- ROMANO (Tito), SOLZA (Giorgio), *Canti della Resistenza italiana*, Milan, Collana del Gallo Grande, 1960.
- SAVONA (A. Virgilio), STRANIERO (Michele L.), *Canti della Resistenza Italiana*, Milan, Rizzoli, 1985.

Bieke Van Camp est étudiante en double cursus de master d'histoire et d'études italiennes à l'université Paul-Valéry Montpellier, ses recherches portent sur l'instrumentalisation de Garibaldi pendant la République sociale italienne (1943-1945) et la Résistance italienne.

Luttes collectives en chanson

« Chantons et combattons ¹ » : la Résistance grecque en chansons (1941-1944)

Julien Calvié

La résistance de la Grèce² face à l'occupant (allemand, bulgare et, jusqu'en septembre 1943, italien) pendant la Seconde Guerre mondiale est considérée, avec celle de la Yougoslavie, comme une des plus importantes en Europe. Elle contraignit les Allemands à mobiliser en Grèce des forces très importantes et à se contenter d'un pouvoir quasi théorique sur les deux tiers du territoire³, la majeure partie des campagnes passant sous le contrôle des organisations de la Résistance. Elle parvint aussi à entraver des opérations politiques ou militaires cruciales comme la tentative de bulgariser la zone d'occupation bulgare, l'enrôlement d'ouvriers grecs destinés à être envoyés en Allemagne ou l'approvisionnement des troupes de l'Axe en Afrique et au Moyen-

1. Πολεμίμε και τραγουδάμε : mot d'ordre des jeunesses de l'EAM (le Front national de libération) et titre de plusieurs de leurs publications. Voir à ce sujet Joëlle Dalègre, *Andartika, Chants de la Résistance grecque*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19.

2. Voici les ouvrages de base, en français, sur la Résistance grecque : André Kédros, *la Résistance grecque (1940-1944)*, Paris, Laffont, 1966 ; Dominique Eudes, *les Kapétanios, la guerre civile grecque (1943-1949)*, Paris, Fayard, 1970 ; Christophe Chiclet, *les Communistes grecs dans la guerre*, Paris, L'Harmattan, 1987 (p. 23-95) ; Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler (1941-1944)*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (traduction par Charalampos Orfanos) et Joëlle Fontaine, *De la Résistance à la guerre civile en Grèce (1941-1946)*, Paris, La Fabrique, 2012.

3. Voir à ce sujet Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler...*, *op. cit.*, p. 283.

Orient. Le prix qu'elle eut à payer pour cela fut immense : les sacrifices matériels et humains de la Résistance grecque comptent parmi les plus élevés en Europe.

La Résistance grecque se rassembla autour de trois mouvements. Le plus important d'entre eux, l'EAM (le Front national de libération Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο), fut fondé le 27 septembre 1941 à l'initiative du KKE, le Parti communiste grec (Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας). En février 1942, l'EAM créa sa branche militaire, l'ELAS (l'Armée populaire de libération nationale Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός) qui, rapidement, absorba les petits groupes régionaux et devint un mouvement de masse. Les deux organisations concurrentes de l'EAM-ELAS, l'EDES (la Ligue nationale démocratique grecque Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος) et l'EKKA (la Libération nationale et sociale Εθνική και Κοινωνική Απελευθέρωση), fondées en 1941 par des officiers connus pour leurs sentiments républicains et antiroyalistes, eurent pour caractéristique d'être violemment anticommunistes. Elles entrèrent rapidement en conflit avec l'EAM.

Venons-en, après ce nécessaire rappel historique, au sujet qui nous intéresse. Trois éléments ont contribué à la richesse des chants de la Résistance grecque : la place faite au chant dans les armées en général, une tradition ancienne et vivace de littérature orale et de chants populaires, commune à tous les pays des « Balkans », et la volonté de l'EAM de diffuser son message politique par l'intermédiaire de la musique, des danses et de la chanson.

Quelle est, tout d'abord, la thématique rencontrée dans ces chants de la Résistance ou *andartika* (αντάρτικα), du mot grec *andartes* (αντάρτες) qui désigne les résistants et signifie, littéralement, « ceux qui se lèvent » ou « qui se soulèvent contre¹ » ?

Les grands thèmes rencontrés dans les chants de la Résistance grecque

Les trois grands thèmes rencontrés dans les chants de la Résistance grecque sont l'amour de la patrie, l'amour de la liberté et la condamnation des fascistes et des traîtres.

1. Voir à ce sujet Antigone Mouchtouris, *la Culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, p. 53.

L'amour de la patrie est le premier mobile qui pousse les Grecs à prendre le maquis. La multiplication des groupes de résistants dans l'ensemble du pays, dès les années 1941-1942, et la fréquence de cette thématique, tant dans les hymnes que dans les chants anonymes, en témoignent.

Les mots « patrie » et « Grèce » sont très fréquemment utilisés dans les chants de la Résistance. La patrie, assimilée à une femme – elle est qualifiée de « belle ¹ », de « douce ² » ou de « douce mère ³ » – est souvent personnifiée. C'est elle qui « appelle » les Grecs au combat, dans l'hymne officiel de l'ELAS ou dans tel autre chant de l'Armée populaire de libération nationale : « Partout la Patrie m'a envoyé, garde et vengeur à la fois ⁴ » ; « Macédoniens, Péloponnésiens, Épirotes, Thessaliens, Rouméliotes, Thraces, Crétois, la patrie nous appelle ⁵ ». Dans tous ces textes, les *andartes* sont assimilés à des fils : les fils de la Grèce ⁶.

L'amour de la liberté est peut-être plus grand encore que celui de la patrie, si l'on en juge par la fréquence des deux mots dans les chants de la Résistance ⁷, « liberté » étant parfois remplacé par une expression équivalente comme « la fin de l'esclavage ⁸ ». Cet amour entier, absolu, n'admet pas d'alternatives, d'où la référence constante, dans les *andartika*, au principe « La liberté ou la mort ⁹ », qui était le cri de guerre des insurgés de 1821 contre l'Empire ottoman avant de devenir la devise de l'État grec.

La liberté, comme la patrie, est souvent personnifiée, conformément au goût des Hellènes pour la personnification des abstractions, déjà noté, en son temps, par l'helléniste Louis Roussel ¹⁰. Elle devient alors une figure allégorique, comme on peut le constater dans l'extrait

1. Antigone Mouchtouris, *la Culture populaire...*, *op. cit.*, p. 192.

2. Joëlle Dalègre, *Andartika*, *op. cit.*, p. 164.

3. *Ibidem*, p. 59, 338.

4. *Ibidem*, p. 58.

5. *Ibidem*, p. 49.

6. Voir à ce sujet Antigone Mouchtouris, *la Culture populaire...*, *op. cit.*, p. 66.

7. Joëlle Dalègre, *Andartika*, *op. cit.*, p. 391.

8. *Ibidem*, p. 65.

9. *Ibidem*, p. 252, 345, 354.

10. Louis Roussel, « Comment un poète grec a pleuré la mort de son jeune fils, Le "Tombeau" de Costis Palamas », *Foi et Vie : revue de quinzaine, religieuse, morale, littéraire, sociale*, 1929, p. 971.

suivant : « Nous brisons les liens et les chaînes, gigantesque, la liberté victorieuse s'avance¹ ! »

S'il est un lieu qui, plus que tout autre, symbolise la liberté dans les *andartika*, c'est la montagne. L'expression « prendre le maquis » a pour équivalent en grec « gagner la montagne » et des formules du type « ils ont pris leurs armes et sont montés dans la montagne » ou « les maquisards sont partis dans la montagne afin de combattre pour la liberté² » sont extrêmement courantes dans les chants de la Résistance. L'hymne de l'ELAS, à Samos, oppose d'ailleurs les plaines, « piétinées » par l'occupant, aux montagnes libérées des « ténèbres de l'esclavage³ ». Les montagnes sont donc à la fois un lieu réel – le lieu où les maquisards se rassemblent, s'abritent et s'organisent pour la Résistance – et un lieu mythique : elles sont sacrées, comme le mont Olympe, elles éprouvent des sentiments humains – elles pleurent par exemple, dans telle chanson, la mort d'un résistant⁴ – et on peut leur parler : telle mère, par exemple, s'adresse à elles pour avoir des nouvelles de ses enfants : « Dites-moi, vous, hautes montagnes, s'écrie-t-elle, et vous, sources fraîches, où sont donc mes enfants, parce que je vois le gel noir et la neige épaisse⁵. »

Les idées de patrie et de liberté, omniprésentes dans les chants de la Résistance grecque, sont fréquemment associées, comme on peut le constater dans les deux extraits suivants : « La patrie nous appelle. Liberté, don divin, liberté, puissante déesse, tu ne seras plus à l'étroit, tu n'auras plus de frontières⁶ » ; « Pour toi, notre patrie, Grèce, nous avons à nouveau ceint nos armes pour trouver la liberté⁷ ».

La condamnation des fascistes – les occupants allemand, italien et bulgare – et des traîtres ou supposés tels – les collaborateurs, les membres de l'EDES dans les chansons de l'EAM –, constitue le troisième grand thème rencontré dans les *andartika*⁸.

Les chants de la Résistance donnent toujours une image très noire de l'occupant, en particulier des Allemands dont les crimes, en Crète

1. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 69.

2. *Ibidem*, p. 113.

3. *Ibidem*, p. 68.

4. Antigone Mouchtouris, *la Culture populaire...*, op. cit., p. 91.

5. *Ibidem*.

6. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 49.

7. *Ibidem*, p. 301.

8. *Ibidem*, p. 358-359.

ou dans les villages martyrs du Péloponnèse, sont décrits de manière particulièrement saisissante¹. Accusés d'être des « lâches² », « assoiffés de sang³ », les Allemands sont régulièrement comparés à des loups⁴ ou à des chiens⁵ et ils sont qualifiés de « peuple barbare⁶ ». Voici l'un de ces chants populaires où est dénoncée la barbarie de l'occupant allemand :

Les montagnes de Crète pleurent,
Elles sont couvertes de sang,
Mon Dikti, montagne divine,
Malheureux Psiloritis,
Madarès aux riches couleurs,
Pourquoi une telle douleur ?
Pourquoi ne refleurissez-vous pas
En mai comme autrefois ?
Les Allemands sont passés,
ils nous ont piétinés,
ils ont égorgé nos jeunes,
ils ont anéanti les vieux,
ils ont même arraché les bébés
des bras de leurs mères.
Nous avons été teintes de noir,
Nous pleurons dans le désespoir,
Mon Dieu console-les⁷.

Les auteurs d'*andartika* ne se contentent pas de faire part de leurs aspirations ou de décrire la réalité des massacres perpétrés par l'occupant. Ils donnent aussi leur vision de l'avenir, une vision de l'avenir liée à la paix⁸ et à la « laocratie » (η λαοκρατία), le nouveau régime qu'ils appellent de leurs vœux⁹. Cette laocratie, dont le nom est formé sur le mot *laos* (λαός) qui, chez Homère, désigne le peuple en armes¹⁰, se

1. Voir à ce sujet Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler...*, op. cit., p. 169-216.

2. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 204.

3. *Ibidem*, p. 173, 205.

4. *Ibidem*, p. 202.

5. *Ibidem*, p. 172.

6. *Ibidem*, p. 172, 201.

7. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 202. Nous avons apporté quelques modifications de détail à la traduction donnée par Joëlle Dalègre.

8. *Ibidem*, p. 297-299.

9. Voir, au sujet de la laocratie, Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler...*, op. cit., p. 283-315.

10. Évelyne Scheid-Tissinier, *Laos et démos, le peuple de l'épopée, l'antiquité classique*, tome 71, 2002, p. 1-26.

veut une « démocratie populaire » (λαϊκή δημοκρατία). Elle est censée se mettre en place en Grèce après la libération du pays : « La Démocratie populaire est le seul régime qui viendra maintenant en Grèce, car le peuple le veut. Et que l'ennemi l'apprenne, et tout réactionnaire, le seul maître sera le peuple ¹ », proclame l'auteur d'un chant composé dès le début de l'occupation. On voit à quel point le thème de la laocratie était déjà développé à cette époque.

Venons-en maintenant à la seconde articulation de notre travail, les sources d'inspiration des chants de la Résistance grecque.

Les sources d'inspiration des chants de la Résistance grecque : les chants klephtiques et le souvenir de la Résistance contre les Ottomans ²

Les compositeurs n'ont pas créé leurs chants à partir de rien. Ils ont réutilisé, adapté et parfois détourné de leur sens des chants déjà existants, créés le plus souvent dans les dernières décennies du XVIII^e siècle ou au début du XIX^e siècle et célébrant le combat des Grecs contre les Turcs ottomans. Cela vaut, en particulier, pour les chants des klephtes dont les résistants se voulaient à la fois les successeurs et les héritiers.

Qui sont les klephtes ? Dès le début de l'invasion ottomane, nombreux furent les Grecs qui trouvèrent refuge dans les régions les plus montagneuses de la Grèce. Il se forma donc, dès les premières décennies du XV^e siècle, de véritables noyaux de populations insoumises. Ces noyaux furent grossis, au cours des siècles, par tous ceux qui, dans les plaines, voulurent se soustraire à la loi des Turcs. Les klephtes, en grec οι κλέφτες, littéralement « les voleurs », étaient à l'origine des insoumis qui vivaient de rapines et de brigandage. Ils attaquaient indistinctement Grecs ou Turcs et s'en prenaient aux voyageurs qu'ils rançonnaient, aux riches propriétaires turcs et plus généralement aux habitants de la plaine. Cependant, leurs attaques contre les symboles du pouvoir ottoman, les collecteurs d'impôts en particulier, en firent, dans l'imagination populaire, des défenseurs des Grecs opprimés. On

1. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 308.

2. Sur le choix des termes (Grecs et Ottomans), voir Joëlle Dalègre, *Grecs et ottomans 1453-1923 : de la chute de Constantinople à la disparition de l'Empire Ottoman*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 8-9.

leur prêta vite des pouvoirs surhumains de force et d'endurance. Ils étaient habituellement organisés en groupes sous l'autorité d'un chef appelé capétan (καπετάνιος) et d'un lieutenant appelé protopallikare (πρωτοπαλίκαρα). Grâce à leur expérience militaire et à leur connaissance du terrain, les klephtes jouèrent un rôle non négligeable lors de la guerre d'indépendance grecque.

Les spécialistes de la question ont constaté la forte présence du chant klephtique dans les chants de la Résistance grecque, du point de vue des mélodies tout d'abord, mais aussi de la versification, avec le vers de quinze syllabes coupé en deux hémistiches de huit et sept syllabes¹, des techniques littéraires avec la question rhétorique chargée d'introduire le récit et la réponse classique *ce n'est ni ceci ni cela*, et également du point de vue des images avec, par exemple, les trois oiseaux, perchés sur une hauteur, qui commentent ou annoncent les événements, les montagnes qui conversent entre elles et la mort représentée sous la forme d'un être mythologique : Charon. Les *andartika* reprennent des traits culturels essentiels aux chansons klephtiques : l'attachement du combattant à ses armes et à la nature – aux montagnes, aux oiseaux et aux arbres –, le souci d'épargner sa mère en lui faisant annoncer qu'il n'est pas mort mais qu'il a épousé la terre ou les montagnes², le souci du respect de son corps qui, même après la mort, ne doit en aucun cas être souillé ou profané par l'ennemi. Comme ceux des klephtes, les chants de la Résistance partent souvent d'un fait précis, par exemple la destruction d'un village par les Allemands ou la mort héroïque d'un combattant. Ce dernier, il faut le noter, est parfois nommé *pallikare* (παλικάρη) ou *lévendis* (λεβέντης), mots difficiles à traduire et qui, à l'origine, étaient appliqués au klephte et désignaient un jeune homme, beau et courageux, refusant de se soumettre et ayant un sens aigu de l'honneur.

Beaucoup de points communs, donc, mais aussi quelques différences par rapport au modèle que constituaient les chants klephtiques : l'introduction du vers libre, l'apparition du chant choral et la création de nouvelles mélodies³.

1. On parle en grec du décapentasyllabe ou « vers politique ».

2. Joëlle Dalègre, *Andartika*, *op. cit.*, p. 174.

3. Voir, au sujet des chants klephtiques comme source d'inspiration des chants de la Résistance grecque, Ératosthène Kapsoménos, *Chants rizitika inédits de la Résistance*, Archives de la Bataille de Crète, n° 7, La Canée, 1985 (en grec), *le Chant historique crétois contemporain*,

L'étude des chants de la Résistance pourrait laisser penser que l'*andartīs* n'était rien d'autre qu'un klephte du XX^e siècle. Cette identification est impossible, selon l'historien britannique Mark Mazower :

Les chansons de Résistance reprenaient souvent les ballades des klephtes, leurs récits de brigandage et les nombreuses illustrations de la méchanceté turque. Il y avait, cependant, quelques différences de taille, car les *klephtika* parlaient d'un monde totalement différent de celui de la Résistance. Ils chantaient la gloire du *pallikari* (jeune guerrier), qui était un héros individualiste, dont le combat ne profitait qu'à lui-même et à son entourage immédiat, dans un environnement hostile et antagoniste. Mais l'*andartīs* faisait partie d'une communauté plus large, et les thèmes traditionnels des *klephtika*, la vengeance, le prestige et la trahison, n'avaient plus de sens par rapport à l'individu mais devaient englober la société tout entière¹.

La réalité nous semble, en fait, plus complexe car beaucoup d'éléments relient les *andartes* aux klephtes : 1941 n'est pas très loin de 1821 et la Thessalie, la Crète, l'Épire, la Macédoine et la Thrace, régions où la Résistance fut très forte, ne quittent l'Empire ottoman qu'en 1881 pour la Thessalie, 1913 pour la Crète, l'Épire, la Macédoine, et 1919 dans le cas de la Thrace occidentale. Le souvenir de la lutte contre les Ottomans, magnifié par l'école et par les différents gouvernements, est donc encore très « frais » dans ces régions et les premiers résistants, ceux d'avant la fondation de l'ELAS, en février 1942, de l'aveu même de Mark Mazower, se comportent et s'organisent comme des klephtes, en bandes armées de brigands incontrôlables². Les compagnons d'Aris Vélouchiotis, un des membres fondateurs de l'EAM, lui étaient d'ailleurs attachés par des liens personnels et non idéologiques, tout à fait dans la lignée des klephtes de la période précédente³. Les combattants qui créèrent les *andartika* se sont donc naturellement tournés vers les chants klephtiques, dont l'univers leur était familier, et y ont trouvé une source presque inépuisable d'inspiration. Quant à l'EAM, il avait intérêt, pour recruter des combattants, à récupérer cet héritage et à

sa structure et son idéologie, Athènes, Zacharopoulos, 1987 (en grec), Riki van Boeschoten, *From Armatolik to people's rule, investigation into the collective memory of rural Greece, 1750-1949*, Amsterdam, Hakkert, 1991 et Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 230-233.

1. Mark Mazower, *Dans la Grèce d'Hitler...*, op. cit., p. 332.

2. *Ibidem*, p. 135-140.

3. Joëlle Dalègre, *Andartika*, op. cit., p. 233.

offrir aux futurs résistants la possibilité de rivaliser avec les héros de 1821¹, bien que, du point de vue idéologique, il y eût évidemment contradiction entre les thèses du Parti communiste et l'individualisme régionaliste et anarchisant des klephtes.

Après nous être intéressés à « l'amont », c'est-à-dire aux klephtes et à la Résistance contre les Ottomans de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, venons-en maintenant à la période qui suit l'occupation et à un de ses personnages emblématiques en Grèce, le compositeur Mikis Théodorakis.

Des chants de la Résistance grecque pendant la Seconde Guerre mondiale (1941-1944) aux chants de combat contre « la dictature des Colonels » (1967-1974) : le cas du compositeur Mikis Théodorakis

Théodorakis a ceci de particulier qu'il composa à la fois pour l'EAM et contre les forces d'occupation, pendant la Seconde Guerre mondiale, et contre « le régime des colonels » et ses soutiens américains, pendant la période qui va de 1967 à 1974. Il est donc, en quelque sorte, à la jonction des deux époques.

Un rappel, tout d'abord, le concernant : il est né le 29 juillet 1925 à Chio, d'un père crétois et d'une mère originaire d'Asie mineure. Ses ancêtres, du côté de son père, se sont illustrés dans le combat contre les Turcs². En 1942, alors que la Grèce est occupée, le jeune Théodorakis participe à une manifestation organisée devant la statue de Kolokotronis, à Tripolis (Péloponnèse). Il est arrêté par l'occupant italien puis relâché. Son père juge alors plus sûr de l'envoyer à Athènes reprendre ses études de musique. En 1943, il entre à l'EPON, l'Organisation unie panhellénique de la jeunesse³, fondée en février 1943 et

1. Remarquons ici que les chefs de l'EAM adoptèrent des surnoms issus de la guerre d'indépendance (*Ibidem*).

2. Voir à ce sujet Mikis Théodorakis, *Journal de Résistance*, Paris, Flammarion, 1971, p. 147 et André Kédros, « Les Combats et les prisons de Théodorakis », *le Monde*, 22 octobre 1971, p. 24.

3. *Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων*.

placée sous la direction de l'EAM, et commence à composer, ou plus exactement à mettre en musique des chants de la Résistance¹.

En 1944, il est chargé de mettre en musique *le Chant de l'ELAN*. L'ELAN, créée en mai 1944, est la Flotte populaire de libération nationale², c'est-à-dire la force navale de l'ELAS. Voici le texte de cette chanson, présenté sous forme d'extraits :

Depuis Antikyra Zacharias a mis la voile,
Et le navire de l'ELAN s'éloigne,
Nous, marins combattants de la liberté.
Depuis Antikyra Zacharias a mis la voile.

D'un seul coup nous cinglons vers le large,
Et tel un brûlot le cœur s'enflamme,
Quand on distingue le port d'Itéa.
D'un seul coup nous cinglons vers le large. [...]

Mer, notre navire, où va-t-il ?
Toujours Canaris croise dans ses eaux
Et les poursuivants ont peur et s'en retournent,
Mer, notre navire, où va-t-il ?

Les Elanites entrent dans Galaxidi³
Et la cloche sonne de son doux tintement !
Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse !
Les Elanites entrent dans Galaxidi.

Les Elanites chantent et Zacharias
Chante plus ardemment que tous,
Nous, marins combattants de la liberté,
Les Elanites chantent et Zacharias aussi.

Oh ! Hisse ! Oh ! Hisse !
En avant, nous, les marins de la liberté⁴ !

1. Voir à ce sujet Antigone Mouchtouris, *la Culture populaire...*, *op. cit.*, p. 239-241.

2. Ελληνικό Λαϊκό Απελευθερωτικό Ναυτικό.

3. Antikyra, Itéa et Galaxidi sont trois ports de la côte nord du golfe de Corinthe.

4. Joëlle Dalègre, *Andartika*, *op. cit.*, p. 63. Nous avons apporté quelques modifications de détail à la traduction donnée par Joëlle Dalègre.

C'est un véritable chant de combat en l'honneur des Elanites, les combattants de l'ELAN, et de leur capitaine Zacharias, que Mikis Théodorakis met ici en musique, sur un rythme entraînant destiné à galvaniser les troupes, à leur donner du courage. Le texte fait référence aux klephtes (Zacharias est le *kapétanios* de l'ELAN dans le golfe de Corinthe mais c'est aussi le nom d'un célèbre klephte du Péloponnèse du début du XIX^e siècle) et à la guerre d'indépendance puisqu'il est fait allusion à Constantin Canaris, un des héros de la guerre d'indépendance grecque et à Galaxidi qui était, aux XVIII^e et XIX^e siècles, un port important dont les armateurs avaient contribué à la lutte contre les Turcs (1821-1830).

L'histoire de ce chant ne se résume pas à la période de l'occupation. Le 26 mars 1946, la foule athénienne, lors d'une manifestation contre la « terreur blanche¹ », chante *la Chanson du capitaine Zacharias*. Théodorakis est en tête de cette manifestation. Avant que le cortège n'atteigne la place Syntagma, à Athènes, les manifestants sont arrêtés par un grand déploiement de forces de police et Théodorakis est entouré de soldats qui se jettent sur lui et le frappent ; il a alors le crâne fracturé et perd quasiment la vue de l'œil droit. Cet événement dramatique, survenu au tout début d'une guerre civile qui prendra fin en 1949, fait en quelque sorte le lien avec la période qui suit, celle de la dictature militaire qui sévit en Grèce de 1967 à 1974 et contre laquelle le même Théodorakis lutta avec ses chants et avec sa musique.

Les ennemis et oppresseurs du peuple grec, entre 1967 et 1974, ont changé de nom : ce ne sont plus les Ottomans des chansons klephtiques, ce ne sont plus les Allemands, les Italiens et les Bulgares des chants de la Résistance. Ce sont désormais les Américains, accusés de soutenir un régime dictatorial en Grèce, ainsi que l'affirme Mikis Théodorakis dans une chanson composée en 1967 et intitulée *la Liberté ou la Mort*, chanson qui se termine par ces paroles :

Dictature, fascisme, Texas, Américains
Le peuple vous balayera, ce sera une grande fête.

1. À la suite de la conférence de Varkiza qui aboutit à la reddition de l'EAM et du Parti communiste de Grèce (2-12 février 1945), la « terreur blanche », orchestrée par le gouvernement avec l'appui des Anglais, toucha toute personne susceptible d'avoir eu une relation quelconque avec l'EAM : 20 000 emprisonnés et 1 000 tués en décembre 1945, 30 000 emprisonnés et 1 300 tués en mai 1946. Christophe Chiclet, « Les Guerres civiles du peuple grec », *l'Histoire*, n° 66, avril 1984, p. 130.

Un des chants de combat les plus populaires que Théodorakis ait composés contre la dictature des colonels s'intitule *Nous sommes deux*. Il l'a écrit en prison, en 1968, et l'a dédié, comme les trois autres chants du recueil *Chansons pour Andréas*, à Andréas Lentakis avec qui il fut emprisonné cette année-là.

La chanson, qui appelle les Grecs, malgré les dangers encourus, à refuser toute compromission et à s'unir face à un régime honni, a pris en Grèce une dimension universelle : elle est chantée en chœur dans les écoles tous les ans, le 17 novembre, lors de la commémoration de la révolte étudiante contre le régime des colonels – le 17 novembre 1973, à l'École polytechnique –, et elle symbolise la Résistance des Grecs contre toute forme de domination ou d'oppression, d'où qu'elle vienne, de l'intérieur ou de l'extérieur. Le texte, qui reste suffisamment vague – il ne contient aucune date, aucun nom, aucune référence précise à tel ou tel événement – a souvent été utilisé dans d'autres buts que celui pour lequel il avait été créé, mais toujours pour appeler les Grecs à s'unir et à défier les puissants du moment, ceux qui voulaient imposer leur loi à la Grèce. Ainsi, lorsque Mikis Théodorakis chante *Nous sommes deux* sur la place Syntagma, à Athènes, le 26 avril 1999, dans un concert organisé pour protester contre la campagne de bombardement de la Serbie par les forces de l'OTAN¹, campagne à laquelle prend part l'Allemagne, qui s'engage alors pour la première fois de façon vraiment active dans une intervention militaire depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, cette chanson prend dans sa bouche une signification qu'elle n'avait pas à l'origine : il n'est bien sûr plus question de lutter contre le régime des colonels, disparu vingt-cinq ans plus tôt, mais de manifester une forme de solidarité envers le peuple serbe (Nous sommes deux, les Grecs et les Serbes) et de lancer un défi aux forces de l'OTAN et à la menace que leur politique fait peser, selon lui, non seulement sur la Serbie mais aussi sur la Grèce. Ainsi s'expliquent la présence conjointe de drapeaux grecs et de drapeaux tricolores serbes² et yougoslaves³, dans la nuit athénienne, ce 26 avril 1999, le bras levé

1. L'Opération *Allied Force* (Opération force alliée) est le nom de l'opération militaire de bombardement de l'OTAN sur des cibles serbes (yougoslaves à l'époque) durant la « guerre du Kosovo », du 23 mars au 10 juin 1999.

2. Le drapeau serbe est un drapeau tricolore portant trois bandes horizontales de taille identique, rouge en haut, bleue au milieu, blanche en bas.

3. La Serbie et le Monténégro font alors partie de la République fédérale de Yougoslavie (1992-2003) qui succède en 1992 à la République fédérative socialiste de Yougoslavie (sans

de Théodorakis, en signe de défi, et son appel à résister au « droit du plus fort », lancé en plein concert, au milieu des applaudissements, des cris et des acclamations du public¹.

Nous sommes deux, nous sommes deux
Huit heures ont sonné,
Éteins la lampe, le gardien frappe,
Le soir ils reviendront nous voir

L'un va devant, l'un va devant,
Les autres suivent

Puis le silence,
Et toujours le même refrain :

Ils frappent deux, ils frappent trois,
Ils frappent mille treize fois,
Tu as mal, et moi j'ai mal,
Qui de nous deux a le plus mal
C'est l'avenir qui le dira

Nous sommes deux, nous sommes trois
Nous sommes mille treize
Nous chevauchons le temps
Avec le temps, avec la pluie
Le sang sèche sur la plaie
La douleur devient un clou

Le vengeur, le sauveur,
Nous sommes deux, nous sommes trois
Nous sommes mille treize.

Ces chants nous apprennent beaucoup sur le caractère des Grecs et leurs aspirations : leur sens de l'honneur, leur fierté – le fameux φιλότιμο,

la Bosnie-Herzégovine, la Croatie, la Macédoine et la Slovénie). Le drapeau de la République fédérale de Yougoslavie porte trois bandes horizontales de taille identique, bleue en haut, blanche au milieu et rouge en bas (sans l'étoile rouge).

1. Le discours prononcé par Mikis Théodorakis, ce jour-là, sur la place Syntagma est consultable sur Internet à l'adresse suivante : <<http://fr.mikis-theodorakis.net/index.php/article/articleview/163/1/10/>>. L'enregistrement vidéo du concert se trouve sur <<https://www.youtube.com/watch?v=9SINBi96HUw>> (consulté le 9 mai 2015).

mot qu'on peut traduire par « point d'honneur » en français¹ –, leur amour de la liberté, leur refus de se soumettre, leur volonté d'être maîtres de leur destin, quoi qu'il en coûte et enfin leur croyance en une Grèce invincible, indestructible, plus forte que tout, croyance exprimée dans un poème de Yannis Ritsos², écrit en 1968, dans le camp de Parthéni, sur l'île de Léros où il était prisonnier, et mis en musique par Mikis Théodorakis.

Ne pleure pas sur la Grèce – quand elle est près de fléchir
avec le couteau sur l'os, avec la laisse sur la nuque,

La voici de nouveau qui s'élançe, s'affermir et se déchaîne
pour harponner la bête avec le trident du soleil.

C'est ce même poème que Mikis Théodorakis interpréta, au stade Karaïskakis à Athènes, le 10 octobre 1974, pour fêter le retour de la démocratie dans son pays mais aussi pour exprimer sa foi en une Grèce qui, même lorsqu'elle est asservie et, apparemment, moribonde, trouve toujours la force de se défaire de ses chaînes et, tel l'oiseau Phénix, renaître de ses cendres³.

Bibliographie

DALÈGRE (Joëlle), *Andartika, Chants de la Résistance grecque*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MAZOWER (Mark), *Dans la Grèce d'Hitler (1941-1944)*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

MOUCHTOURIS (Antigone), *la Culture populaire en Grèce pendant les années 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, 1989.

THÉODORAKIS (Mikis), *Journal de Résistance*, Paris, Flammarion, 1971.

Julien Calvié est agrégé de lettres classiques. Il a soutenu une thèse d'histoire grecque ancienne et enseigne le grec moderne à l'université Paul-Valéry depuis 2011.

1. Voir à ce sujet Louis Roussel, *l'Hellénisme de Jean Moréas*, Aix-en-Provence, Éditions du feu, 1932, p. 46.

2. Yannis Ritsos, *Dix-huit petites chansons de la patrie amère* [Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας], Athènes, Kédros, 1973.

3. Voir à ce sujet Yorgos Archimandritis, *Mikis Théodorakis par lui-même*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 139.

Chanter le féminisme en Italie

Sabina Ciminari

Tremate, tremate le streghe son tornate, « tremblez, les sorcières sont de retour », entendait-on crier dans les rues, en Italie, dans les années soixante-dix. Il s'agit d'un refrain très populaire au sein du mouvement féministe italien, qui a voulu donner force à ses revendications à travers, entre autres moyens, cette auto-identification avec les sorcières. Ce slogan, qui accompagne la lutte, met en exergue les sorcières, ni belles ni bonnes, qui, au lieu d'être brûlées vives, reviennent et menacent de mettre elles-mêmes le feu. Il devient *pop* dans l'interprétation de la chanteuse Ombretta Colli ¹.

Cette culture populaire passe par les slogans, les refrains, les chansons qui accompagnaient les luttes, souvent générées par des lectures, par la découverte de publications scientifiques et/ou d'œuvres de divulgation faisant écho aux batailles que les femmes menaient dans ces années cruciales pour l'affirmation de leurs droits. Comme les mouvements qui naissent à la même époque dans d'autres pays européens, en Italie aussi le féminisme doit beaucoup au mouvement américain : à des publications – c'est le cas de *Tremate tremate*, qui fait écho aux *Witches midwives and nurses*, ouvrage des chercheuses nord-américaines Barbara Ehrenreich et Deirdre English, publié en 1973, et traduit en 1975 en

1. *Tremate tremate (le streghe son tornate)*, Fonit Cetra, 1978. Cette chanson témoigne du parcours assez particulier de cette chanteuse, femme de spectacle, proche, à l'époque, des idées de gauche de son mari, Giorgio Gaber, un des plus fins représentants d'une génération engagée de *cantautori*. Dans les années quatre-vingt, Ombretta Colli opère un tournant et se consacre à la formation politique de Silvio Berlusconi, clairement à droite.

italien sous le titre *Le streghe siamo noi*¹ – mais aussi aux pratiques collectives, parcours croisés entre les luttes des étudiants, des femmes, des jeunes, des mouvements politiques confrontés à des changements cruciaux dans la société occidentale.

L'histoire des femmes s'entrecroise nécessairement avec la mémoire des femmes, ainsi qu'avec l'histoire de la représentation des femmes. Dans ce contexte de contaminations, de regards vers le passé, de retours mais aussi d'anticipations et d'expérimentations de nouvelles pratiques culturelles, nous nous proposons de nous arrêter sur les chants qui ont accompagné la lutte féministe, une lutte sur laquelle on ne cesse de s'interroger aujourd'hui encore, pour dire qu'elle est finie ou qu'elle n'est pas finie, qu'elle a encore une raison d'être ou qu'elle n'en a plus... Cette lutte a laissé quelques textes de référence, pour certains communs aux pays occidentaux, pour d'autres spécifiques aux différents pays, mais elle s'est concrétisée plus encore à travers la reproduction de myriades de bulletins, revues, photocopiés, brochures, autant de véhicules pour une lutte qui se voulait collective et anonyme. Ce mode de diffusion rend particulièrement difficile, voire même dans notre cas d'étude – celui des chansons – impossible l'attribution des textes à telle autrice ou à tel mouvement. Mais l'enjeu n'est pas là : il s'agit ici d'étudier – dans le bref espace de cette contribution – le chant de lutte qui a accompagné la bataille pour la reconnaissance des droits des femmes, une bataille centrale dans le climat extra-ordinaire (au sens propre) des années soixante-dix, avec les spécificités que le mouvement a pris en Italie, en remontant aux racines de cette révolte, qui doivent être cherchées dans les revendications du début du XX^e siècle, à travers les chants populaires réinterprétés par des femmes. Nous pouvons d'ores et déjà citer deux Giovanna, Daffini et Marini, et deux Maraini, les sœurs Dacia et Yuki, au milieu d'autres voix moins connues de chanssonnières féministes.

1. Barbara Ehrenreich, Deirdre English, *Witches midwives and nurses. Complaints and disorders*, New York, The Feminist Press, 1973, traduction italienne *Le streghe siamo noi. Il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Milan, Celuc libri, 1975. Le lien entre le slogan et la diffusion de cette monographie a été bien mis en évidence par Raffaella Sarti dans son article «Streghe, serve e... storiche. Qualche spunto di riflessione su storia di genere e stregoneria», *Storicamente*, vol. 4, n°27, 2008, consultable en ligne sur <<http://storicamente.org/sarti>> (consulté le 30 octobre 2015).

Aux origines du féminisme

La lutte féministe a tout d’abord réutilisé des chants populaires traditionnels : ce patrimoine, riche en modèles misogynes, est représentatif d’une société encore patriarcale et son étude est nécessaire si on veut retracer une histoire qui est inséparable de l’histoire des représentations des femmes. En l’occurrence, il y a plusieurs exemples de chants d’*osterie*, du nom des bistrotts réservés aux hommes qui montrent, dans le meilleur des cas, des femmes laides, vieilles, faibles : *La mia morosa vecchia / la tegno per riserva* « mon amoureuse la plus vieille, je la garde en réserve », chante-t-on en Italie du Nord¹. Les femmes sont critiquées pour leur apparence et leurs vêtements, surtout si elles ont l’audace de se moderniser, en coupant leurs cheveux par exemple, ou en se maquillant. En Toscane, des *stornelli*, refrains populaires, recueillis en 1968, se moquent justement de la nouvelle mode : avec leur nattes coupées, *non c’è che dire, / più brutte di così fanno morire* « y a pas à dire, plus laides que ça tu meurs ». Et si la longueur de leurs jupes diminue encore : *Dimostrazione : le vedremo andar con le mutandine sole* « c’est sûr : on les verra marcher en culotte ».

On pourrait multiplier les exemples. Ce qui nous intéresse ici, c’est que les chants populaires, où la femme est l’objet d’une représentation faite par un sujet autre qu’elle-même, sont le point de départ d’une recherche féministe qui les utilisera pour en écrire d’autres (ou pour les réécrire) en imposant la femme comme *sujet* et, grâce à ce passage fondamental de l’objet au sujet, en présentant un point de vue *autre*. Ce processus est manifeste et les femmes engagées dans la lutte féministe en sont bien conscientes, comme en témoigne le texte de présentation d’un disque, sur lequel nous reviendrons, qui est le fruit du travail du *Movimento femminista romano*. Cette présentation explicite ce recours au passé et met en avant la nécessité de trouver, grâce à ces voix de femmes qui les ont précédées, leur propre voix :

En novembre 1972, nous, les femmes du mouvement féministe romain, n’avions pas beaucoup de chansons à chanter. Nous ne nous sentions pas nous-mêmes en chantant les chansons traditionnelles de

1. Sauf avis contraire, les citations des chants sont tirées du volume *Canti della protesta femminile. Contributi alla presa di coscienza d’una nuova cultura rivoluzionaria*, sous la direction d’Agata Currà, Giuseppe Vettori & Rosalba Vinci, Rome, Newton Compton Editori, 1977.

lutte écrites par les hommes. Nos problèmes, nos luttes, nos conquêtes ne pouvaient pas s'exprimer à travers ce que nous offrait la tradition masculine [...]. Les premières chansons furent écrites sur des vieilles chansons populaires (transplantation qui dans le passé avait fonctionné en sens inverse pour les chants des *mondine*) à la fois parce que c'était nouveau et parce que nous manquions de temps. C'est ainsi que nous avons commencé à chanter « à la féministe » [...]. La famille, les rôles sexuels, le couple, l'homosexualité, la prostitution, l'avortement, le travail sont les thèmes des chansons que nous avons choisies pour ce disque¹.

Après avoir été longtemps racontées, les femmes veulent donc se raconter elles-mêmes. Examinons les réappropriations féministes de cette culture populaire, non sans souligner au préalable que celle-ci est ancrée dans un élan plus général, lié non seulement aux mouvements de lutte des années soixante-dix, mais aussi à la redécouverte des chants populaires et sociaux des années soixante et soixante-dix². Dans ce cadre général, qui constitue un terrain utile à l'émergence des voix de femmes, en l'absence de chants originaux, on assiste à la récupération de chants qui, pour certains, correspondent à la mise en valeur des représentations de femmes dépassant les images stéréotypées.

C'est le cas de la thématique de la guerre. La guerre en chanson est pleine d'amour, dans cette antinomie universelle qui appelle à la vie au moment même où elle est particulièrement difficile à préserver. Si les hommes chantent, depuis la Première Guerre mondiale, leur amour lointain qui les aide à surmonter les difficultés, les femmes, elles, sont restées à la maison et attendent quelqu'un qui pourrait ne pas revenir, comme c'est, hélas, souvent le cas. L'expédition des Italiens en Albanie (au début du XX^e siècle) inspire des chants qui voient les Italiens partir vers des régions lointaines. Dans *Il fischio del vapore*, la voix du narrateur se plaint du départ (indiqué dans le titre par le sifflement du train) de son bien-aimé : il est parti pour l'Albanie, *chissà quando ritornerà*, « qui sait quand il reviendra ! ». Elle l'attendra jusqu'au printemps, mais c'est

1. Movimento Femminista Romano, *Canti delle donne in lotta* n° 2, textes et chansons consultables en ligne sur : <<http://www.inventati.org/scarph/mfr.htm>> (consulté le 30 octobre 2015).

2. Nous faisons référence au groupe de *Cantacronache* (1958-1962), qui compte dans ces rangs une femme, Margherita Galante Garrone, et au Nuovo Canzoniere Italiano à partir de 1962, auquel est liée l'expérience de Giovanna Marini, musicienne et ethnomusicologue, toujours en activité, notamment pour récupérer les documents populaires.

dur de résister si longtemps, puisque l’amour est très fort : *che brutta bestia è mai l’amore! Starò piuttosto senza mangiare, ma l’amore lo voglio fare*, « d’accord pour rester sans manger, mais je veux faire l’amour ». C’est l’affirmation d’un désir et d’une volonté qui est en décalage par rapport à d’autres images de femmes présentes dans les chansons et les poésies, qui préfèrent généralement ne pas survivre à la mort de leur amoureux (voir, par exemple, *Regazzine vi prego ascoltare*¹). Ce n’est par conséquent pas un hasard si *Il fischio del vapore* a été particulièrement mis en valeur lors d’une tournée² qui a uni deux voix importantes de la chanson italienne : celle de Francesco De Gregori (né en 1951), un représentant de la génération des auteurs toujours actifs en Italie, et celle de Giovanna Marini (née en 1931), qui a fait ses débuts avec le *Nuovo Canzoniere Italiano* et qui est connue, en Italie et à l’étranger, pour son travail de restitution de chants populaires qu’elle a collectés un peu partout en Italie. Elle lie ainsi ses plus grands succès à des chants traditionnels célèbres, comme celui des *mondine* (les repiqueuses de riz) auxquelles faisait référence le texte de présentation des féministes romaines, qui avaient probablement à l’esprit la version adaptée aux rizières du célèbre chant de lutte *Bella ciao*³ : en lieu et place du partisan qui, au réveil, trouve l’envahisseur, on trouve une femme qui se lève à l’aube pour aller travailler (*alla mattina appena alzata / in risaia mi tocca andar*, « le matin dès que je me lève / je dois aller à la rizière »). Un chant de lutte antifasciste réélaboré en tant que chant de bataille pour le droit au travail : *ma verrà un giorno che tutte quante / lavoreremo in libertà*, « mais un jour viendra où nous toutes / travaillerons en liberté ».

Cette version « féministe » de *Bella ciao*, comme d’ailleurs *Il fischio del vapore*, a été divulguée par Giovanna Daffini. Née en 1914 dans une

1. Chant populaire qui raconte la mort d’un jeune soldat pendant l’une des batailles les plus dures de la guerre, celle du Piave : « Son rimasta nel mondo smarrita / senza aver la mia gioia al sen ; / prego Dio che mi tolga la vita / per andare a viver con sé », chante son amoureux, avant de mourir de chagrin. Cette belle chanson populaire a été recueillie en 1966 dans la province de Bergame (voir, entre autres, la notice *ad vocem* dans le volume *Canti della protesta femminile* cit.) et chantée la même année dans le spectacle *Ci ragiono e ci canto* du *Nuovo canzoniere italiano*, sous la direction de Dario Fo.

2. Giovanna Marini, Francesco De Gregori, CD *Il fischio del vapore*, Caravan, 2002.

3. La découverte de ce chant des rizières a animé un débat autour de la priorité entre le chant partisan et le chant de travail. Cesare Bermanni a résumé les détails de cette polémique et de ces recherches en 1998 dans son essai *La « vera storia » di « Bella ciao »*, dans le n° 8 de *Il de Martino*, 1998. L’essai a été republié dans *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese... Saggi sul canto sociale*, Rome, Odadrek, 2003.

modeste famille d'agriculteurs, elle travaille dans les rizières, où elle a l'occasion d'écouter les chants de travail¹. Elle se consacre ensuite à la musique en jouant de la guitare et en chantant et organisant des spectacles – en duo avec son mari, le violoniste Vittorio Carpi – un peu partout dans les espaces de divertissement (au café, dans les fêtes de village, lors de mariages et d'autres fêtes civiles ou familiales). Nombreux sont les chants populaires qu'elle récupère, avec une attention particulière pour ceux qui mettent en scène des femmes. D'une Giovanna à l'autre, le travail de Marini – si proche, d'ailleurs, de la vocalité de Daffini – continue aujourd'hui à les mettre en valeur, selon le même modèle de *cantastorie* si précieux dans la valorisation de ce patrimoine oral. Citons un autre chant de rizière dans lequel la protagoniste quitte l'amant qui lui a tenu compagnie pendant les mois de travail saisonnier : elle ne regrette pas d'avoir pris du plaisir, mais elle est bien loin de l'image des femmes qui veulent mourir par amour : *io per te morire no no no* « moi, mourir pour toi, jamais de la vie », chante-t-elle. Et aussi : *Addio morettin, ti lascio, finita è la mondada, / tengo un altro amante a casa, tengo un altro amante a casa* « adieu, beau brun, je te quitte, j'ai fini de travailler, un autre amant m'attend à la maison ». Et encore : *T'ho amato per quaranta giorni sol per passare un'ora, / e adesso ch'è giunta l'ora ti lascio in libertà. / La libertà l'è quella di non più lavorare, / [...] Io partirò, col cuor sospirerò, ma io per te morire no no no,* « Je t'ai aimé pendant quarante jours seulement pour passer une heure / et maintenant le moment est venu de te laisser en liberté. / La liberté est celle de ne plus jamais travailler, [...] Je partirai, je soupirerai avec le cœur, mais moi, mourir pour toi, jamais de la vie. » Un mot clé, ici, la liberté, en lien avec l'amour et le travail.

Ces chants, réinterprétés comme proto-féministes, ont des liens très forts avec les chants de lutte socialistes de leur époque. Les batailles des travailleuses les plus pauvres comme les *mondine*, ou les *tabacchine*, les ouvrières du tabac, permettront d'obtenir des réponses concrètes aux protestations qui éclosent à partir des années vingt, après de nombreuses journées de grèves (en 1944, ces grèves dureront plus d'un mois).

1. Pour un profil de Daffini, ainsi que pour une intéressante vue d'ensemble sur les chants et sur les représentations des *mondine*, voir le volume de Franco Castelli, Emilio Jona et Alberto Lovatto, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, Rome, Donzelli, 2005.

La libertà l'è quella di non più lavorare « la liberté c'est de ne plus travailler » chantent encore les *mondine*, alors que dans l'un de leurs chants les plus célèbres (peut-être le plus célèbre, avec *Bella ciao*), *la lega*, la liberté est conditionnée au fait d'être regroupées en ligue, comme le dit le titre. L'auteur de ces couplets – probablement nés entre 1900 et 1914 dans la vallée du Pô – est anonyme, comme c'est souvent le cas. Ce chant est l'un des plus importants du répertoire des *mondine*. *Sebben che siamo donne*, « bien qu'on soit des femmes », chantent-elles, « nous n'avons pas peur ». Et d'où provient leur force ? *Per l'amor dei nostri figli / in lega ci mettiamo*, « pour l'amour de nos enfants nous nous organisons en ligue ». Leurs armes ? L'union et des éléments qu'on relie souvent au monde féminin : *abbiam delle belle buone lingue / e ben ci difendiamo*, « nous avons de bonnes et belles langues / et nous savons nous défendre ».

Du féminisme aux féminismes

Nous arrivons ainsi aux années cruciales, en Italie comme dans d'autres pays occidentaux, pour les droits des femmes, c'est-à-dire les années soixante-dix. L'union des femmes, là encore, permet, notamment, d'obtenir des droits dont la conquête n'est pas aisée dans une Italie très marquée par des tendances conservatrices.

De nouveaux défis appellent de nouveaux thèmes : il n'y a plus seulement le travail, bien qu'il reste très présent. Dans ce domaine, on n'est plus dans des batailles telles que les huit heures (comme c'était le cas pour les *mondine*, par exemple), mais dans des luttes qui revendiquent des accommodements pour concilier la vie professionnelle et la vie de mère, et qui, surtout, appellent à la reconnaissance du deuxième travail qui pèse sur les femmes. C'est le cas de *Stato, padroni*, une chanson de 1974 du *Canzoniere femminista*, le groupe musical du « comité pour le salaire du travail domestique » de Padoue. Les femmes y chantent toute leur fatigue pour une histoire d'exploitation et leur demande de reconnaissance du travail à la maison : *Stato, padroni, fatevi i conti*.

<i>Stato, padroni, fatevi i conti</i>	État, patrons, faites vos comptes
<i>Perché le donne vogliono i soldi;</i>	car les femmes veulent être payées;
<i>per anni, per secoli ci avete sfruttato.</i>	pendant des années, des siècles nous avons
<i>per anni, per secoli abbiamo lavorato</i>	travaillé,
<i>Il nostro lavoro da tutti negato</i>	pendant des années, des siècles vous nous
<i>come lavoro deve essere pagato!</i>	avez exploitées.
<i>Soldi alle donne per questo lavoro,</i>	Notre travail nié par tout le monde
<i>vogliamo le ferie, la mutua...un</i>	doit être payé comme un travail !
<i>salario!</i>	De l'argent aux femmes pour ce travail,
<i>Uomini arroganti, violenti e falsi,</i>	nous voulons des congés, la sécu, un salaire !
<i>le donne più non fanno i servizi gratis!</i>	Hommes arrogants, violents et hypocrites,
<i>Siamo stupe di essere sante,</i>	les femmes ne font plus rien gratuitement
<i>di essere serve, di essere sfruttate.</i>	On en a marre d'être des saintes, des servantes, des exploitées.

Nous retrouvons le même refrain, *siamo stupe* « on en a marre », dans un autre chant qui s'intitule justement *Noi siamo stupe*. La musique était celle, célèbre, de *Sixteen tons*, une ballade *country* des États-Unis qui dénonçait les conditions de travail des mineurs. Le texte est signé par le *Movimento femminista romano* mais il a été repris et interprété aussi par le groupe du *Canzoniere femminista* de Padoue, ainsi que par Antonietta Laterza, originaire de Bologne, toujours active aujourd'hui, qui se consacre à la chanson féministe depuis son premier album en 1975, *Alle sorelle ritrovate*. Ces reprises ne sont pas étonnantes dans le cadre des mouvements de lutte féministe qui ont comme principe celui du partage, dans le but d'une lutte commune. C'est d'ailleurs très aisé avec ces documents qui contiennent des thématiques variées, toutes importantes aux yeux du mouvement : il y a le travail domestique (« nous en avons marre [...] de faire la vaisselle, de repasser les couches »), le refus du rapport de soumission, la contraception et la revendication d'une sexualité libre, la dénonciation des risques liés à l'avortement ainsi que l'opposition à l'image de la femme véhiculée par les médias (*Noi siamo stupe della pubblicità / che deforma la nostra realtà*, « Nous en avons marre de la publicité qui déforme notre réalité »). À cette époque, le mouvement se veut encore unitaire et ne ressent manifestement pas encore le besoin de se diversifier. Cette diversification, dans certains cas synonyme de lutte intestine, adviendra plus tard au sein du féminisme italien. La preuve, dans cette chanson, la contestation ouverte des séparations qui souligne l'unité du mouvement :

*Ci han diviso tra brutte e belle
ma tra di noi siamo tutte sorelle,
fra di noi non c'è distinzione,
all'uomo serve la divisione*

Vous avez voulu nous séparer entre moches
et belles,
mais nous sommes toutes sœurs.
Entre nous il n'y a pas de distinction,
c'est à l'homme que cette distinction est utile.

Cela n'empêche pas de relever, dans les pratiques de ces mouvements féministes actifs en Italie du Centre et du Nord – le sud restant plus à l'écart de ces luttes –, des spécificités qui ont moins trait à la diversité thématique qu'à des pratiques collectives différentes, ainsi qu'à une oralisation qui prend en compte les variétés dialectales et régionales de la langue.

Pour rester dans le domaine du travail, on peut citer *Devento mata in fabrica*, écrit en partie (la musique y compris) par les militants d'une section de la Vénétie dédiée à Che Guevara et par le comité féministe de Padoue. Notons que ce type de collaboration est inconcevable pour d'autres groupes féministes, comme le groupe romain, qui défendent le séparatisme. *Devento mata in fabrica coi ritmi e 'l sfrutamento come se no bastasse fasso el straordinario*, « je deviens folle à l'usine avec les rythmes et l'exploitation et comme si ça ne suffisait pas, je fais des heures supplémentaires », chantent ces groupes à Padoue en 1972, notamment dans le cadre des revendications pour l'égalité salariale.

D'autres thèmes, plus tragiques, seront au centre de chants qui n'hésitent pas à dénoncer ce fléau qu'a constitué le quasi-million d'avortements clandestins recensés dans l'Italie des années soixante-dix : de nombreux chants appellent à la mobilisation pour une loi qui sera finalement approuvée en 1978, non sans difficultés, d'autant plus que la population italienne sera appelée à la confirmer en 1981 via un référendum. Quelques titres sont éloquentes – *Abortire*, *Aborto di stato*, *Aborto sacrificio*, etc. – mais le sujet est abordé même quand il n'est pas affiché dans le titre : c'est le cas de *La povera Rosetta*, qui raconte l'histoire d'une femme morte suite à un avortement, ainsi que de *Ma verrà un giorno*. Cette dernière chanson est extraite de la pièce *La donna perfetta*, de Dacia Maraini, ce qui nous permet, pour une fois, d'identifier l'autrice d'un texte – nous avons déjà souligné que c'est très rare dans le cadre de la pratique féministe, qui se veut souvent anonyme et collective – ainsi que la musique, signée par la sœur de l'écrivaine, Yuki Maraini, très impliquée, comme Dacia, dans le mouvement des femmes.

Le jour viendra où toutes les femmes mortes d'avortement – dit-on dans ce chant, qui cite aussi les aiguilles et la cuillère, « outils » utilisés

pour interrompre les grossesses – reviendront pour se venger, dans ce qui est défini comme une guerre, une guerre *furiosa*, marquée par la rage, dans le cadre d'une lutte nécessaire pour redonner leur honneur aux femmes. Cette chanson se caractérise par sa tonalité épique, inscrite dans le cadre du mouvement féministe romain, qui a voulu inclure ces chants dans l'album *Canti di donne in lotta*, enregistré par la musicienne Yuki Maraini et par Fufi Sonnino en 1976 (1 dischi dello Zodiaco). Entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, les deux femmes se déplaçaient, guitare à la main, sur les places, dans les défilés, pour recueillir de vieilles chansons revisitées ou de nouveaux chants. Cet album, et le recueil *Siamo in tante... La condizione della donna nelle canzoni popolari e femministe*, édité par Savelli, à Rome, en 1975, sont le résultat de ce travail.

Bien que centré sur des batailles qui mettent en jeu les droits fondamentaux des femmes, le mouvement féministe ne néglige pas la possibilité de jouer et d'assumer des tons plus légers et ironiques. C'est le cas de la mise en scène « tanguiste » d'une féministe qui s'amuse à rebattre les cartes d'un imaginaire qui veut que l'homme macho conquière la femme soumise. *Le tango della femminista*, en dialecte romain, de Fufi Sonnino, met en scène une féministe à laquelle il suffit d'un regard, ou qui n'a qu'à apparaître dans la rue, sûre d'elle, pour... *zzzzzza*, faire tomber tous les hommes à ses pieds. Bien que cela ne l'intéresse pas, parce qu'elle sait « qu'être une femme est une conquête », elle en est consciente et personne ne peut plus l'arrêter (*e chi la ferma più*), surtout pas le macho (*er bulletto*) qui n'est qu'un *ometto*, un petit homme comparé à elle.

Cette chanson représente donc, sur un ton léger, un conflit qui oppose la femme et l'homme, conflit plus ou moins ouvert selon les périodes, mais qui traverse toute la révolte féministe (*tango della femminista*, *tango della rebellion*, disent les deux derniers vers de la chanson de Sonnino). Et cette contestation peut se faire aussi – cela a été notre point de départ – en revisitant de vieilles chansons. On se réapproprie une pensée masculine qui se veut universelle en exprimant un point de vue différent. La démarche a d'autant plus d'impact que cette pensée affiche souvent un contraste avec celle des *compagni*, des camarades de lutte politique. Ainsi peut-on trouver une nouvelle version de *Marinella*, la chanson qui consacre la popularité de Fabrizio De André, un des plus grands *cantautori* italiens. Sur l'air de cette célèbre ballade, sortie

en 1964, qui raconte l'histoire tragique d'une jeune prostituée, les féministes écrivent l'histoire des femmes enfermées dans la prison d'un couple patriarcal duquel elles ne peuvent s'affranchir qu'en adhérant au mouvement des femmes :

*Questa di Marinella è la storia vera
lavava i piatti da mattina a sera
e un uomo che la vide così brava
pensò di farne a vita la sua schiava.*

Voilà la vraie histoire de Marinella,
qui faisait la vaisselle du matin au soir,
et d'un homme qui l'a vue si douée
a pensé en faire son esclave à vie.

On peut citer encore, également dans une interprétation de Fofi Sonnino, *Ti ho visto là sul tavolo*, qui fait suite à la chanson *Uguaglianza*, interprétée en 1969 par Paolo Pietrangeli, chanteur lui aussi engagé dans la chanson de protestation. Le refrain est le même pour les deux chansons, mais l'égalité à laquelle elles renvoient est différente : la réflexion de Pietrangeli, qui met en scène la mort d'un camarade tué par un patron, s'interroge sur l'égalité des hommes devant Dieu : mais c'est le Dieu de ceux qui ont tout, le Dieu des patrons qui est remis en cause. Dans la chanson féministe, le compagnon n'est pas à terre (*Ti ho visto lì per terra* était le premier vers de la chanson de Pietrangeli) et n'est pas un compagnon, mais plutôt une compagne, morte sur une table, évidemment lors d'un avortement clandestin. Les camarades sont en cause : c'est facile pour eux, dit la chanson, de penser que tout changera quand il y aura la révolution, mais dans l'attente... combien de femmes mortes faudra-t-il compter ? *È comodo per voi / che avete in mano tutto / dire che siamo uguali davanti a Dio.*

Les féministes ne se reconnaissent pas dans les mêmes batailles que leurs compagnons, ne se sentent pas incluses dans une optique révolutionnaire indifférenciée, qui ne prend pas en compte leur particularité, leur histoire de subjugation, leurs souffrances et leurs luttes. Le féminisme, à la recherche de son ton, de son chant – « Nous ne nous sentions pas nous-mêmes, en chantant les chansons traditionnelles de lutte écrites par les hommes », écrivait le mouvement féministe romain dans la présentation déjà citée – choisit donc le séparatisme et se concentre sur des batailles pour des lois telles que l'avortement et le divorce ou bien sur des thématiques – la revendication de la sexualité féminine (*Frigida, Il complesso, Dovevo dimostrare, La leggenda di Clotiride*), le changement des rôles à l'intérieur du couple, un couple qui peut aussi être homosexuel (voir les premières chansons sur ce sujet, *Una donna*

nella tua vita par exemple) – qui n’hésitent pas à parler de l’intimité des femmes. Rien n’est plus révolutionnaire et en même temps plus prévisible, au sein du féminisme italien, puisque *le personnel est politique*, selon l’un des slogans les plus célèbres de nos chères sorcières.

Sabina Ciminari est maître de conférences en études italiennes à l’université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle a suivi des études de Lettres modernes à l’université La Sapienza de Rome. Titulaire du doctorat en France (en italien à l’université Paris Ouest Nanterre La Défense) et en Italie (en Histoire des écritures féminines à La Sapienza, université de Rome, avec une thèse intitulée *Lettres aux éditeurs. Portraits de femmes écrivains*, soutenue en 2006), elle a été assistante à La Sapienza et a enseigné les lettres dans les lycées italiens et l’italien dans les lycées français.

Spécialiste des écritures féminines, ses publications portent sur des écrivaines italiennes (en particulier Sibilla Aleramo, Gianna Manzini, Alba de Cespedes), avec une attention portée à la relation avec leur éditeur italien et à leur diffusion en France. Elle a travaillé aussi dans le domaine du journalisme et des fondations culturelles, dans le cadre de la sauvegarde et de la réorganisation des archives d’auteurs en lien avec l’histoire éditoriale.

Chanter les luttes carcérales dans l'Italie des années soixante-dix

Elisa Santalena

La question carcérale et les luttes des détenus deviennent centrales, en Italie, à partir des années soixante-dix, lorsque deux grandes questions se posent : est-il possible de réformer les prisons, vétustes et inhumaines ? Quel est le rôle des groupes d'extrême gauche dont beaucoup de membres sont en prison, provoquant l'augmentation continuelle de la population carcérale en cette période de renouveau ?

Au début des années soixante-dix est encore en vigueur une loi de 1931 qui règle la vie des prisonniers¹, *Il nuovo regolamento per gli istituti di prevenzione e pena* ou code Rocco, qui transpose, dans le secteur pénitentiaire, l'idéologie fasciste, fondée sur trois éléments : le travail, l'éducation et la pratique religieuse. Le code Rocco ajoute à la fonction traditionnelle, dégradante et punitive, de la prison, destinée à une population à combattre et à mettre à l'écart plutôt qu'à rééduquer et à resocialiser, l'idée que la peine doit être un châtimeur, éventuellement

1. Par le décret royal n° 787 du 18 juin 1931, le Garde des Sceaux Alfredo Rocco signe le nouveau *Regolamento per gli Istituti di prevenzione e di pena*. À propos du code Rocco, voir : Ornella Vocca, *Il carcere. Linee di politica criminale*, Naples, Liguori Editore, 2003 ; Christian De Vito, *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, Rome, Laterza, 2009 ; Fausto Pietrancosta, « Carcerazione, diritti e condizione detentiva in Italia dal Regio Decreto 787/1931 alla riforma del 1975 », *Diacronie: studi di Storia Contemporanea*, n° 2, 2010.

destructeur pour les détenus considérés « incorrigibles ¹ ». L'humiliation et l'intimidation sont donc inhérentes à la peine. En cas d'infraction aux règles communes sont infligées des punitions « inflexibles » qui contribuent à dégrader et à déshumaniser encore les détenus. Dès la lecture des premières lignes de ce texte de loi, on remarque que le système des sanctions et des récompenses ², noyau central du code, ne laisse aucune place à l'idée du *vigilando redimere*, devise de la police pénitentiaire italienne qui reflète l'ambiguïté d'une institution qui cherche à faire coexister deux aspects difficilement conciliables, la répression et la réhabilitation. Tout est, en réalité, organisé autour de la conception de la peine comme intimidation et humiliation.

Pour rompre avec cette situation archaïque et contre la dégradation de la vie carcérale, une lutte s'organise. Elle est essentiellement due à un changement de mentalité des jeunes générations qui se révoltent contre un système hiérarchisé. Les détenus de droit commun, comme les étudiants de 1968 et les ouvriers de *l'autunno caldo* en 1969, sont en quête de dignité. Avec l'aide des jeunes gens arrêtés suite aux manifestations ou aux occupations, qui contribuent à la politisation des prisons, par l'étude, la lecture et les réflexions communes, les détenus de droit commun prennent conscience de leur condition et de leur identité. Prend ainsi naissance une longue saison de mutineries, qui durera six ans. Comme au sein des groupes extraparlimentaires, à l'extérieur, le mot « camarade » trouve tout son sens dans les prisons et commence à y circuler.

Dans ce contexte, on peut se demander de quelle façon et dans quel but ces luttes carcérales ont été accompagnées par des chants révolutionnaires qui étaient, par ailleurs, interdits par le code Rocco ³ ? Comment ces chants circulent-ils au cours des luttes des détenus de droit commun ? Qui sont les compositeurs, les *cantautori* qui se chargent d'écrire et de diffuser ces chansons ? Quelles fonctions peut avoir un phénomène aussi étendu que la chanson dans le monde révolté des prisons des années soixante-dix italiennes ?

1. Pour consulter le code Rocco, voir <<http://www.costituzionale.unige.it/lara.trucco/liberta/TULPS.pdf>> (consulté le 6 juin 2015).

2. Voir par exemple l'article 148 du code Rocco, *cit.*

3. Aldo Ricci, Giulio Salierno, *Il carcere in Italia. Inchiesta sui carcerati, sui carcerieri e l'ideologia carceraria*, Turin, Einaudi Il nuovo Politecnico, 1971.

Si un mouvement révolutionnaire ne peut pas naître d'une chanson, celle-ci est essentielle pour l'accompagner. La vie carcérale et sa monotonie ou sa violence, le conformisme des masses, les grands problèmes de justice, les crises internationales et l'angoisse qui en résulte deviennent ainsi des sujets de chansons.

À partir du mois d'avril 1969, on assiste, dans les prisons italiennes, à des mobilisations pacifiques (sit-in, résistance passive, grèves de la faim) qui deviennent très vite radicales, allant même jusqu'à la destruction des prisons¹. C'est à partir de la révolte dans les *Carceri Nuove* de Turin en 1969² qu'émerge un vrai programme. Il s'agit de la *piattaforma di Torino*, qui synthétise plusieurs revendications : l'amélioration des conditions de détention, la liberté de vote, la fin de la censure des journaux et de la correspondance et l'ouverture au monde extérieur et au travail. Les détenus se donnent un programme de lutte ambitieux : il faut s'organiser et lutter, à l'intérieur des prisons, exactement comme dans les usines. Ce qui se passe dans les prisons à ce moment-là n'est donc plus une simple mutinerie, on ne se révolte plus de façon stérile et isolée ou simplement pour demander des réformes ou des améliorations du quotidien : les détenus luttent désormais contre une institution, ils ont un programme défini, avec des revendications claires et se battent aux côtés d'autres militants³. Le fossé qui existait entre la prison et les luttes à l'extérieur s'est comblé pendant quelques années. Par leur persévérance et leur fermeté, les détenus de droit commun gagnent le respect des autres mouvements contestataires qui ne les voient plus comme un *lumpenproletariat*⁴, mais comme des compagnons de route. Quant à la prison, elle devient un sujet politique à part entière et ni la société, ni le monde politique, ni la gauche révolutionnaire ne peuvent nier cet état de fait.

Les détenus veulent créer une prison alternative et ont des objectifs de plus en plus audacieux, le premier entre tous étant de réformer les

1. Voir les chroniques du journal *La Stampa* des 13, 14 et 15 avril 1969.

2. Une chronique détaillée de la mutinerie de la prison *Le Nuove* a été publiée aussi dans Aldo Ricci, Giulio Salierno, *op. cit.*, p. 409-422.

3. « Lotta di classe nelle prigioni : l'esperienza delle "Nuove" di Torino », *Quaderni Piacentini*, n° 43, a. X, 1971, p. 89-96.

4. Le *lumpenproletariat* désigne, selon Marx, une population située socialement sous le prolétariat, du point de vue des conditions de travail et de vie. Ces masses urbaines marginales, vivant de manière parasitaire, seraient fondamentalement incapables d'accéder à une conscience révolutionnaire.

codes. C'est ainsi que la question carcérale et celle des autres institutions totalitaires (asiles psychiatriques, maisons de correction) devient le centre de l'attention des groupes extra-parlementaires d'extrême gauche, qui avaient longuement analysé le développement historique de ces instruments coercitifs utilisés par les sociétés modernes capitalistes pour réduire à la normalité ou mettre au ban certains comportements transgressifs et non acceptés.

Deux organisations externes se chargent de soutenir la lutte des détenus : Soccorso Rosso et Lotta Continua. Le premier est fondé par la comédienne Franca Rame, dont l'engagement politique remonte à l'automne 1968, lorsque le collectif théâtral *La Comune*, dans lequel elle travaille avec son mari, Dario Fo, recueille des fonds, à la fin des spectacles, pour aider les détenus. Cette initiative, initialement sporadique, devient régulière au cours des années suivantes¹. Lotta Continua, quant à elle, s'engage d'abord dans le milieu carcéral en créant, en 1970, une *Commissione Carceri* qui concentre son travail politique dans les villes italiennes les plus importantes. Elle y forme des groupes de travail stables pour constituer un point de repère fixe pour les détenus et leurs familles. À partir de 1971, le journal *Lotta Continua* ouvrira une rubrique, *I dannati della terra*², qui publie les témoignages bruts des expériences carcérales des détenus.

Pour le groupe extra-parlementaire, les détenus sont les damnés de la terre car la prison est l'expression la plus évidente de la ghettoïsation sociale et de la répression que le sous-prolétariat subit quotidiennement. Toutefois, et c'est ici que réside la vraie nouveauté de la vision de Lotta Continua, puisque le sous-prolétariat représenté par les détenus ne se plie plus au bon vouloir de la société mais devient capable de transformer la prison en une école de la révolution³, en une école de la révolte contre la répression.

C'est à ce moment précis que la chanson entre dans l'univers des luttes carcérales, avec la mise en musique du slogan de Lotta continua

1. Pour une histoire détaillée de la naissance de Soccorso Rosso et, plus généralement, sur les avocats militants voir Maria Malatesta, « Défenses militantes. Avocats et violence politique dans l'Italie des années soixante-dix et 1980 », *le Mouvement social*, vol. 3, n° 240, 2012, p. 85-103 et Maria Malatesta, « Les juristes italiens et le "long Mai 68" », *Droit et Culture*, vol. 2, n° 56, 2008, p. 233-235.

2. Un recueil de ces témoignages sera publié par la suite : AA.VV., *Liberare tutti i dannati della terra*, ed. Lotta Continua, s.d.

3. Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, Turin, Einaudi, 1973.

*Liberare tutti*¹ écrite en 1971 par Piero Masi², qui est le véritable premier chant de lutte engagé contre le milieu carcéral dans un monde où les chants sont interdits.

Dans cette chanson est condensée toute la politique anti-carcérale de Lotta Continua : l'union entre les jeunes extra-parlementaires incarcérés après les manifestations et les détenus vivant dans un monde moyen-âgeux fait de souffrance, l'organisation conjointe de la lutte au dehors et au dedans de l'univers carcéral, enfin son opposition au réformisme et l'affirmation de la nécessité d'une libération collective.

C'est ainsi que, par les chansons, Lotta Continua, au-delà de la diffusion de ses idées, arrive à recruter de nouveaux militants à plein temps, des « avant-gardes », de nouvelles énergies pour la lutte.

Par la chanson *Liberare tutti* on comprend que la prison ne peut pas seulement être un lieu de coercition et d'exploitation, mais doit devenir un lieu de cohésion, d'avancée politique, de combat, comme l'usine l'avait été pour les ouvriers.

Les détenus, de leur côté, reconnaissent que ces jeunes militants ont joué un rôle fondamental dans la prise de conscience politique de leur rôle et sentent aussi, pour la première fois, qu'ils font partie d'un tout.

Le plus grand *cantautore* et interprète du monde carcéral italien en révolte est Gianni Siviero³, totalement méconnu du public d'aujourd'hui, mais qui a eu une certaine notoriété à l'époque. Les textes de son « concept-album » (album monothématique) *Del carcere* sont directement inspirés par les histoires de certains anciens prisonniers, assistés par le Soccorso Rosso.

Ses textes touchent à tous les sujets sensibles de l'univers carcéral : de la nécessité de la lutte non plus pour réformer mais pour détruire la prison, dans la chanson intitulée *All'origine*⁴, au procès utilisé par les détenus pour faire connaître leurs revendications, dans la chanson

1. Giuseppe Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794-1974*, Rome, Newton Compton, 1975. Pour lire le texte de la chanson, voir <<http://www.ildeposito.org/archivio/canti/liberare-tutti>> consulté le 16 juin 2015).

2. Piero Masi a signé quelques-unes des chansons les plus célèbres de la lutte du mouvement étudiant de 68. Il a collaboré, entre autres, avec Fabrizio De André (en organisant son premier concert), Pier Paolo Pasolini, Dario Fo et Franco Basaglia.

3. Dans les années 1974 et 1975 il collabore avec le collectif théâtral *La Comune*, dirigé par Dario Fo. Pour plus de détails sur sa vie artistique, voir <<http://www.giannisiviero.it/biografia/>> (consulté le 16 juin 2015).

4. Sauf indication contraire toutes les citations des chansons de Gianni Siviero et de son album *Il Carcere*, sont tirées du site <<http://www.giannisiviero.it>> (consulté le 16 juin 2015).

*Aspettando il processo*¹, à la prise de conscience que c'est le système qui doit être condamné, et non pas celui qui est accusé d'avoir commis des actes de petite délinquance, dans la chanson *Eccellenza*².

Mais toutes ces nouvelles revendications, que jamais le milieu carcéral italien n'avait connues, déclenchent une vague répressive. Dans un premier temps, la direction carcérale utilise de nombreux moyens pour contrer ces mouvements et surtout le transfert des détenus, le plus efficace pour briser les liens créés dans la prison. En effet le pouvoir comprend que l'organisation des détenus pose un vrai problème de maintien de l'ordre et tente de mettre au point un projet séparant les prisonniers les plus militants, les plus politisés – l'avant-garde du prolétariat prisonnier – du reste des détenus. Mais en réalité, ces transferts incessants³ contribuent à faciliter la communication entre les prisonniers, à étendre les luttes et à développer la conscience politique chez les prisonniers de droit commun.

Après avoir constaté l'inefficacité des transferts et l'augmentation de plus en plus massive des protestations et des mutineries, le gouvernement riposte par la violence : à Florence, à la prison *Le Murate*, en février 1974, on déplore un mort et huit blessés ; trois mois plus tard, à Alessandria, lors d'une révolte qui fera date, les carabinieri du général Carlo Alberto Dalla Chiesa font sept morts et quatorze blessés.

L'épisode de Florence et la mort du détenu Giancarlo Del Padrone marquent la perte définitive de l'innocence⁴ du monde carcéral, au point que *Le Murate* sont comparées à la prison d'Attica aux États-Unis⁵. Deux chansons viennent souligner l'importance de cet épisode et la violence qui s'exprime de plus en plus dans la musique : *Giancarlo e gli altri*⁶ » encore de Gianni Siviero et *Le Murate* du Collettivo Victor Jara.

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Les premières organisations carcérales sont les collectifs George Jackson et les Pantere Rosse qui se posent dès le début le problème de la perspective combattante : de ces premières organisations naissent les NAP (Nuclei Armati Proletari) en 1974, à l'intérieur desquels confluent d'anciens militants de la lutte carcérale et de la gauche révolutionnaire.

5. Première mutinerie carcérale de grande ampleur, la révolte des prisonniers du pénitencier d'Attica aux États-Unis a été un événement majeur de la lutte contre les prisons et contre le racisme.

6. Pour une interprétation de ce chant, voir <<http://www.giannisiviero.it/1975/01/vinili/1975-del-carcere/08-giancarlo-e-gli-altri/>> (consulté le 16 juin 2015).

Dans la première, Siviero se fait le porte-parole des menaces que les détenus profèrent contre les forces de l'ordre : alors qu'a été délibérément tué un prisonnier qui manifestait de façon pacifique en demandant la réforme des codes sur le toit de la prison¹, le rapport de force a changé et la lutte ne peut que devenir plus violente.

Dans la chanson *Le Murate*², du Collettivo Victor Jara, la même idée est reprise : il faut prendre les armes contre une répression injuste, un thème qui sera cher aux jeunes militants qui feront le choix d'entrer dans la lutte armée.

Les mutineries et les protestations des détenus durant ces années ont donc le mérite de toucher profondément la société italienne, en brisant cette sorte d'*omertà* qui règne autour de la question carcérale. Maintenant que l'on ne peut plus ignorer les réelles conditions de détention des prisonniers, plus personne ne peut se cacher derrière un mur de silence. Si les mutineries peuvent être étouffées dans la violence de la répression par les forces de l'ordre, personne ne peut arrêter la critique de l'institution carcérale qui, de ce fait, se répand très rapidement même jusque dans les chansons militantes qui deviennent un outil de cette lutte. Par le biais de ces révoltes et de l'engagement des groupes extra-parlementaires, la critique arrive jusqu'à la population, pour toucher aussi le milieu des intellectuels³, des artistes⁴, et de certains magistrats.

1. Il faut noter que, dans ces années-là, les prisons se trouvaient souvent au cœur des villes et non pas dans des lieux isolés, comme cela sera le cas à partir de 1977 avec la construction des prisons spéciales. Depuis l'existence de la prison, les corps et les visages des prisonniers sont inconnus, cachés derrière l'enceinte carcérale : en montant sur les toits ils deviennent visibles, protagonistes exemplaires des luttes. D'en haut, ils parlent souvent à la foule, racontent leur vie de détresse en détention et affichent des messages revendicatifs. Dans un premier temps, cette foule invitée à assister à cette *ascension au ciel* est composée, essentiellement, de leurs familles et des habitants des centres-villes proches des prisons. Ce n'est que progressivement qu'ils arrivent par leurs actions à conquérir les premiers articles dans la presse locale et que la société commence à s'intéresser à eux.

2. Chanson écrite en février 1974 par David Riondino, Chiara Riondino, Daniele Trambusti, Massimo Fagioli, Gaia Gualtieri et Silvano Panichi. <<http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=>> (consulté le 16 juin 2015).

3. Pour ne citer que les travaux principaux de ces années dans leur publication italienne : Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Turin, Einaudi, 1976 ; Georg Rusche, Otto Kirchheimer, *Pena e struttura sociale*, Bologne, Il Mulino, 1978 ; Dario Melossi, Massimo Pavarini, *Carcere e fabbrica : alle origini del sistema penitenziario (XVI-XIX secolo)*, Bologne, Il Mulino, 1977 ; Giovanni Senzani, *L'esclusione anticipata*, Milan, Jaca Book, 1973.

4. *L'istruttoria è chiusa: dimentichi (tante sbarre)* est un film de 1971, réalisé par Damiano Damiani et tiré du roman de Leros Pittoni, *Tante sbarre : l'uomo venuto dal carcere*, Mursia,

Nous mentionnerons, pour finir, un artiste qui ne fait pas partie des groupes extra-parlementaires. Fabrizio De André, depuis toujours attentif aux marginaux, écrit et chante en 1961 *La ballata del Michè*¹, où il aborde la question de la durée de la peine et du suicide des détenus bien avant la période des grandes mutineries. Dans une autre chanson consacrée au monde carcéral, *Nella mia ora di libertà*² de 1973, le *cantautore* décrit l'impossibilité, pour les détenus, de continuer à vivre au contact étroit des gardiens de prisons. Il y raconte comment les détenus décident, dans un premier temps, de renoncer à leur heure de promenade pour, par la suite, séquestrer leurs gardiens et organiser une mutinerie – afin de se sentir libres. L'incommunicabilité entre gardiens et prisonniers ne peut se résoudre, même dans ce cas, que par un acte violent, lié à la dénonciation d'un système dont nous sommes tous responsables et qui nous concerne tous.

Fabrizio De André chante à maintes reprises l'univers carcéral et beaucoup de ses chansons se déroulent dans des cellules. Elles concernent les détenus, les coupables, ceux qui habitent ou qui pourraient habiter ces cellules qui, pour lui, ne représentent pas un lieu fermé ou confiné, mais une frontière. Les chansons concernant les assassins, les voleurs et les détenus sont chantées sur le seuil de la cellule, à travers un regard qui la contourne pour se porter aussi bien sur les prisonniers que sur ceux qui sont dehors. Celui qui est reclus est le miroir de celui qui est dehors et c'est dans le dépassement de cette limite infranchissable que réside la grandeur de De André. Sa capacité, sa volonté de regarder au-delà, de ne pas s'arrêter aux apparences pour chercher à saisir la destinée qui a amené un être humain derrière les barreaux, réels ou métaphoriques, qui l'enferment est au centre de son œuvre. La cellule y devient, en quelque sorte, transparente, invisible, cachée dans l'intimité de l'ordre social et de la psyché individuelle. Même le groupe italien des Pooh, un groupe qui n'est certainement pas engagé politiquement, dédie deux chansons à la vie des détenus : *Pensiero*, en 1971, et *Il primo giorno di libertà*, en 1976. Bien plus tard, en 1993, Francesco Guccini écrira

1970 ; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* est un film de 1975 dirigé par Miloš Forman, sorti en Italie en 1976 ; *Escape from Alcatraz* est un film sorti en 1979 réalisé par Don Siegel.

1. On en trouvera une interprétation sur ce lien <<https://www.youtube.com/watch?v=Udphldqp8hc>> (consulté le 16 juin 2015).

2. Pour la vidéo, voir <https://www.youtube.com/watch?v=_VjNAQ2xYU0> (consulté le 16 juin 2015).

Canzone per Silvia, une chanson dédiée à Silvia Baraldini¹, militante du *Black Liberation Army* arrêtée et accusée d'avoir participé, en 1979, à la préparation et à l'exécution d'une attaque contre un fourgon, qui a fait deux morts.

Désormais, grâce à ces regards croisés d'artistes, d'intellectuels et de militants et à ces paroles que les murs ne peuvent arrêter, la prison ne peut plus sombrer dans l'indifférence générale : son organisation, ses pratiques, son idéologie occupent le devant de la scène et sont remises en discussion. Les chants de lutte sur l'univers carcéral deviennent, avec le temps, le vecteur d'un message politique plus global, qui résume les aspirations des détenus de droit commun pour la liberté mais aussi pour une autre société, en symbolisant leur identité combattante. Ce nouveau et puissant porte-voix, celui de la chanson, s'éteindra avec les arrestations massives des militants de la lutte armée et, surtout, avec l'ouverture du *circuit différencié*² en 1977 : c'est à partir de ce moment-là que la prison deviendra, et pour toujours, un lieu sans musique³.

Bibliographie

- DE VITO (Christian), *Camosci e girachiavi. Storie del carcere in Italia: 1943-2007*, Rome, Editori Laterza, 2009.
- FOUCAULT (Michel), *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- INVERNIZZI (Irene), *Il carcere come scuola di rivoluzione*, Turin, Einaudi, 1973.
- LOTTA CONTINUA, Commissione Carceri, *Ci siamo presi la libertà di lottare*, Rome, Edizioni Lotta Continua, 1973.
- LOTTA CONTINUA, *Liberare tutti i dannati della terra*, Rome, Edizioni Lotta Continua, s.d.
- MELOSSI (Dario), PAVARINI (Massimo), *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario*, Bologne, Il Mulino, 1979.

1. Silvia Baraldini passe dix-sept ans dans les prisons américaines, malgré un cancer et les interventions de l'Italie, où elle sera finalement extradée en 1999. Pour le texte de la chanson de Guccini, voir <http://testicanzoni.mtv.it/testi-Francesco-Guccini_13366/testo-Canzone-per-Silvia-1567627> (consulté le 16 juin 2015).

2. L'équivalent des quartiers de haute sécurité des prisons françaises.

3. Pour une étude détaillée sur la question carcérale et la gauche révolutionnaire italienne, voir Elisa Santalena, *la Gauche révolutionnaire et la question carcérale: une approche des années 70 italiennes*, Thèse de doctorat en Langues, littératures et sciences humaines, sous la direction de Pierre Girard et Christian Del Vento, soutenue à l'université Grenoble Alpes en décembre 2014.

- NOTARNICOLA (Sante), *L'evasione impossibile*, Milan, Feltrinelli, 1972.
- RICCI (Aldo), SALIERNO (Giulio), *Il carcere in Italia. Inchiesta sui carcerati, i carcerieri e l'ideologia carceraria*, Turin, Einaudi, 1971.
- RUSCHE (Georg), KIRCHHEIMER (Otto), *Pena e struttura sociale*, Bologne, Il Mulino, 1978.
- SALIERNO (Giulio), *Il sottoproletariato in Italia*, Rome, Samonà e Savelli, 1972.
- VETTORI (Giuseppe), *Canzoni italiane di protesta 1794-1974*, Rome, Newton Compton, 1975.
- VOCCA (Ornella), *Il carcere: linee di politica criminale*, Naples, Liguori Editore, 2003.

Elisa Santalena est PRCE à l'UFR de Langues de l'université Stendhal-Grenoble 3 où elle assure essentiellement des cours de LEA et LLCE (licence et master), de civilisation italienne, de traduction et de communication professionnelle.

En 2014, elle a soutenu une thèse intitulée *la Gauche révolutionnaire et la question carcérale: une approche des années soixante-dix italiennes* en cours de publication aux éditions DeriveApprodi de Rome.

Elle a participé à différents colloques, aussi bien en France qu'à l'étranger, portant notamment sur la lutte armée italienne, la question carcérale et les mouvements contestataires dans l'Italie des années soixante-dix et quatre-vingt.

Rap et révolution en Tunisie

Samia Miossec-Kchir

D'une façon générale, la chanson tunisienne est basée sur un accompagnement instrumental et un texte écrit sous forme de poème. La maîtrise des techniques du chant et une musicalité savante trouvent un écho chez les auditeurs selon les thèmes évoqués. Paroliers, compositeurs et interprètes ont toujours travaillé ensemble pour lancer un nouveau succès. Certains chanteurs tunisiens ont marqué cet art par leurs productions : citons par exemple Ali Riyâhî, Ulayya. Parallèlement au registre classique, il y a ce qu'on appelle le *cha'bi*, populaire, musique se basant sur des instruments à vent comme le *mezwed* et des instruments à percussion comme le tambour ou la *derbouka*. Le texte est écrit dans l'un ou l'autre registre de la langue arabe, le littéral ou le dialectal. Le rap est d'un tout autre genre. En effet, le rap est un genre musical et une forme d'expression vocale appartenant au mouvement culturel hip-hop qui est apparu dans les ghettos aux États-Unis. Mais il n'a connu la notoriété que dans les années quatre-vingt. *To rap* en anglais signifie « bavarder sur un fond rythmique ». C'est donc une musique rythmée, un style de chant saccadé parfois parlé ou crié et des textes véhiculant une forte identité et des revendications sociales et/ou politiques. S'il est issu des populations noires américaines, le rap s'est répandu dès 1990 et des populations blanches y ont adhéré : il y a des rappeurs européens, africains et asiatiques.

Le rap tunisien a-t-il reproduit une mode ou a-t-il répondu à une attente du public dans une conjoncture politique et sociale de lutte ?

La situation avant la révolution

Le régime politique de Ben Ali, ancien président de la République tunisienne, était connu pour ses pratiques dictatoriales qui muselaient tout mouvement de libre expression et d'opposition. La vie culturelle en Tunisie était étroitement surveillée et le paysage médiatique était sous l'emprise totale de l'État. « L'existence de chaînes de télévision, de radios et de titres de presse détenus par les privés ou des indépendants n'était absolument pas garante de liberté¹. » Par exemple les anciens directeurs des radios privées *Mosaïque FM*, *Jawhara* ou encore *Zitouna* étaient en étroite relation avec le pouvoir en place. Certaines stations clandestines existaient mais ne touchaient pas un grand public. Les chaînes de TV étaient au nombre de quatre (deux publiques : *Tunisie 7* et *Tunis 21*, et deux privées : *Hannibal* et *Nesma TV*). Seuls les artistes « politiquement corrects vis-à-vis du régime » pouvaient se produire sur la scène tunisienne par le biais des concerts et par la diffusion à travers les ondes radiophoniques et audio-visuelles. Pour sa campagne électorale de 2009, Ben Ali s'est entouré de chanteurs vantant son mérite d'avoir développé tout le pays, jusqu'aux endroits les plus reculés. Parallèlement à ces chants laudatifs, certaines personnes ont osé déclamer leur soif de liberté dont Amal Mathlouthi qui, en 2009, a levé les foules avec sa chanson : *Kilmatî hourra* (« Ma parole est libre »).

Dans les années 2000, le rap était alors à ses débuts et les premiers groupes à avoir introduit cette nouvelle musique étaient Bendirmen, Lak3y, Férid Eletranjo, Mos Anif et DJ Costa.

Né en 1975 à Jbel Lahmar, quartier populaire au nord de Tunis, Férid Eletranjo intègre Filozof, groupe pionnier sur la scène du rap tunisien. Après quelques démêlés avec la police, il quitte la Tunisie pour l'Espagne. En 2005, il fait un bref séjour au pays pour rendre visite à son père malade mais dès son arrivée à l'aéroport les forces de l'ordre le conduisent directement en prison. Il compose alors une chanson intitulée *Al-abâd fî tarkîna* (« Dans une prison à ciel ouvert ») dans laquelle il déclare : « Le pays est devenu une prison, les gens sont enfermés et les clés sont entre les mains des geôliers. Pauvreté, misère et problèmes, le plus gros poisson mange le plus petit, personne ne leur

1. Touati Zeineb, *la Révolution tunisienne : Interactions entre militantisme de terrain et mobilisation des réseaux sociaux*, CNRS Éditions, 2012, p. 121-141.

échappe... » S’attendant aux réactions musclées du régime dictatorial, Elextanjo quitte rapidement la Tunisie. Mais la police a cherché un bouc émissaire en la personne de Balti, un autre rappeur de la même époque. Ce dernier raconte :

Les autorités me sont tout de suite tombées dessus. Ils pensaient que c’était moi qui avais écrit les paroles de cette chanson. Ils m’ont amené à la brigade criminelle. J’y ai passé deux semaines. Depuis cet événement je suis resté sur mes gardes. J’ai été maltraité pour une chanson que je n’avais pas écrite, imagine si je l’avais vraiment fait¹.

Face à la forte répression policière, beaucoup de rappeurs étaient obligés d’éviter de critiquer le régime en place et Balti faisait partie de ceux-là.

Le rap est resté longtemps invisible car né sous le joug de pouvoirs autoritaires qui ont eu comme réaction première de l’occulter. Il a été ostracisé pour les mêmes raisons qu’en France ou aux États Unis (musique de voyous), mais aussi parce qu’il attaquait le pouvoir avec une forme de fougue, de violence parfois, qui était intolérable pour ce dernier².

Jusqu’en 2009, les quelques rappeurs qui ont eu accès aux festivals et à certains médias sont ceux qui ont opté pour des textes sans trop de coloration politique, sans réelle contestation. On évoque les relations familiales, la vie dans les cités...

Le rap tunisien ne connaît un vrai écho qu’à partir des années 2010. Deux éléments ont servi son essor : le premier est Internet et les réseaux sociaux et le deuxième est la miniaturisation des studios de production.

Rappelons que les TIC et surtout Internet ont été introduits dès 1996 avec la généralisation à son accès dans toutes les régions grâce aux cyber-cafés, dénommés en Tunisie *Publinets*. « Grâce, entre autres, à l’opération de l’ordinateur familial et à la baisse des tarifs des abonnements Internet, 13 % de la population tunisienne était équipée en ordinateurs et en mai 2011 environ quatre millions de Tunisiens sur une population estimée à 10 673 800 habitants sont internautes à divers degrés³. » Le taux d’équipement en connexion ne reflète pas les fortes

1. D’après une interview retransmise sur Arte le 15 mars 2011.

2. Blondeau Thomas et Hanak Fred, *Combat de rap : 25 ans de hip-hop-Entretiens*, tomes I et II, Le Castor astral, 2007.

3. Touati Zeineb, *op. cit.*, p. 5.

disparités habituelles qui existent entre les différentes régions, à savoir entre le Nord et le Sud. Le nombre de comptes Facebook a explosé, passant de seize mille utilisateurs début 2008 à plus de huit cent mille en 2009 pour atteindre deux millions en 2011. La principale tranche d'âge des internautes (plus des trois quarts) est celle des 16-34 ans. Si le but des connexions à Internet est de partager des informations, de maintenir des liens sociaux, celui de divertir était non négligeable.

Ainsi, les rappeurs ont immédiatement saisi l'opportunité de se faire connaître à travers le web en mettant leurs vidéos sur Facebook et YouTube. Malgré leurs faibles moyens financiers et leur amateurisme, ils ont réussi à créer leur propre studio d'enregistrement. Ils ont été aidés dans leur tâche par la miniaturisation des techniques de production et leur faible coût. Grâce à la possibilité d'enregistrer chez soi à un prix modique, des rappeurs qui n'ont ni label ni structure ont pu surgir sur la scène nationale, voire internationale.

À partir de 2006, les Tunisiens découvrent les blogs et les forums et avec eux la cyber-censure. « Pour lutter contre les stratégies de Ben Ali, les internautes tunisiens ont mis en place des tactiques de contournement et d'adaptation [...] dans le référentiel de Michel de Certeau. Les internautes se sont aussi dotés de plusieurs ruses, des plus simples aux plus techniques¹ » : repérage des mots clés en adoptant un langage codé : Tonton ou *khali* pour Ben Ali, dic.tature... Des sites de la diaspora tunisienne se sont créés à l'étranger, tel *Nawaat* qui veut dire noyau. Samy Ben Gharbia, l'un des cofondateurs, nous dit que c'est une plateforme ouverte aux Tunisiens pour s'exprimer : « L'un des objectifs était d'utiliser les nouvelles technologies, ramasser des informations, les mettre sur le site et les diffuser le plus largement possible². » L'autre objectif de cette plateforme était de créer une réelle opposition, celle des anonymes sur le net qui critiquent le régime et l'opposition.

Slim Amamou, jeune blogueur devenu secrétaire d'État après la révolution précise :

Après 2009, la communauté Internet a commencé à s'organiser contre la censure. Les gens mettaient leur photo en disant « Sayeb Salah » « Stop à la censure »... Nous étions bien organisés. La censure n'arrivait plus

1. *Ibidem*, p. 201.

2. Ben Gharbia Samy, *la Révolution tunisienne*, Éditions du Laveur, 2011, p. 190.

à suivre. Les gens se sentaient tellement concernés que pour un site censuré, dix se créaient¹.

La révolution tunisienne

Les conditions sociales difficiles traversées par le pays, l'injustice, la corruption et surtout le chômage des jeunes ont poussé certains d'entre eux à des actes de désespoir. La révolution couvait déjà et était portée par des gens d'origine sociale très basse : il s'agit, selon Ayari et Geisser, d'un sous-prolétariat exclu et humilié². Les jeunes représentent près de 60 % de la population et sont les plus touchés par la crise.

Comme partout ailleurs, le rap est l'expression du « mal être d'une jeunesse marginalisée muselée et qui trouve d'énormes difficultés à survivre ».

Actif depuis 2008, Hamada Ben Amor, alias El Général, un jeune rappeur tunisien, écrit des chansons de rap assez engagées, mais en raison de la censure il ne peut s'adresser à un large public qu'à travers les réseaux sociaux dont YouTube.

Le 7 novembre 2010, date anniversaire de la vingt-troisième année du règne de Ben Ali, ce jeune rappeur va s'adresser via les réseaux sociaux au Président de la République en ces termes :

Monsieur le Président
Ne me comprends pas mal
Je ne viens pas te faire un bras de fer
Au contraire, je veux que tu aides le peuple
Que tu luttés contre la corruption dans le pays
Et que tu punisses les corrompus.

Dans cette chanson intitulée *Sidi al-Raïs* (« Monsieur le Président »), El Général fait référence à la situation économique d'une strate de la société qui vit dans la pauvreté, le sous-emploi et subit la répression de la classe dirigeante qui spolie le peuple.

Hamada Ben Amor attire l'attention du chef de l'État sur les conditions difficiles dans lesquelles vit une grande majorité des jeunes.

1. Amamou Slim, *la Révolution tunisienne*, Éditions du Laveur, 2011, p. 93-194.

2. Ayari Michaël et Geissier Vincent, « Tunisie : la révolution des "Nouzouh" n'a pas l'odeur du jasmin », *Témoignage chrétien*, 25 janvier 2011.

Il n'est pas du tout injurieux à l'égard du président, au contraire, il est respectueux de son interlocuteur et cherche à lui ouvrir les yeux sur ce qui se passe dans le pays, dialoguer avec lui, car il ne le met pas dans le lot des corrompus.

Fin décembre 2010, El Général récidive et poste sur son blog une deuxième vidéo réalisée en pleine révolution après l'immolation de Mohamed Bouazizi le 17 décembre 2010, qui a déclenché le soulèvement et ultérieurement la révolution du jasmin. Dans son montage, le jeune rappeur s'adresse de nouveau au chef de l'État. Dans *Rayes el-bled* («Président du pays»), le ton est nettement plus agressif que celui de la première vidéo, il ne concède aucune compromission avec l'État mafieux. Il décrit dans son poème la misère du peuple et son humiliation continue depuis des années.

Monsieur le Président je m'adresse à toi
En mon nom et au nom de tout le peuple qui vit sous la souffrance
Nous sommes en 2011 et il y a encore des hommes qui meurent de faim
Le peuple veut travailler pour vivre, mais sa voix n'est pas entendue
Descends dans la rue et vois les gens qui sont comme des bêtes
Regarde la police avec les matraques, elle frappe impunément
Tant qu'il n'y a personne pour leur dire non
Un père ne fait pas de mal à ses enfants
C'est un de ceux-là qui te parle de sa douleur
La moitié du peuple vit dans l'humiliation et boit le verre de la souffrance
Président du pays, ton peuple est mort
Beaucoup de personnes se nourrissent dans les poubelles
Regarde ce qui se passe dans le pays
De la misère partout et des gens qui ne trouvent pas où dormir.

Comme on le voit, le message est très contestataire et évoque un engagement individuel et collectif. El Général se présente comme le porte-parole d'un peuple humilié. Sa contribution au surgissement de la révolution en Tunisie est effective. Elle se manifeste à travers son autoproduction musicale diffusée sur des réseaux sociaux, YouTube en particulier, visant à sensibiliser les jeunes en les incitant implicitement ou explicitement à se révolter contre la dictature¹.

1. Amri Mahdi et Fliti Mohammed, *Militantisme citoyen et révolution en Tunisie. Le rôle du rap politique dans la mobilisation*, intervention à la journée d'études JCEA 2013. Rencontre nationale des jeunes chercheurEs en études africaines, communication, Sciences Po Paris,

Accompagnant la révolution tunisienne, une troisième vidéo postée le 11 janvier 2011 et intitulée *Tounes Bledna* (« Tunisie notre pays »), rend compte d'une façon textuelle et visuelle de la corruption exercée par le pouvoir en interdisant aux jeunes de s'occuper de la politique et les encourageant à se tourner vers des dérivatifs tels que l'alcool, les boîtes de nuit. Mais El Général est déterminé à lutter contre l'oppression :

Nos hommes jamais ils ne renonceront
La Tunisie est notre pays
Nous irons tous main dans la main
La Tunisie est notre pays
Aujourd'hui, nous devons trouver une solution.

La communication non verbale de la vidéo montre un tunnel qui symbolise le chemin étroit à parcourir pour arriver à libérer le pays. Ce tunnel est en partie recouvert du drapeau ensanglanté de la Tunisie faisant référence au prix à donner pour cette victoire et aux martyrs qui donneront leur vie pour sa libération.

Suite à ces chansons, la police se rend au domicile familial de l'artiste cyber activiste qui est arrêté et passe quelques jours en prison.

En 2011, le magazine *Time* le classe parmi les cent personnes les plus influentes du monde. D'ailleurs sa chanson *Rayes el-bled* est devenue l'hymne du printemps arabe, que ce soit en Tunisie ou en Égypte. Une prise de conscience même des gens apolitiques s'est matérialisée autour des jeunes morts sous les balles de la police et un sentiment de solidarité a gagné progressivement le pays. Les mots d'ordre, les photos, des chansons partaient d'Internet et étaient relayés sur Facebook, sur les portables par des SMS « de récepteur de l'information, Internet est très rapidement devenu source émettrice d'information ¹ ».

Après la grande mobilisation des Tunisiens, spécialement des jeunes, et après des semaines de manifestations durement réprimées, le président Ben Ali quitte le pays le 14 janvier 2011. Un vent de liberté souffle sur la Tunisie, non sans une période trouble où les anciens RCDistes² sèment la panique et la terreur dans le pays, tout en essayant de se maintenir en place. En effet, les proches de l'ancien régime conservent

11-12 janvier 2013, <http://jcea2013.sciencesconf.org/conference/jcea2013/pages/Amri_Mahdi_Fliti_Mohammed_Comm.pdf> (consulté le 2 décembre 2015).

1. Touati Zeineb, *op. cit.*

2. RCD: Rassemblement constitutionnel et démocratique, parti au pouvoir sous Ben Ali.

pendant six semaines l'essentiel des pouvoirs. La pression de la rue ne cesse d'augmenter :

Le samedi 22 janvier, des centaines de jeunes originaires de l'intérieur, d'où est partie la révolution, entament une marche sur la capitale. À chaque étape, le cortège grossit tandis que les réseaux sociaux relaient les appels à rejoindre cette caravane de la liberté¹.

Le 24 janvier, ils arrivent à la Kasbah, siège du premier ministre et campent sur place. Ils sont décidés à rester sur place jusqu'à l'obtention de leurs revendications. Quelques jours après ce sit-in baptisé Kasbah1, Ghannouchi annonce la constitution d'une nouvelle équipe gouvernementale de transition qui aura pour mission d'organiser des élections présidentielles. Le 20 février, un second sit-in se tient à la place de la Kasbah, baptisé Kasbah2, durant lequel les manifestants exigent la démission du gouvernement Ghannouchi, la suspension des deux assemblées législatives (la Chambre des conseillers et la Chambre des députés, 2002-2011) et l'élection d'une assemblée constituante. Un des organisateurs de ces sit-in militant de l'UGTT² déclare :

C'est à Kasbah2 que les choses ont basculé (nous avons été dépassés par la capacité d'organisation et de mobilisation des islamistes alors que ceux-ci étaient largement absents en décembre et en janvier. À partir de Kasbah2, le ver est dans le fruit, les Frères musulmans tiennent le haut du pavé)³.

Devant un mouvement protestataire de plus en plus grandissant, Mohamed Ghannouchi, Premier ministre de l'ancien régime, se voit obligé de démissionner. Son successeur, Béji Caïd Essebsi, ancien ministre de Bourguiba, est chargé d'assurer l'intérim. Des élections pour une assemblée constituante ont lieu le 23 octobre. Un gouvernement de transition se met en place avec une troïka composée du parti islamiste *Ennahdha*, du parti *Congrès pour la République* auquel appartient Moncef Marzouki, Président de la République par intérim et élu par l'assemblée constituante durant trois ans (2011-2014), et le parti *Ettakattoul*, les deux derniers partis étant de tendance démocratique. Le pays a-t-il connu une véritable démocratisation et une

1. Beau Nicolas et Lagarde Dominique, *l'Exception tunisienne. Chronique d'une transition démocratique mouvementée*, Paris, Seuil, 2014.

2. Centrale syndicale tunisienne (Union générale des travailleurs tunisiens).

3. Beau Nicolas et Lagarde Dominique, 2014, *op. cit.*, p. 37.

redistribution des richesses ? Les valeurs de la révolution ont-elles été respectées ? Parallèlement quels ont été la place et le rôle du rap durant cette phase transitoire ?

L'acquis de la révolution a été d'une façon incontestable la liberté d'expression. Après le départ de Ben Ali, le gouvernement de transition avait comme fonction de rédiger la nouvelle Constitution et de résoudre les problèmes sociaux des démunis en particulier du sous-prolétariat dont sont issus Mohamed Bouazizi et d'autres jeunes. Ceux qui trouvaient l'avenir bouché devant eux, avec ou sans diplôme, ceux qui ne savaient pas de quoi serait fait le lendemain, cette jeunesse qui a affronté le régime dictatorial de Ben Ali en faisant des manifestations dans tout le pays et en s'exposant courageusement aux balles réelles des forces de l'ordre avec pour simple arme des mots d'ordre comme « Dégage » n'a obtenu aucune retombée de la part du nouveau gouvernement. Depuis la révolution, la Tunisie a connu une crise économique qui a impacté le coût de la vie ; de ce fait, la classe sociale pauvre s'est trouvée encore plus démunie. Ces quatre années transitoires ont montré l'incapacité des nouveaux responsables et leur comportement opportuniste. La constitution promulguée sous Bourguiba et reprise par la nouvelle assemblée a fait l'objet de plusieurs sit-in par la société civile qui a été vigilante à sa rédaction et aux éventuels changements concernant spécialement le statut de la femme : égalité homme-femme et polygamie.

La recomposition du paysage politique a obtenu au début une sympathie auprès des rappeurs qui ont eu accès aux médias et ont pu poster leurs vidéos sans être menacés par la censure. Mais ils ont eux aussi déchanté comme le reste de la population. Dans notre étude nous retenons pour la période post-révolution cinq noms : Balti né en 1980, qui fait partie des pionniers du rap. Malgré le fait d'être considéré comme un rappeur officiel du régime de Ben Ali, il continue sa production et sort plusieurs chansons dont *Jay min al-rif lil assima* (« Je suis venu de la campagne à la capitale ») ; El Général avec une nouvelle version de *Rayes el-bled* ; Hamzaoui Mohammed Amine avec *Houmani*, Psycom, de son vrai nom Mohamed Jendoubi, avec sa chanson *Manipulations*, Weld El15, de son vrai nom Alaa Eddine Yacoubi, avec la chanson *El-boulicia Kleb* (« Les flics sont des chiens »).

Les thèmes majeurs évoqués par les rappeurs à l'issue de la révolution

Al-karâma/ La dignité

Parmi les mots d'ordre scandés par les jeunes lors de la révolution celui de dignité *karâma* arrive en tête, avant même celui de revendiquer du pain. N'oublions pas que le 17 décembre 2010, Mohamed Bouazizi s'est immolé devant le siège du gouvernorat de Sidi Bouzid suite à la confiscation de son étalage et à une gifle qu'il a reçue de la part d'une policière, un acte commis devant le lieu symbole de l'autorité. Pour paraphraser Salah Mosbah, philosophe tunisien, la quête de la dignité passe d'abord par une rupture de l'acceptation de l'indignité. Cette quête de la dignité déjà évoquée dans sa chanson très connue *Rayes el-bled*, du temps de Ben Ali, El-Général la réitère dans une seconde chanson qui porte le même titre mais qui s'adresse cette fois à Moncef Marzouki :

Président du pays, on en a marre de l'oppression
Descends dans la rue et regarde ce qui se passe dans le pays
Ton peuple est mort et le coût de la vie devient exorbitant
Ils nous ont foulés du pied, nous souffrons
Nous endurons toujours les mêmes peines
Nous avons fait une révolution pensant être libérés
Certains sont morts pour que d'autres vivent dignement
De la dictature, on pensait nous être débarrassés.

D'autres artistes du hip-hop se sont exprimés sur ce thème dont Balti dans *Soukrân* (« Ivre »).

Les illusions perdues

Les illusions perdues se trouvent dans les refrains d'autres rappeurs. Le monde n'a pas changé malgré les gens qui se sont sacrifiés. Leur vision est dichotomique, ils parlent au nom d'une entité : nous qui s'oppose à une autre : eux. Nous, c'est le pays, Tounes, *el-bled*, le peuple *al-chaab*, les petites gens *azawâliyya*, le père de famille qui n'arrive pas à joindre les deux bouts, les enfants non scolarisés, les diplômés qui ne trouvent pas de travail, ceux qui ont cru au changement et qui continuent toujours de vivre dans la pauvreté, la misère, les humiliés, les foulés du pied, les jeunes qui risquent leur vie en voulant rejoindre l'Europe clandesti-

nement... Eux, c'est les politiciens, ils sont cités nommément : le RCD (*Attajammu*), Trabelsia, Ben Ali, *Ennahdha*, Marzouki ¹, les riches, les opportunistes, occupés à rassembler l'argent et à se bousculer pour accéder à des postes importants.

La perte de l'espoir est un thème assez répandu dans le rap d'une façon générale et chez les rappeurs tunisiens en particulier. L'espérance en un changement pour accéder à une dignité pour soi-même et pour son peuple s'est évanouie tout comme la révolution. C'est ce qu'exprime El Général :

Nous voulions voir notre pays comme il devrait être
Un président qui protège sa nation et ne trahit jamais son peuple
Quel dommage, la révolution du jasmin a été vendue à bas prix
Pire, ils l'ont même condamnée à mort.

Les rappeurs appartiennent à une frange jeune de la société qui souffre souvent du mal de vivre et cet échec est vécu comme un drame.

Injustice

Comme l'a souligné Bouziane Kheira dans son étude sur le rap français, le thème de la justice, ou plutôt de l'injustice apparaît de manière extrêmement récurrente. « Dans la plupart des textes de notre collection, le signifiant linguistique de justice est très souvent associé à celui de police ². » Dans son texte intitulé *Al-boulicia Klab* (« Les flics sont des chiens »), Weld El15 dit :

Ils m'ont attrapé pour consommation, ils m'ont embarqué pour le
shit [...]
Ils m'auraient pas attrapé pour un an de prison si mon père
s'appelait Bousbii [...]
Je n'aurai pas vu la prison si j'étais le fils de Slim Chiboub
Les flics sont des chiens et moi je me demande d'où viennent
les aboiements
Vas-y dis-moi d'où ils viennent [...]
Pour l'Aïd je veux égorger un flic à la place du mouton [...]
La « rafle » ramasse tout, le quartier est noir tellement il y a de serpents.

1. RCD : cf. supra, Trabelsia : belle famille de Ben Ali, *Ennahdha* : parti des frères musulmans, au pouvoir de 2011 à 2014, Marzouki : Président par intérim de 2011 à 2014.

2. Bouziane Belhadj Kheira, *le Rap underground, un mythe actuel de la culture populaire*, logiques sociales, 2014.

Les fonctionnaires de police sont métaphoriquement évoqués comme des animaux tels que les chiens et les serpents. Or dans la religion musulmane, le chien est considéré comme un animal impur et la pire insulte est chien ou fils de chien.

L'injustice de la police se traduit par sa duplicité avec les gens du pouvoir (cf. les noms évoqués de personnalités connues), par sa corruption.

Cocaïne, shit, Kétamine, c'est venu d'où ? C'est vous qui l'amenez
Dis-moi d'où vient cette drogue ? C'est vous qui la vendez,
c'est vous les fournisseurs
Vous nous avez détruits avec ce poison depuis qu'on est petit...
On a cru qu'il y avait eu une révolution dans ce pays
mais on s'est fait avoir.

La police inspire un sentiment de haine. Weld El15 la voit comme destructrice des jeunes des quartiers. Depuis sa diffusion sur YouTube, un de ses clips a été visionné plus d'un million de fois. Il est le porte-parole d'une jeunesse qui réclame plus de liberté dans une Tunisie où les lueurs d'un avenir meilleur s'éteignent. La rage qu'il exprime remonte à son arrestation pour consommation de cannabis le 21 février 2012. Durant son séjour de neuf mois en prison, il compose la chanson *Al-boulicia kleb* et la met sur les réseaux sociaux le 3 mars. Le 21 mars le tribunal de première instance le condamne à deux ans de prison. Weld El15 est d'autant plus amer qu'il a participé à une campagne incitant les jeunes à participer aux élections du 23 octobre 2011, qui ont porté au pouvoir la troïka dominée par le parti *Ennahdha*. Devant ses condamnations à répétitions, une campagne de soutien à Weld El15 a été organisée. Hind Meddeb, journaliste à *la Tribune*, écrit le 12 juin 2013 :

Son crime est d'avoir composé une chanson qui dénonce les exactions de la police : plus de deux ans de prison après la chute de Ben Ali, la police continue de réprimer les manifestations, d'insulter et de tabasser ceux qui tombent dans ses filets.

L'extrémisme religieux est-il la solution ?

Le rappeur Psycho M, alias Mohamed El Jendoubi, poste une vidéo de vingt minutes intitulée *Manipulations* dans laquelle il présente des opinions très critiques sur l'histoire du monde arabo-musulman. Depuis le règne du Sultan Abdel Hamid au sein de l'Empire ottoman, le monde

n'est que conspirations et traîtrises. C'est la faute de l'impérialisme, de l'athéisme, de la colonisation, de la franc-maçonnerie, du nationalisme arabe avec à sa tête Nasser, des laïcs dont l'ex-Président Bourguiba, de ceux qui ont prôné la libération de la femme dont Tahar Haddad et Qassim Amîn jusqu'à nos jours en attaquant les cinéastes tunisiens dont Nouri Bouzid, des intellectuels laïcs comme Olfa Youssef, professeur à la faculté de La Manouba en Tunisie. Sa vision est conspirationniste, il se pose en professeur qui va enseigner l'histoire qu'on n'apprend pas dans les écoles mais que lui maîtrise :

Le drapeau de mon pays n'est pas rouge et blanc avec une étoile
et un croissant sa couleur est noire
avec le verset de l'unicité de Dieu

Mon pays s'étend du Golfe à l'océan [...]

Nous étions une seule communauté sous la bannière du califat [...]

Ni frontières ni distances ne nous séparaient

Nous étions frères dans l'islam et tous les peuples étaient unis

Au lieu d'implorer Dieu, on entonne l'hymne national

et les slogans nationalistes

La jeunesse a perdu son identité islamique

Pour comprendre il faut que tu aies la mentalité Psycho M

Je n'ai pas le droit de critiquer des personnalités connues

Mais ils ont le droit de critiquer la religion.

Face à ces affirmations qui touchent les fondements de la société tunisienne ainsi que son élément identitaire territorial, des personnalités et des organisations ont signé une pétition pour la défense des libertés personnelles. Les signataires ont signalé que sur l'espace virtuel, il y a une escalade d'un phénomène dangereux qui se fait passer pour de la musique et des chansons, mais fait l'apologie des idéologies wahhabites, salafistes dont le but est d'établir un État religieux en Tunisie en abandonnant l'esprit de la République et en abrogeant le code du statut personnel, les libertés des femmes et l'égalité des sexes. Les signataires attirent l'attention sur le fait que ce discours ne fait qu'attiser la haine et la rancœur et incite à la violence entre les citoyens tunisiens.

Durant la révolution, les débats à l'assemblée et au sein de la population ont porté sur les questions sociales, politiques et religieuses. Sur ce dernier point, deux blocs se sont opposés : d'un côté les laïcs et de l'autre ceux qui étaient pour la préservation des règles religieuses. Le rap reflète les deux tendances. Balti relance le débat en se demandant « mon

pays est-il un pays musulman ou un chant de jihâd ? » dans sa chanson *Jay min al-rîf lil assima* (« Je suis arrivé de la campagne à la capitale »).

L’ancrage territorial : le pays, la famille, le quartier

Même si des conflits existent, d’une façon générale le Tunisien est un adepte du consensus et de la modération, ce qui a pour conséquence de briser les moments de grandes tensions. Ainsi l’hymne national ou encore le drapeau tunisien sont des éléments fédérateurs, unificateurs. Durant la révolution beaucoup de manifestants brandissaient ou même étaient enveloppés dans le drapeau tunisien. El Général dans sa vidéo 1 *Rayes el-bled* portait une casquette sur laquelle figurait le drapeau tunisien.

Dans son clip *Rayes el-bled 2* j’ai relevé dix-sept occurrences du mot pays : *bled, bledî*. L’auteur personnifie la Tunisie et parle d’elle en ces termes :

La Tunisie est perdue, ils l’ont prise de force
Plusieurs mains propres et sales veulent la toucher
La Tunisie est une jeune fille qui a beaucoup de prétendants
Chacun lui faisant miroiter des nouvelles perspectives [...]
Qui la déflorera en premier.

L’auteur fait référence aux élections législatives du 23 octobre 2011 durant lesquelles plusieurs partis se sont présentés, « convoitant » la Tunisie enfin libérée après vingt-trois ans de règne de Ben Ali et de la famille Trabelsi. C’est une jeune République à l’image d’une jeune personne qui attend tout du futur mais qui est en même temps fragile. El Général se place comme son défenseur et critique les malhonnêtes représentés ici par « les mains sales » qui veulent la prendre de force ainsi que les manipulateurs qui lui font croire en des jours meilleurs. Il insiste sur le fait que « le peuple doit continuer la révolution jusqu’au bout avant que la Tunisie ne recule et que la révolution ne s’évapore ». Car les nouveaux maîtres sont identiques aux précédents.

Dans *Jay min al-rîf lil assima*, Balti se demande « de qui est enceinte la Tunisie ? De Zine al Abidine Ben Ali ou de Rached Ghannouchi, le leader du parti *Ennahdha* ? Le pays va être mis à la vente ».

Un autre point d’ancrage important est la famille au sens large. Évidemment les parents tiennent la première place et surtout la mère,

mais les liens entre cousins sont étroits. Cette solidarité se manifeste surtout quand on s'éloigne de son village natal et qu'on se rend à la capitale. Balti, l'évoque bien dans *Jay min al-rîf lil assima* :

Je suis arrivé de la campagne à la capitale
Laisant derrière moi les prières de ma mère [...]
Un de mes cousins est venu me chercher à Bab Alioua
Après accolades et embrassades, nous avons bu un café
Nous avons parlé du passé du présent et du village
La pauvreté dans notre patelin est un vieux compagnon.

Il y a aussi le quartier : *al-houma*. Houmani est un néologisme inventé par l'artiste du hip-hop Hamzaoui Med Amine. Cela signifie « le gars qui n'a pas les moyens de quitter le quartier, il est condamné à y rester ». Mise en ligne le 14 septembre 2013, sa vidéo a été vue plus de sept millions de fois sur YouTube. Un chiffre d'autant plus étonnant quand on sait que le clip, tourné dans les quartiers pauvres de l'Ariana, une zone de la banlieue nord de Tunis, n'aurait coûté que trois cents dinars, l'équivalent de cent cinquante euros.

Les avis des internautes sont unanimes, ils ne tarissent pas d'éloges au sujet de ce succès : la magie de ce morceau ne réside pas seulement dans son rythme, ses paroles mais c'est surtout son public éclectique. Du fin fond des banlieues à la capitale, des jeunes aux plus âgés, des riches aux pauvres, les personnes tombées sous le charme de *Houmani* viennent d'horizons différents et n'adhèrent pas forcément au rap tunisien. Sélim Ben Cheikh, plasticien à Tunis, déclare : « Je ne viens pas du milieu social que la chanson décrit, mais elle me touche énormément. Je la trouve sublime, ses paroles sont très poétiques, très poignantes mais aussi très innovantes ¹. » Le rappeur Hamzaoui Med Amine explique : « La chanson est arrivée à un moment où il y avait de la violence, du terrorisme. Les Tunisiens ont besoin d'entendre une musique qui leur parle d'eux, notre chanson est un miroir de la société ². »

Dans la vidéo tournée dans un quartier populaire de Tunis, on remarque beaucoup de petits métiers : coiffeur, marchand de légumes,

1. Selim Ben Cheikh, « "Houmani" : un rap sur la pauvreté se transforme en phénomène de société », 15 novembre 2013, <<http://observers.france24.com/fr/20131115-tunisie-houmani-hamzaoui-kafon-rap-pauvrete-transforme-phenomene>> (consulté le 2 décembre 2015).

2. Hamzaoui Med Amine cité par Rebecca Chaouch dans « Le mot de l'année 2013 en Tunisie : "Houmani" ! », http://www.huffpostmaghreb.com/2013/12/20/houmani-tunisie_n_4480835.html (consulté le 2 décembre 2015).

cordonnier, épicier, bureau de notaire, une boutique de vente de vêtements pour les mariages, une friperie, un taxi collectif et des voitures abîmées. Le quartier a un aspect rural : on y trouve poules, chèvres et moutons. Les murs des rues sont sales ; on voit beaucoup de graffitis et des phrases écrites telles que « Nous sommes le gouvernement », une effigie du Che et une de Bob Marley, les trottoirs sont défoncés et jonchés d’ordures. Les habitants sont des jeunes essentiellement avec des enfants et quelques personnes âgées. Leurs tenues vestimentaires sont modernes : tee-shirts, casquettes, jeans. Les rues sont animées, on y discute, on s’adosse contre le mur, on s’attable pour partager un plat. Parmi les tas d’ordures on voit des bouteilles en plastique, des cannettes de bière. Les habitants n’ont pas l’air triste, on les voit rire ou sourire. On les voit aussi se faire l’accolade ou faire le signe de la victoire. Vers la fin de la vidéo, une petite fille habillée en rouge et blanc arbore un drapeau tunisien, sur ses habits et on y lit « Tunisie » en arabe et en français. Le clip se termine par une personne qui donne un coup de pied dans le panneau « Cédez le passage » qui du coup est renversé.

L’amour est ta création mon Dieu
Et la haine est celle des hommes [...]
Nous vivons comme des ordures dans une poubelle
Pauvres, misérables, nous nous ne levons pas tôt et
ne connaissons pas de montre
Ici, on étouffe, ici on est asphyxié
La pièce de 5 millimes [la moitié d’un centime d’euros] dans ma poche
n’arrive pas à se multiplier [...]
Ici tu manges le rassis, ici tu manges le pain dur et si cela ne te
convient pas, cogne-toi la tête contre les murs [...]
Celui qui a été brûlé par la soupe souffle même sur la salade
La vie est laide, restes de déchets
Chez nous le froid ferait fondre le chocolat
Suffit de pleurer, y en a marre de ceux qui se sont gavés
Combien de personnes parmi nous sont accusées à tort.

Le quartier est présenté comme un microcosme avec les tranches de vies de tous les âges et de tous les genres. Le quartier se suffit à lui-même et témoigne de la solidarité voire de l’esprit de corps de ses habitants auprès desquels on décèle une grande fraternité. La Tunisie est symbolisée par cette fillette qui porte le drapeau national. Le quartier recouvre sa fierté et sa dignité par ce coup de pied final qui renverse

le panneau « Cédez le passage ». La situation est ainsi inversée, c'est le quartier dans sa plénitude et dans sa totalité qui s'impose.

La révolution tunisienne a permis au Rap de s'affirmer et de s'épanouir comme genre musical et comme moyen de contestation et de lutte et parallèlement, le rap tunisien est le reflet de l'évolution de la société tunisienne durant ces dernières années. Ainsi les rappers tunisiens traduisent l'ambivalence de la société tunisienne contemporaine et ses grandes tensions identitaires. En plus du mal-être matériel et au-delà de toutes les formes de relation à l'État, se pose le discours de l'identité et de la politique. C'est celui de la représentation de l'espace de vie et de référence, en un mot la construction d'un imaginaire auquel participe le rap. La chanson « Houmani » est considérée par certains non seulement comme le miroir de la société mais comme une ode à la culture populaire ; elle participerait par ses paroles à une révolution musicale, poétique et politique en Tunisie.

Bibliographie

- AMAMOU (Slim), *la Révolution tunisienne*, Éditions du Layeur, 2011.
- AMRI (Mahdi) et FLITI (Mohammed), *Militantisme citoyen et révolution en Tunisie. Le rôle du rap politique dans la mobilisation*, intervention à la journée d'études JCEA 2013. Rencontre nationale des jeunes chercheurs en études africaines, communication, Sciences Po Paris, 11-12 janvier 2013, <http://jcea2013.sciencesconf.org/conference/jcea2013/pages/Amri_Mahdi_Fliti_Mohammed_Comm.pdf> (consulté le 2 décembre 2015).
- AYARI (Michaël) et GEISSER (Vincent), « Tunisie : la révolution des "Nouzouh" n'a pas l'odeur du jasmin » *Témoignage chrétien*, 25 janvier 2011.
- BEAU (Nicolas) et LAGARDE (Dominique), *l'Exception tunisienne. Chronique d'une transition démocratique mouvementée*, Paris, Seuil, 2014.
- BEN GHARBIA (Samy), *la Révolution tunisienne*, Éditions du Layeur, 2011.
- BLONDEAU (Thomas) et HANAK (Fred), *Combat de rap : 25 ans de hip-hop, Entretiens*, le Castor astral, tomes I et II, 2007.
- BOUZIANE BELHADJ (Kheira), *le Rap underground, un mythe actuel de la culture populaire*, Logiques sociales, 2014.
- TOUATI (Zeineb), *la Révolution tunisienne : Interactions entre militantisme de terrain et mobilisation des réseaux sociaux*, CNRS Éditions, 2012.

– Chanter la lutte –

Samia Miossec-Kchir est maître de conférences de langue et littérature arabes à l'université Paul-Valéry-Montpellier. Champs d'études : littérature arabe contemporaine, représentation de la ville et de la femme dans le roman et la nouvelle, les femmes arabes écrivaines.

Pancho Villa, un siècle de *corridos* : de la Révolution au Mexique violent

Alfonso Colorado

La musique composée autour de la personnalité de Pancho Villa représente habituellement une partie du corpus d'étude du *corrido* de la Révolution dont l'importance est manifeste: elle est toujours prise en compte dans l'immense bibliographie concernant Villa – tant historiographique que militaire et politique, d'où le choix de Paco Ignacio Taibo II de cette phrase de Mauricio Magdaleno comme épigraphe de son ouvrage *Pancho Villa. Une biografía narrativa*: « La chanson de geste de la révolution chevauche le coursier de Pancho Villa ¹. » Plus que de « chanson de geste », il convient de parler d'un *corrido* inspiré en grande partie par Pancho Villa, le héros de la Révolution.

Le *corrido* mexicain, ou la marginalité mise au centre

On ne peut pas se tromper avec les *corridos*: au-delà de leur configuration littéraire et de leur structure musicale, il s'agit surtout d'une histoire

1. Paco Ignacio Taibo II, *Pancho Villa, una biografía narrativa*, Barcelona, Planeta, 2007. p. 9.

chantée. Le *corrido* a été le principal genre musical de la Révolution, la chronique orale de l'histoire révolutionnaire. Il conserve la mémoire des moments fondamentaux de cette révolution¹. Dans un pays où la culture était citadine, francophile et contrôlée par les classes dominantes, l'élément autochtone, populaire et rural fit irruption avec une telle force que, pour la première fois dans l'histoire du continent, la musique traditionnelle fut mise au premier rang. Même la musique symphonique rendit hommage au *corrido*. Manuel M. Ponce (1882-1948) arrangea plusieurs chansons pour le piano : *La Adelita*, *La cucaracha* et *La rielera*. Carlos Chávez (1899-1978) inséra *La Adelita* à la fin de son *Obertura republicana* (1935) et composa *Llamadas* ou *El corrido de la Revolución* (1934) pour orchestre, ainsi qu'une pièce pour chœurs *El sol: corrido mexicano* (1934). En 1936, José Pablo Moncayo écrivit un arrangement de *La Valentina* pour orchestre. Enfin, Salvador Contreras (1912-1982) composa des *Corridos* (1941) pour chœur et orchestre.

Dans la musique « classique », on trouve des exemples villistes comme la musique que Silvestre Revueltas écrivit pour le film *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes, du roman homonyme (1931) de Rafael F. Muñoz (1899-1972). On peut également mentionner la dernière partie du *Corrido* de Salvador Contreras : *Los Dorados*, le corps d'élite de l'armée de Villa.

Un canon musical villiste

L'univers du *corrido* villiste est immense : les exemples existent par centaines. Mais nous pensons qu'il existe un modèle national, la poignée de *corridos* encore célèbres aujourd'hui. On trouve en effet actuellement sur le marché une grande diversité d'enregistrement de ces *corridos*, joués dans tout le Mexique par de nombreux groupes musicaux.

La Adelita, le *corrido* le plus populaire de la Révolution, peut être considéré comme villiste parce que Luis S. Reyes, le chef de l'orchestre villiste l'a arrangé sans en être le compositeur, reprenant un air ano-

1. Laurent Aubague, «Le *corrido* mexicain. Un analyseur socio-culturel de crise», Borrás, Gérard (éd.), *Musiques et Sociétés en Amérique Latine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1994, p. 109.

nyme de Chihuahua auquel « la troupe ajouta des paroles¹ ». D'autre part, dès la bataille de Torreón, ce *corrido* s'est propagé dans le reste du pays. Le film de Chano Ureta, *Si Adelita se fuera con otro* (1948), montre comment cette chanson populaire fut couramment associée à Pancho Villa ; sur l'affiche, on peut le voir au deuxième plan, derrière les acteurs Jorge Negrete et Gloria Marín.

Adela Velarde, surnommée Adelita, qui inspira ce *corrido*, fut infirmière dans la brigade Arrieta et la compagne du sergent Antonio del Río :

*Popular entre la tropa era Adelita
la mujer a quien el sargento idolatraba,*

*que además de ser valiente era bonita
y hasta el mismo coronel la respetaba².*

Adelita était célèbre dans la troupe
C'était la femme que le sergent
idolâtrait,
Courageuse et belle,
Le colonel lui-même lui
témoignait du respect.

On sait qu'à l'origine la destinataire était une femme et, à ce propos, F. Katz précise que la grande majorité des paysannes qui s'engagèrent dans les armées révolutionnaires pour prendre en charge tout type de fonctions – lavandières, maîtresses des soldats, pour beaucoup, combattantes – est restée dans l'anonymat plus encore que leurs compagnons³. D'ailleurs, cette chanson emblématique de l'une des révolutions les plus connues du XX^e siècle n'est pas une chanson politique ou combative : c'est une chanson d'amour. Mais elle signifie beaucoup plus que cela : « *La Adelita* [...] c'est presque un hymne à une abstraction qui, cependant, a la vertu de pouvoir être immédiatement comprise⁴. » C'est un témoignage – un monument musical, spontané et populaire – de la lutte des femmes lors de la Révolution.

Carabina 30-30, un *corrido* anonyme, peut être classé dans le courant villiste si l'on se réfère à l'une de ses strophes :

1. Taibo II, *Pancho Villa...*, p. 337.

2. Hermanos Zaizar, « La Adelita », *Cantares de la Revolución mexicana*, album, México, D. F., Discos Peerles, 1990.

3. Friedrich Katz, *Pancho Villa*, trad. de Paloma Villegas, 2 t., México, D. F., Ediciones Era, 1998, tome I, p. 335.

4. Carlos Monsiváis : « Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México) », Aurelio Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 208

Gritaba Francisco Villa:
¿dónde te hallas Argumedo?
Ven, párate aquí adelante,
tú que nunca tienes miedo¹.

Francisco Villa criait :
Où es-tu Argumedo?
Viens, fais face,
Toi qui n'as jamais peur.

Benjamin Argumedo (1876-1916), l'un des ennemis jurés de Villa, possède son propre *corrido* ; il se distingua dans les batailles de Torreón et de Zacatecas. *Carabina 30-30* montre un changement drastique dans les mentalités des révolutionnaires, jusque-là ancrés dans leurs régions. Engagés dans la dynamique de la Révolution, ils commencèrent à voir la situation sous un angle national.

Si mi sangre me piden,

*mi sangre les doy,
por los habitantes de nuestra nación².*

Si l'on me demande de verser
mon sang,

je le verse pour eux,
pour les membres de notre nation.

Le cheval le plus célèbre de la Révolution et de l'histoire du Mexique est une jument dont le genre a été changé pour raisons de rimes et de métrique. Le *corrido Siete leguas* s'ouvre par une diane qui le situe dans le registre militaire : *¡Arriba, arriba muchachos: / ¡pongan la ametralladora³!* (« En avant, les gars, en avant ! À vos mitraillettes ! ») La compositrice, Graciela Olmos, « La Bandida » (1896-1962), lutta durant la Révolution, entre 1910 et 1917. *Siete leguas* était un *corrido* anonyme auquel elle ajouta des éléments musicaux et quelques strophes ; plutôt que la compositrice, elle en fut la coauteure. Sa vie est emblématique des changements qu'apporta la Révolution quant aux usages sociaux et aux relations de couple. Elle fut la compagne de cœur du général villiste Trinidad Rodríguez et de Benjamín Argumedo, général du camp adverse, devenu une figure de légende en bonne partie grâce au *corrido* qu'elle écrivit. Les deux hommes moururent pendant la Révolution. Bien que les compositions d'Olmos soient devenues célèbres, elle ne fit jamais partie de l'*establishment* culturel qui émergea avec la Révolution et elle ne vécut jamais de sa musique. Dans les années trente, elle dirigea une célèbre maison close à Mexico, jouissant de la protection des autorités.

1. Miguel Aceves Mejía, « Carabina 30-30 », RCA, *100 años de música. Miguel Aceves Mejía*, album, México, D. F., RCA, 2001.

2. Aceves Mejía, *op. cit.*

3. *Ibidem.*

Écrit par José Albarrán (1921-1994), le *corrido Caballo prieto azabache* raconte comment le narrateur a la vie sauve grâce à la fidélité de son cheval et renvoie à une expérience vécue par Pancho Villa qui, alors qu’il se baignait au Valle de Allende, fut surpris par l’ennemi et dut fuir, échappant de justesse à la mort car sa jument avait reçu la balle qui lui était destinée. La blessure ne l’avait pas empêchée de parcourir sept lieues, sauvant ainsi son célèbre cavalier, ce qui lui valut d’entrer dans l’histoire. Combien de combattants survécurent grâce à leur monture ? La popularité de ce *corrido* vient non seulement de son caractère épique mais aussi du fait que ce genre de péripéties était fréquent durant la Révolution. Ce *corrido* n’est pas villiste au sens strict puisque le narrateur fait partie du camp adverse, mais il montre le caractère démocratique du genre qui récupère l’exploit collectif.

Zacatecas était un endroit clé : la porte d’entrée Nord de la ville de Mexico. La bataille qui y fut livrée le 23 juin 1914 est peut-être la plus célèbre de la Révolution : l’armée constitutionnaliste détruisit le noyau de l’armée fédérale qui soutenait Victoriano Huerta. La mélodie du *corrido La prise de Zacatecas*, composée par Antonio Vélez, est la même que celle de *Carabina 30-30* ; la phrase mélodique était une marque identitaire musicale villiste. Le *corrido* se focalisa pour l’occasion sur l’action des hommes de Villa :

*Les tocó atacar La Bufa
a Villa, Urbina y Natera,
porque allí tenía que verse
lo bueno de su bandera*¹.

Villa, Urbina et Natera
durent attaquer La Bufa
car c’était là que l’on devait voir
triompher leur drapeau.

La Bufa est la colline dont la conquête fut la plus ardue. Le général Tomás Urbina (qui a son propre *corrido*) avait été l’ami de Villa lorsque ce dernier n’était qu’un *bandolero*. Pánfilo Natera, le général que Villa renforça avec son armée, fut nommé gouverneur provisoire de l’État de Zacatecas après la victoire. Le *corrido* montre clairement la dimension collective de l’action villiste. *Los valientes del 14*, de José Sánchez Mota, est pratiquement un passage en revue de l’état-major de Villa qui prit Zacatecas. Cet épisode militaire possède également sa légende musicale. *La batalla de Zacatecas*, d’Alfonso Méndez Barraza, raconte ce qui suit :

1. Antonio Aguilar, «La toma de Zacatecas», 15 corridos famosos, álbum, México, D. F., Musart, 2001.

<i>Entonando su Adelita los villistas cantadores liberaron Zacatecas de los huertistas traidores</i> ¹ .	C'est leur Adelita aux lèvres, que les hommes de Villa libérèrent Zacatecas des traîtres partisans de Huerta.
---	--

Le 9 mars 1916, les troupes de Francisco Villa attaquent Columbus, un village du Nouveau Mexique. Les États-Unis envoyèrent au Mexique un contingent militaire sous les ordres de John J. Pershing (un héros de la Première Guerre mondiale) pour capturer ou tuer le révolutionnaire. L'expédition punitive qui compta jusqu'à dix mille soldats et huit avions resta au Mexique du 9 mars 1916 au 7 mars 1917 et ne trouva jamais trace de Villa. Le *corrido* *La punitiva* ou *La persecución de Villa* ne se limite aucunement à évoquer ces faits, il les amplifie et les déforme avec un humour railleur ; il exalte Villa et se moque de l'expédition en termes nationalistes. Lorsque les soldats rentrent aux États-Unis :

<i>Los de a caballo no se podían sentar y los de a pie no podían caminar entonces Villa los pasa en aeroplano y desde arriba les dice gud bai</i> ² .	Ceux qui allaient à cheval ne pouvaient s'asseoir et ceux qui allaient à pieds ne pouvaient avancer c'est alors que Villa les suvole en aéroplane Et d'en haut leur dit <i>gud bai</i> .
--	--

Après son assassinat en 1923, la figure de Villa fut exclue des célébrations officielles de la Révolution pendant des décennies. Cependant, il resta présent dans la mémoire orale et devint le protagoniste d'œuvres littéraires, de reportages et de films. De nombreux *corridos* de l'époque font allusion à cet oubli des autorités. Le plus célèbre est peut-être *La tumba de Villa* (1958) de José Albarrán. Même les *Dorados* lui tournèrent le dos, mais sur sa tombe :

<i>Sólo uno fue, que no ha olvidado, a su sepulcro su oración fue a murmurar.</i>	Un seul d'entre eux, qui n'a pas oublié, alla sur sa tombe murmurer sa prière
---	--

1. Antonio Aguilar, *op. cit.*

2. Ignacio López Tarso, « La persecución de Villa », *Corrido de la Revolución, volumen 1*, album, México, D. F., CBS, 1997.

Amigo fiel y buen soldado, grabó en su tumba: Ami fidèle et bon soldat,
"estoy presente, general" ¹. Il y grava : « Je suis là, général. »

Albarrán fait mention de cette inscription lapidaire dans d'autres *corridos* (comme *Estoy presente general*). A-t-elle réellement existé ou cette histoire a-t-elle été inventée à des fins littéraires ?

Paradoxes de l'utilisation de Villa comme personnage officiel

Le groupe qui construisit l'État post-révolutionnaire arriva au pouvoir après avoir battu Villa, devenu un personnage gênant. Entre 1935 et 1940, le gouvernement de Lázaro Cárdenas, en pleine réforme agraire, le défendit. Les gouvernements suivants le marginalisèrent à nouveau. En 1958, l'année de *La tumba de Villa*, la tentative du gouvernement du Chihuahua de lui ériger une statue n'aboutit pas. L'apprenant, Martín Luis Guzmán déclara que ce monument serait son œuvre ; il se référait à son roman *Memorias de Pancho Villa*, 1940. Le premier hommage eut lieu à Coahuila, en 1959, grâce à une institution privée. Enfin, en 1966 le gouvernement mexicain inscrivit le nom de Villa en lettres d'or au *Congreso de la Unión*, dans la capitale du pays. A cette occasion, plusieurs *corridos* furent composés : *El centauro de oro* (José Albarrán), *Justicia a Villa* (Juan Sandoval Ortuño) et *El mayor de los dorados* (José Berrones). En 1976, pour la première fois, un candidat à la présidence se fit prendre en photo aux côtés d'un buste de Villa. Le changement de la part des autorités était symptomatique de la crise que le système politique traversait. La première statue de Villa érigée à Mexico en 1969 démontrait l'intérêt du régime qui souhaitait afficher ses liens avec un personnage populaire de la Révolution après la crise de Tlatelolco en 1968. En 1976, pour tenter de démontrer que l'ouverture et le renouveau (idéologique, politique, social) qu'il proclamait étaient bel et bien réels, le gouvernement fit transporter les restes de Villa au *Monumento a la Revolución*.

La Révolution était essentielle pour les autorités : elle devint l'événement fondateur du régime et surtout, une source de légitimité.

1. Los Alegres de Terán, « La tumba abandonada », *Corridos famosos, volumen 1*, album, México, D. F., CBS, 2002.

Sa capacité à unifier un pays profondément divisé en régions et en classes sociales n'est pas uniquement la conséquence de l'endoctrinement orchestré par le gouvernement, elle est due aussi au fait que Villa était devenu un mythe. Katz indique que « le fait que le Mexique l'ait officiellement rejetée pendant une si longue période a paradoxalement contribué au maintien du souvenir de la figure de Villa dans des secteurs populaires qui se méfiaient du gouvernement ¹ ». Ce dernier avait fabriqué une image édulcorée de personnage institutionnel éminent, mais le mythe de Villa est toujours resté instable et conflictuel, ce que la tradition populaire n'a jamais nié : Villa, le bandit hors-la-loi d'avant la Révolution et Villa, le guérillero d'après la défaite de la Division du Nord en 1915. Le *Corrido de Durango*, de Graciela Olmos dit :

*En Durango comenzó
su carrera de bandido :
en cada golpe que daba
se hacía el desaparecido* ².

C'est à Durango que commença
sa carrière de bandit :
et après chacun de ses coups,
il disparaissait.

Les *corridos*, versions et célébrations

Dans la liste des *corridos* proposés ci-dessus, on pourrait en enlever certains et en ajouter d'autres. Le problème, lorsqu'on veut établir une liste des *corridos* villistes, c'est qu'il faudrait partir non plus des textes mais des interprétations fixées par les enregistrements, il faudrait, dans le cas de l'échantillonnage proposé ci-dessus, décider d'une version définie choisie parmi toutes celles qui existent, c'est-à-dire établir une anthologie qui aspire à être représentative de la tradition du *corrido* villiste, mais c'est un projet difficile à réaliser car les enregistrements se trouvent disséminés en plusieurs endroits. Par ailleurs, la *Fonoteca Nacional* n'a été créée que tout récemment à Mexico, en 2008. C'est en partie à cause de ce genre de difficultés que la plupart des études sur le *corrido* se concentrent sur les caractéristiques textuelles du genre.

La musique est une grammaire qui révèle la position prise par l'arrangeur et/ou les interprètes en relation avec toute une série de facteurs : la classe sociale, l'origine géographique (urbaine ou rurale, du nord

1. F. Katz, *Pancho Villa...*, tome II, p. 394.

2. Antonio Aguilar, « El corrido de Durango », *Antonio Aguilar canta corridos de la Revolución*, album, México, D. F., Musart, 2002.

ou du sud du pays), le style (traditionnel ou commercial), etc. En ce qui concerne la musique, la tradition du *corrido* est celle de son interprétation, de l'évolution des styles, des musiciens et des chanteurs. Il manque donc une étude du *corrido* mexicain et du *corrido* villiste qui parte des enregistrements. Nous ne proposons ici que quelques pistes de réflexion.

Les premiers enregistrements eurent lieu dans les années vingt. À partir de 1930 commença l'enregistrement commercial et les *corridos* durent se restreindre aux trois minutes des 45 tours : leur durée en fut diminuée. Une version du texte fut fixée et, sans disparaître, la diversité des textes se réduisit considérablement. À partir de 1940, le *corrido* se répandit de façon extraordinaire grâce à l'industrie du disque, et ce à trois niveaux : local, c'est-à-dire régional, national et international.

Au niveau local, on ne peut obtenir que des enregistrements de terrain ou des enregistrements réalisés par des institutions officielles. Au niveau national, Chalino Sánchez (1960-1992) enregistra le disque *Corridos villistas* (1990). Quant au niveau international, on peut citer Francisco « Charro » Avitia (1915-1995) et Luis Pérez Meza (1917-1981) ; ces musiciens rencontrèrent également un auditoire aux États-Unis (ils y réalisèrent plusieurs enregistrements) mais leur musique, écoutée seulement par la population mexicaine est transnationale, pas internationale. Enfin, certaines stars internationales inclurent des *corridos* villistes à leur répertoire. Ce fut le cas de Jorge Negrete (1911-1953), de Miguel Aceves Mejía (1915-2006) et d'Antonio Aguilar (1919-2007). Ignacio López Tarso (1925), un acteur issu d'une famille très modeste – il joua au Mexique les principaux rôles du théâtre du siècle d'or, de Miller, d'Ionesco, de Pirandello ainsi que *L'Orestie* d'Eschyle au Teatro Romano de Mérida – récupéra la forme ancienne du *corrido*, qui alors n'était pas chanté mais récité.

C'est avec un intérêt extraordinaire que le public simple accueillit ces chansons sans musique – souvenez-vous que les chanteurs des villages les récitaient parfois sans mélodie – mais les minorités distinguées et la critique n'accordèrent que peu d'attention à cette expérience. López Tarso faisait alterner dans ses saisons théâtrales des représentations du plus haut niveau artistique avec celles qui avaient lieu dans des salles

consacrées aux variétés, ne voyant pas d'inconvénients à se produire entre une revue, une chanteuse et trois singes savants¹...

Ce n'est qu'après le succès obtenu au *Teatro Español* en 1975 qu'il se produisit à Mexico au théâtre Hidalgo. Les enregistrements discographiques de *corridos* qu'il a réalisés – *La persecución de Villa, Siete leguas* et *La toma de Zacatecas*, entre autres – ont une valeur particulière. De son côté, Vicente Fernández (1940), outre qu'il chanta des *corridos* villistes connus, renouvela la tradition avec la célèbre chanson *Mi amigo el tordillo* (1978).

Depuis 1930 et grâce au cinéma, on peut écouter des chanteurs mexicains dans le monde entier. À partir de 1950, des étrangers ont également chanté des *corridos* villistes. En 1958 Nat King Cole sort *Cole Español*, un disque de musique d'Amérique latine en espagnol; entre les boléros et les cha-cha-chas, on peut trouver *Las mañanitas* et *La Adelita*, ce qui montre que cette dernière était déjà bien inscrite au répertoire le plus répandu de la chanson mexicaine: celui de *Cielito lindo*, de *La bamba* ou de *Cucurrucú Paloma*. En 1969, le groupe chilien Inti-Illimani sort *A la Revolución Mexicana*; parmi leurs *corridos* se trouve *México, febrero 23*: c'est le nom donné à *La persecución de Villa*. Cette version avait acquis une grande popularité dans la gauche latino-américaine qui considérait l'attaque de Colombus comme une réhabilitation face à l'impérialisme américain. En 1978, le duo espagnol Baccara, célèbre dans les pays européens germanophones, lança le vinyl *Light my Fire*, le *corrido Adelita* en faisait partie.

Une transformation radicale

En 2008, à Sinaloa, des chanteurs et des groupes musicaux se réunirent au sein d'un mouvement appelé le *Movimiento Alterado*². Leurs *corridos* traitent exclusivement du narcotrafic et font allusion à l'industrie délictueuse en général (extorsions, vols, enlèvements). Le *Movimiento Alterado* possède ses propres labels et sa plateforme de diffusion est principalement YouTube. Ses clips montrent une suite vertigineuse d'images de fusillades, d'exécutions et de tortures qui mêlent ce qui est

1. Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano*, Madrid, Júcar, 1975, p. 90-91.

2. El Komander, Calibre 50, Los Buitres de Culiacán, Los *BuKnas*, Los Buchones, Los Cuates de Sinaloa.

joué et ce qui est (ou semble) réel. Plus encore : « L'impact de l'image ne vient pas tant des armes que du mode de communication non verbale, des expressions du visage, des gestes et des mouvements du chanteur qui, face à la caméra, feint d'égorger, de tuer, de passer un coup de fil¹. » Ce mouvement introduit également un nouvel élément : le personnage du « chanteur-sicaire » déconcerte les chercheurs par ses innovations radicales et ses paradoxes :

La musique du *Movimiento Alterado* ne relève pas à l'origine d'une culture populaire, mais elle en utilise des composantes et ses consommateurs sont les couches populaires ; ce n'est pas une musique commerciale, on ne la trouve pas en vente dans des circuits commerciaux légaux, mais c'est un produit de consommation massive ; ce n'est pas une musique de jeunes, mais la plupart de ses fans le sont ; elle n'est pas visible mais n'importe qui peut la trouver².

Pancho Villa est évoqué dans l'un des vidéoclips collectifs avec lesquels s'est officiellement présenté le *Movimiento Alterado* : *Sanguinarios del M1*³. Le *corrido*, qui déclare la supériorité du M1 (un groupe de tueurs) sur des factions rivales commence avec Los BuKnas :

<i>Con cuerno de chivo [kalachnikov]</i>	[Kalachnikov] et bazooka
<i>y bazooka en la nuca,</i>	sur la nuque
<i>volando cabezas al que se atraviesa,</i>	explosant la tête de celui
	qui nous défie,
<i>somos sanguinarios, locos [personas]</i>	nous sommes des sanguinaires,
<i>bien ondeados [trastornados] :</i>	des fous, des cinglés :
<i>nos gusta matar⁴.</i>	Nous aimons tuer.

Puis le chanteur Noel Torres décrit les membres du M1 :

<i>Traen [en] mente de varios revolucionarios</i>	Ils gardent à l'esprit le souvenir
	de révolutionnaires
<i>como Pancho Villa, peleando en guerrilla,</i>	Comme Pancho Villa, lancé dans
	la guérilla,

1. Tanius Karam Cárdenas, « Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del "Movimiento Alterado" », *Anagramas*, XXII, 2013, p 36.

2. Juan Rogelio Ramírez Paredes, « Huellas musicales de la violencia : el "Movimiento Alterado" en México », *Sociológica*, 58, 2012, p. 210

3. <<https://www.youtube.com/watch?v=rzod0gFjHIw>>.

4. Movimiento Alterado, « Sanguinarios del M1 », *Lo mejor del Movimiento Alterado*, album, Culiacán, Ladiscosmusic, 2008.

*limpiando el terreno, con bazooka
y cuerno [kalachnikov]
que hacen retumbar*¹.

Nettoyant le terrain au son de
leur bazooka
et de leurs Kalachnikovs.

Il y a dans le clip deux images de Villa : sur la première, on le voit debout au milieu de ses hommes, paré de deux cartouchières entrecroisées et d'une veste bourrée de balles ; l'autre image est celle de sa plus célèbre charge militaire. Pourquoi Villa ? Le *corrido* apporte la réponse : c'est à cause de son rôle de guérillero. Les *narcorridos* en général, et ceux du *Movimiento Alterado* en particulier, récupèrent une tradition sur laquelle se sont aussi appuyés les *corridos* révolutionnaires, à savoir les *corridos* de bandits de la fin du XIX^e siècle. Ces deux genres de *corridos* ont en commun « l'étalage ostentatoire et public du courage [...] mis en scène par le héros lui-même et ses multiples démonstrations d'orgueil viril ² ». Ils se ressemblent aussi parce qu'ils mettent en évidence le défaut de contrôle de l'État sur certaines régions du pays (exactement comme au XIX^e siècle), sur certains groupes de la société et sur certaines formes d'expression culturelles. Ce contrôle ne s'exerce pas par la censure, peu efficace, mais plutôt par la coercition sociale qui a opéré globalement jusqu'en 2000, lorsque les chanteurs de *narcorridos* s'imposaient eux-mêmes des limites. Il est aussi possible que le *Movimiento Alterado* fasse allusion à Villa car ce personnage révolutionnaire déploie dans l'imaginaire populaire une image de force, d'efficacité et de succès construite sur la base de ses victoires, de la rapidité de ses charges militaires, de ses compétences de stratège, sa participation aux combats, l'attaque de Columbus restée impunie, etc.

Il y a également une dimension sociale. Les gens du peuple ont toujours été du côté de Villa et de Zapata car ils savent bien que les deux hommes, outre leurs revendications politiques, sont comme eux d'extraction sociale populaire. On a raconté que Zapata était pauvre, ce qui n'était pas vrai. Par contre ses origines indiennes l'inscrivaient dans une culture rurale ancienne, chargée d'histoire et de tradition. De son côté, Villa, prototype de l'homme du Nord, était un personnage aux origines obscures, sans biens, qui n'a jamais hésité à se déplacer pour travailler en tant que garçon vacher, boucher, maçon, ouvrier agricole,

1. *Movimiento Alterado*, *op. cit.*

2. Max Parra, « Pancho Villa y el corrido de la revolución », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 58, 2007, p. 146.

mineur ou encore pour voler du bétail. Sur les photographies, Villa a beau arborer un uniforme de général, il reste un homme du peuple par sa manière de s’asseoir, de poser, de marcher, de manger ; cela se remarque aussi par sa dentition en piteux état et par l’alternance entre les attitudes de fierté et de timidité. Si les photographies de Villa en combattant le rendirent célèbre aux États-Unis, il avait obtenu cette célébrité bien auparavant dans le nord du Mexique parce qu’il aimait la vie, la musique et la fête – c’était un excellent danseur, un machiste coureur de jupons –, parce qu’il aimait aussi à s’entourer de nombreux amis et de protégés. Le peuple devine que la correspondance de Villa (même s’il ne l’a jamais lue) regorge en réalité de fautes d’orthographe. Le mythe de Villa se nourrit de cette identification de classe – identification-clé dans un pays aussi élitiste que le Mexique. David Brading s’y réfère dans *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*¹, lorsqu’il relève qu’en juillet 1914, les habitants de Mexico virent entrer dans la capitale à la tête d’armées triomphantes, non pas « Pancho Villa » et « Emiliano Zapata », les constructions mythiques que nous connaissons aujourd’hui, mais un ouvrier agricole rustre du Nord du pays et un paysan du sud bourru.

Les narcotrafiquants qui ravagent actuellement le Mexique sont issus de cette classe populaire qui ne craint pas, loin s’en faut, de s’identifier à un Villa hors-la-loi et qui chante publiquement tout un monde d’illégalité. Concernant l’apparition de Villa dans *Sanguinarios del M1*, Karam remarque que :

Loin de tout contexte comparable, la représentation de Pancho Villa, devient élastique et s’intègre à cette métaphore à la fois guerrière et révolutionnaire où se produit une transformation sociale en accord avec les paroles et les actes des « sanguinaires »².

Il est fort probable qu’il y ait dans les *narcocorridos* un intérêt à faire correspondre la rupture sociale, politique et économique que représentent le narcotrafic et le crime organisé, avec la « révolution », un terme connoté positivement au Mexique pour des raisons historiques, politiques et dogmatiques. D’autres indices illustrent cette attitude idéologique contestataire. En 2010, alors que le gouvernement fédéral

1. David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1985, p. 9.

2. Karam Cárdenas, «Mecanismos discursivos...», p. 31-32.

était critiqué pour la sur-médiatisation et le sensationnalisme de son organisation des célébrations du centenaire de la Révolution, le *Movimiento Alterado* a sorti le disque *Revolución* : sur la pochette du disque, au premier plan, on voit quelques-uns des chanteurs les plus célèbres et au fond, le drapeau national.

La même année, *The History Channel* a réalisé également un documentaire sur la Révolution, une innovation dans le contexte mexicain par sa vision critique. À la fin du documentaire, un groupe de musiciens de rue (leur nom n'est pas cité) chante *La tumba de Villa* dans une gargote. Pour un spectateur nord-américain il est clair que les *corridos* villistes restent une tradition bien vivante et omniprésente, mais au Mexique, on sait pertinemment que ces musiciens ne seraient jamais invités à participer à des célébrations officielles, raison pour laquelle, en 2010, en réponse aux commémorations des autorités, il y a eu celle du *Movimiento Alterado*. Pendant ce temps, les musiciens du peuple ont continué à faire ce qu'ils faisaient depuis des décennies : chanter Villa. Pour eux, 2010 n'a rien changé.

Miguel Ángel Berumen affirme que l'origine du mythe de Villa se trouve dans la tradition orale et non dans les photographies. On pourrait rajouter que les chansons ont fait partie de cette tradition orale et qu'elles ont rempli une fonction dans l'appropriation collective dont Villa a été l'objet ; dans le même mouvement, il *faisait partie* d'une époque globale : la Révolution.

La musique peut apporter quelques éléments à l'analyse idéologique, politique et historique de Villa car elle a préservé des versions alternatives (de l'État ou d'autres groupes) du personnage, de l'estime qu'on lui portait et de sa permanence ; elle montre également l'ambivalence du mythe : bandit, personnage éminent, rebelle et révolutionnaire.

Le dernier chapitre du *corrido* villiste est celui du *Movimiento Alterado* dont l'émergence serait impossible sans le contexte de profonde crise sociale et politique du Mexique. Le *Movimiento Alterado* constitue le dernier chapitre du *corrido* villiste : le contexte de profonde crise sociale et politique du Mexique a favorisé son émergence. Le *corrido alterado* illustre musicalement toute une série de problèmes qui occupent désormais le centre de l'actualité mexicaine ; les *corridos alterados* ne font certes pas naître ces problèmes mais ils les renforcent certainement. C'est pourquoi l'importance du *corrido* dépasse la musique. Il y a vingt

ans, en 1996, on savait déjà que le *corrido* aurait la capacité de refléter l'état des choses, quoi qu'il arrive.

Les *corridos* sur la drogue, outre leur mérite de montrer que la figure du transgresseur, fait partie des archétypes fondamentaux, sans lesquels le *corrido* ne serait plus lui-même, est donc symptomatique de la capacité de cette expression culturelle à capter les nouvelles crises que connaît le Mexique à l'orée d'un nouveau millénaire. Il fonctionne comme un véritable analyseur socioculturel où historiens et sociologues peuvent trouver exprimés les formes et les contenus de la conscience sociale populaire¹.

Le *Movimiento Alterado* n'a pas remplacé les autres courants du *corrido* villiste, ils coexistent. En somme, un siècle après le début des aventures militaires, politiques et sociales du révolutionnaire, le mythe de Villa se perpétue encore dans les *corridos* : polémique, intact et toujours en renouvellement.

Traduit de l'espagnol par Amandine Semat

Bibliographie

- AUBAGUE (Laurent), « Le corrido mexicain. Un analyseur socio-culturel de crise », in Borrás, Gérard (ed.): *Musiques et Sociétés en Amérique latine*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1994.
- BERUMEN (Miguel Ángel), *Pancho Villa, la construcción del mito*, México, D. F., Óceano, 2006.
- CUSTODIO (Álvaro), *El corrido popular mexicano*, Madrid, Júcar, 1975.
- HURST (James W.), *Pancho Villa and Black Jack Pershing: The Punitive Expedition in Mexico*, Westport, Praeger Publishers, 2008.
- KARAM CÁRDENAS (Tanius), « Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del "Movimiento Alterado" », *Anagramas*, XXII, 2013.
- KATZ (Friedrich), *Pancho Villa*, 2 tomes. México, D. F., Era, 1998.
- MONSIVAÍS (Carlos), « Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México) », Aurelio Tello (coord.): *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

1. Aubague, *op. cit.*, p. 122.

- O'MALLEY (Ilene), *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Westport, Greenwood Press, 1986.
- PARRA (Max), « Pancho Villa y el corrido de la revolución », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, LXXXVIII, 2007.
- RAMÍREZ PAREDES (Juan Rogelio), « Huellas musicales de la violencia: el "movimiento alterado" en México », *Sociológica*, XXVII, LXXVII, 2012.
- Taibo II, Paco Ignacio: *Pancho Villa, una biografía narrativa*. Barcelona, Planeta, 2007.

Alfonso Colorado est titulaire d'une licence de Lettres hispaniques à l'universidad Veracruzana, il a été éditeur au Centro Nacional de Investigación Musical et chef du Departamento de Investigación du Museo de Arte Moderno, à México, D. F., et conservateur au Museo de Arte del Estado de Veracruz. Il prépare actuellement un doctorat d'Histoire à l'universidad Pompeu Fabra de Barcelone.

Table des matières

Chanter la lutte, lutter en chantant de *Philippe Martel*. 5

D'un continent à l'autre. Des pays, des chansons 13

Chanter les maux, chanter le beau : enjeux et avatars de la *Nueva Canción* latino-américaine de *Baptiste Lavat* 15

Née à la fin des années soixante sur fond de soif d'idéaux, d'importants mouvements sociaux et de guerre froide, la Nouvelle Chanson latino-américaine s'imposa rapidement comme l'expression musicale emblématique d'une époque animée et tendue, proposant une forme artistique novatrice à la croisée des folklores régionaux, de l'art engagé et des contextes sociopolitiques de l'époque.

Loin de se limiter aux formules de mécontentement social qui correspondraient à sa branche de *Canción protesta*, la *Nueva Canción* prétendit donner une voix et un visage artistiques plus vastes et ambitieux à une période dont les tiraillements allaient de pair avec une profonde quête identitaire.

De la *Nova Cançó* catalane à la *Nova Nova Cançó* : la chanson engagée en héritage en Catalogne de *Sandrine Frayssinhes Ribes* 33

En Catalogne, une nouvelle génération de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes prend le relais, depuis les années 2010, de la Nouvelle Chanson catalane des années 1960-1970. Une cinquantaine d'années après la naissance du mouvement de la *Nova Cançó*, une nouvelle fournée de *cantautors* prend la relève de la chanson comme arme de lutte. Les nouveaux chanteurs se désignent sous le nom de la *Cançó necessària*, mouvement auquel ils ont donné naissance en octobre 2011 ; ils s'affirment comme les héritiers de la *Nova Cançó*, établissant une continuité historique et politique entre la lutte pour la liberté sous le franquisme et la revendication actuelle de l'indépendance de la Catalogne. En juillet 2013 a été organisé à Barcelone un concert pour la Liberté qui a réuni notamment ces deux générations de chanteurs pour réclamer le droit à l'autodétermination du peuple catalan.

Cependant, aujourd'hui, au-delà des combats politiques ou identitaires, la nouvelle génération choisit l'engagement dans la chanson pour défendre aussi d'autres causes, comme la justice sociale, la lutte contre les nouvelles formes d'oppression, le combat féministe, etc.

De la Kabylie à Paris, l'engagement dans la chanson : une approche
interculturelle *d'Amar Ammouden* 47

Cet article propose d'établir une étude comparative de l'engagement dans la chanson française et la chanson kabyle. Nous allons montrer que les principales tendances de la chanson engagée en France sont la description ou la dénonciation de l'exclusion et des discriminations raciales et sociales (Tiken Jah Fakoly, IAM, Zebda, etc.) et l'entraide et la solidarité autour de la famine, des catastrophes naturelles et humanitaires (Chanteurs sans frontières, A.S.I.E., les Enfoirés, etc.) alors que, dans la chanson kabyle, la recherche identitaire et le refus de toutes les tyrannies tiennent une place prépondérante (Matoub, Ferhat, Idir, Ait Menguellet, etc.). Cependant, avec les traductions ou les adaptations joliment produites par le poète et dramaturge Abdellah Mohia (plus connu sous le pseudonyme de Mohand ou Yahia), on comprend que tous les thèmes chantés en France peuvent être chantés en Kabylie. Mieux encore, les textes en question (*le Déserteur* de Boris Vian et *Merde à Vauban* de Pierre Seghers, par exemple) sont si bien adaptés qu'on peut penser qu'ils sont nés en Kabylie, montrant ainsi qu'un rapprochement est possible entre les deux communautés sur le plan socioculturel.

La chanson d'auteur espagnole: culture ou contre-culture? Luttes et
revendications sur le chemin de la liberté (de la fin du franquisme à
nos jours) *de José Rafael Ramos Barranco* 61

La chanson d'auteur porteuse d'espairs de liberté a commencé à s'épanouir en Espagne alors que la dictature du général Franco imposait l'asphyxiante culture officielle des vainqueurs de la guerre civile. L'importance de la chanson à texte de la dernière période historique du franquisme et de la transition est attestée par de nombreux spécialistes. La lutte prend-elle fin avec l'instauration de la démocratie? La chanson d'auteur perd-elle alors toute raison d'être? Si avec la démocratie les auteurs-compositeurs-interprètes n'ont pas mis fin à leurs activités, la carrière de certains a connu des hauts et des bas et d'autres sont retombés dans l'anonymat. Les théories de Ken Goffman sur la contre-culture et ses modalités d'action ouvrent une piste de réflexion. Son analyse envisage des phénomènes bien plus amples qui n'englobent pas la chanson d'auteur, mais nombre de ses idées sont applicables à ce genre. La chanson d'auteur peut-elle être mise au nombre des phénomènes contre-culturels? Comment son combat s'exprime-t-il au sein de la société? Les générations de Joan Manuel Serrat et d'Ismael Serrano sont-elles comparables? Dans des contextes politiques différents, répondent-ils de la même façon aux inquiétudes de leurs contemporains? S'écartant d'une simple analyse comparative, l'article observe l'évolution de ce genre dans sa quête de liberté ou, plus précisément, des libertés.

La <i>Nueva Canción</i> dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix : des auteurs compositeurs et leur public politisés ? d'Antonio Muñoz de <i>Arenillas Valdés</i>	75
---	----

Cette communication expliquera le rapport singulier qui s'établit entre la chanson et la politique ainsi que leurs effets sur un public politisé, dans le cadre d'un contexte sociopolitique mouvementé : l'Espagne des dernières années du franquisme et du début de la transition. La chanson apparaît comme une façon de relier une pensée politique « de gauche » ou « progressiste » avec un public enclin à la recevoir. Ainsi, dans le cadre de l'étude des mouvements sociaux, on signale la place occupée par les *cantautores* en tant que transmetteurs d'idées et de symboles progressistes susceptibles d'être soutenus par des partisans potentiels. Cette approche donne un rôle important à la chanson engagée dans la mobilisation sociale de l'Espagne des années soixante et soixante-dix.

Groupes emblématiques et itinéraires inattendus 87

« S'évader de l'évasion » : les chansons de lutte de Cantacronache de <i>Céline Pruvost</i>	89
--	----

Entre 1957 et 1962, le collectif Cantacronache réunit des musiciens et des musicologues, ainsi que des intellectuels et des écrivains, mus par l'ambition de renouveler la forme chanson. Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio de Maria, Fausto Amodei et Margot, mais encore Franco Fortini, Italo Calvino, Umberto Eco et Gianni Rodari se réunissent autour d'un objectif clair : « s'évader de l'évasion ». Leur manifeste, publié à l'été 1958, propose ainsi une sorte de néoréalisme chanté, dans une forte volonté de rupture avec la tradition de chanson légère qui précède. Ces chansons naissent également avec une fonction politique précise : il s'agit de fournir un répertoire à chanter pendant les manifestations (à commencer par celles du Premier Mai), en diffusant les disques dans les cortèges. L'influence de Georges Brassens dans le groupe est très forte, grâce à Margot qui en interprète les chansons et à Fausto Amodei qui les traduit. L'expérience prend fin en 1962, mais ces quelques années auront suffi pour amorcer et nourrir une réflexion théorique sur la chanson, qui aura une influence importante dans la chanson d'auteur et la chanson politique italiennes des deux décennies suivantes. La lutte contre la chanson d'évasion débouche ainsi sur des chansons de lutte à proprement parler, mais elle a également été l'un des ingrédients du renouveau de la chanson d'auteur italienne à partir des années soixante.

<i>Latinoamérica</i> de Calle 13 : une lutte polyphonique de Carlos Tous . .	105
--	-----

Latinoamérica est un des morceaux de l'album *Entren los que quieran* (2010) du groupe portoricain de musique urbaine Calle 13. L'album s'éloigne du rap et du reggaetón qui caractérisent les débuts musicaux du groupe et se rapproche de la *canción protesta* hispano-américaine. Le rythme et les instruments de la chanson rappellent les musiques traditionnelles andines et sont

accompagnés de paroles dont le but premier est la réactualisation de l'essence latino-américaine. Une polyphonie linguistique et culturelle est assurée par les voix et les interprétations d'artistes engagés reconnus : Maria Rita (Brésil), Totó la Momposina (Colombie), Susana Baca (Pérou) et Gustavo Santaolalla (Argentine), donnant lieu à un chant qui se sert des trois langues natives les plus parlées en Amérique latine : l'espagnol, le portugais et le quechua. Le public est inclus dans le discours de ces voix, grâce à un emploi pertinent de la première personne – du singulier et du pluriel – et du présent de l'indicatif, ce qui souligne la validité actuelle du besoin de lutte, sous la forme de cri collectif. Les paroles de la chanson effectuent un parcours musical, religieux, géographique, agricole, ouvrier et politique, en évoquant les discours de Simón Bolívar, José Martí, Rubén Darío, Gabriel García Márquez, Ernesto Guevara, Hugo Chávez et Evo Morales. Le vidéoclip de la chanson renforce l'esprit de lutte en faisant de la classe ouvrière, du paysan et de l'indigène, des promoteurs du changement social en Amérique latine. Les percussions sont matérialisées par les battements d'un cœur sous les montagnes : le cœur unique du peuple latino-américain libre et uni qui s'exprime contre la nouvelle colonisation. À partir de la chanson et de son vidéoclip, ce travail cherche à mettre en évidence le militantisme et la lutte contre l'impérialisme états-unien, la globalisation, l'exploitation et la pollution qui accablent les peuples latino-américains.

De fleurs et d'épines. La chanson *Caminhando* de Geraldo Vandré de Teresa Cristina Duarte Simões 119

En 1968, le chanteur et compositeur brésilien Geraldo Vandré remporta le deuxième prix au Festival international de la chanson, à Rio. Sa chanson *Pra não dizer que não falei das flores* (« Pour qu'on ne dise pas que je n'ai pas parlé de fleurs »), plus connue sous le titre de *Caminhando*, était cependant la préférée du public présent à l'événement et devint aussitôt l'hymne de la résistance à la dictature militaire implantée dans le pays. Geraldo Vandré paya un lourd tribut à ce succès involontaire : interdiction de la chanson par les autorités au pouvoir, exil du compositeur et un retour au Brésil entouré de mystère.

L'hymne de la Résistance à Reggio Emilia : *La Brigata Garibaldi*, naissance et renaissances de Bieke Van Camp 129

Le chant *La Brigata Garibaldi* est devenu l'hymne de la Résistance à Reggio Emilia. Son titre renvoie aux brigades garibaldiennes, rattachées au Parti communiste italien, qui doivent leur nom au célèbre général du *Risorgimento* Giuseppe Garibaldi. En effet la place du *Risorgimento*, et l'évocation de ses héros, sera très importante dans une Italie à la recherche d'une identité nationale, en pleine guerre civile. Le texte du chant lui-même nous invite à replacer ces brigades dans le contexte de la Résistance en Italie, en particulier en Émilie-Romagne et à évoquer une histoire aujourd'hui encore sujette à controverses. Cette version *partigiana* sera au cœur de nos réflexions. Mais ce chant de lutte évolue, au fil des versions, antérieures et postérieures, en fonction des contextes historiques et sous différentes étiquettes politiques. Nous évoquerons ainsi d'autres versions du chant qui nous sont parvenues,

d’abord la marche qui sert de mélodie à ce chant de résistance et qui trouverait son origine dans un chant garibaldien du *Risorgimento*, puis des versions, antérieures et postérieures dans la période qui va de la guerre d’Espagne au *Fronte Democratico Popolare* (1947).

Luttes collectives en chanson 145

« Chantons et combattons » : la Résistance grecque en chansons (1941-1944) *de Julien Calvié* 147

La résistance de la Grèce face à l’occupant (allemand, bulgare et, jusqu’en septembre 1943, italien) pendant la Seconde Guerre mondiale est considérée, avec celle de la Yougoslavie, comme l’une des plus importantes en Europe. Trois éléments ont contribué à la richesse des chants de la Résistance grecque : la place faite au chant dans les armées en général, une tradition ancienne et vivace de littérature orale et de chants populaires, commune à tous les pays des « Balkans », et la volonté de l’EAM (le Front national de libération) de diffuser son message politique par l’intermédiaire de la musique, des danses et de la chanson. Après avoir évoqué les grands thèmes rencontrés dans les chants de la Résistance grecque : l’amour de la patrie, de la liberté, la condamnation des « fascistes » (les occupants allemand, italien et bulgare) et des traîtres ou supposés tels, une vision de l’avenir liée à la « laocratie » (littéralement « le pouvoir du peuple ») et au problème du retour du roi, nous nous pencherons sur les sources d’inspiration des chants de la Résistance grecque : les chants klephtiques et le souvenir de la résistance contre les Ottomans et illustrerons nos propos à travers le cas du compositeur Mikis Théodorakis.

Chanter le féminisme en Italie *de Sabina Ciminari* 161

Le chant populaire traditionnel est traversé par des revendications qui voient les femmes italiennes engagées dans un parcours de libération et de révolte progressives. L’article parcourt les chants politiques dans lesquels la thématique de la lutte féministe s’avère centrale, à partir des célèbres chants des *mondine* de la fin du XIX^e-début XX^e (*La lega*) valorisés par le travail de Giovanna Daffini et Giovanna Marini, jusqu’à la réutilisation faite de ces chants pendant les années de l’affirmation d’une culture révolutionnaire féministe. Des chants de lutte féministe sont examinés en suivant les mouvements féministes qui, en Italie, se colorent différemment selon les régions et les villes. Une attention particulière est réservée aux chansonniers du *Movimento femminista romano* des années soixante-dix (*Tango della femminista, Ma verrà un giorno, Noi siamo stufe*), ainsi que du *Canzoniere femminista* de Padoue (*Stato, padroni, Devento mata in fabrica*), dans le cadre d’une lutte commune qui voulait imposer des thématiques nouvelles chères à la révolte féministe, telles que la reconnaissance du double travail des femmes, la revendication de leur liberté sexuelle et contraceptive, la défense d’une législation qui combat les avortements clandestins et accompagne le nouveau droit de la famille.

Chanter les luttes carcérales dans l'Italie des années soixante-dix
d'Elisa Santalena 173

Au début des années soixante-dix, la loi qui règle la vie des prisonniers date de 1931 (*Il nuovo regolamento per gli istituti di prevenzione e pena*). Il s'agit de la traduction de l'idéologie fasciste dans le secteur pénitentiaire. La moindre infraction aux règles entraîne la punition : d'un simple avertissement à la cellule d'isolement jusqu'au lit de contention.

Pour rompre avec cette situation archaïque, avec la dégradation de la vie carcérale, une lutte s'organise contre ce système. Deux facteurs principaux en sont à l'origine : un changement de mentalité des jeunes générations qui se révoltent contre un système hiérarchisé et le fait que beaucoup d'étudiants de 1968, mais aussi d'ouvriers de 1969 (*autunno caldo*) sont arrêtés suite aux manifestations ou aux occupations, ce qui contribue à la politisation des prisons. Ces groupes ont en particulier un rôle très important dans la politisation des prisonniers de droit commun et dans la prise de conscience de leur condition. Il en résulte de nombreuses révoltes qui se multiplient à partir de ce moment-là.

Pour faire connaître leurs revendications, les prisonniers utilisent aussi des chansons, souvent écrites par les *cantautori* proches des groupes extra-parlementaires. La chanson est alors un véritable atout pour une sensibilisation plus ample aux problèmes carcéraux.

Cette étude porte sur les luttes carcérales de ces années, à travers le prisme des chansons militantes où toutes les problématiques liées à la prison et à la politisation des prisonniers sont non seulement un instrument de dénonciation fort, mais de véritables sources historiques pour reconstruire une lutte qui, après les mouvements étudiants et ouvriers de 1968-69, a été une des plus radicales et des plus suivies de la décennie 1968-78 : celle des détenus.

Rap et révolution en Tunisie *de Samia Miossec-Kchir* 183

Si les chansons tunisiennes sont restées attachées à des textes poétiques et à une musique codifiée jusque dans les années quatre-vingt-dix, un nouveau genre a vu le jour depuis. Il s'agit du rap qui a commencé à s'exprimer avant la chute de Ben Ali, interprété par des jeunes des quartiers populaires, mais qui était resté en sourdine. Cependant, juste avant le 14 janvier 2011, certains rappeurs se sont manifestés et ont osé critiquer la politique du dictateur, l'injustice, le malaise social ainsi que la corruption en risquant d'être emprisonnés, persécutés, agressés. Ce fut d'ailleurs le cas pour quelques-uns d'entre eux.

Avec la révolution et la libération de la parole, le rap ne cesse de connaître une ascension remarquable et d'attirer un grand nombre de fans. De musique semi-clandestine, il est passé à une diffusion sur les chaînes de radio et de télévision ainsi que sur Internet. La révolution a certes permis aux rappeurs de s'exprimer, mais quelles sont les nouvelles limites qui leur ont été imposées ?

Pancho Villa, un siècle de *corridos* : de la Révolution au Mexique violent
d'Alfonso Colorado 201

Nous analyserons les *corridos* inspirés par la vie et les actes de Pancho Villa, à partir de ceux créés durant la Révolution de 1910 jusqu'aux *corridos* actuels qui appartiennent au mouvement appelé *Movimiento Alterado* et qui s'inscrivent dans la tradition du narcocorrido. Cette production nous permet de retracer l'évolution du *statut* historique et politique de Villa : rebelle, révolutionnaire puis personnage officiel éminent. Les *corridos* montrent la tension permanente qui a alimenté la construction du personnage public de Villa. Le texte ébauche une anthologie de *corridos* villistes et revient sur un siècle d'interprétation de quelques événements marquants. Il analyse enfin la relation qu'entretient le *narcocorrido* contemporain avec le personnage de Villa.

Achévé d'imprimer à la Croix-Rousse
sur les presses d'IMPRESSIONS MAB
69001 Lyon - France
impressionsmab@orange.fr

- Février 2016 -