

Auteurs-compositeurs-interprètes : la chanson au service des peuples ?

Textes réunis par Antonio Muñoz de Arenillas Valdés et Jose Rafael Ramos Barranco



avril 2019

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

ISSN 1773-0023

**Auteurs-compositeurs-interprètes :
la chanson au service des peuples ?**

Actes de la journée d'études
Mai 2015 –Maison de la Recherche
4, rue des Irlandais, 75005, Paris
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Photos et réalisation maquette : Jose Rafael Ramos Barranco

TABLE DE MATIÈRES

| | |
|--|------------|
| Introduction..... | 4 |
| Aspects théoriques de la chanson d’auteur..... | 9 |
| « Que vuelvan a cantar aquel soneto » : que devient la poésie quand on la chante ? de Séverine Delahaye-Grélois..... | 10 |
| Les différentes interprétations du terme « cantautor » dans la création d’un imaginaire collectif de Jose Rafael Ramos Barranco..... | 36 |
| Ricardo Arjona ou le paradoxe improbable de la chanson d’auteur pop de Myriam Roche..... | 50 |
| Aspects socio-politiques de la chanson d’auteur..... | 66 |
| La « nueva canción » en Andalousie : dénonciation sociale et revendication culturelle de Antonio Muñoz de Arenillas Valdés..... | 67 |
| La protesta antifranquista a través de la canción de autor: Labordeta y la censura musical 1972-1978 d’Alberto Sabio Alcutén..... | 84 |
| « Des gens qui tombent du Nord vers les grandes villes » : la migration et les rêves dans la chanson d’auteur brésilienne de Josely Teixeira Carlos..... | 114 |
| Canta u populu Corsu ; voilà ce que chante le peuple corse d’Ange-Toussaint Pietrera..... | 133 |
| Conclusions..... | 153 |

INTRODUCTION

Les articles présentés dans ce recueil sont le résultat de la journée d'études « Auteurs-Compositeurs-Interprètes : La chanson au service des peuples ? » ayant eu lieu le 30 mai 2015 à Paris. Il s'agissait, lors de cette rencontre scientifique de débattre de la notion de « chanson d'auteur, à travers le temps et de ses enjeux sociaux, politiques et commerciaux en Europe et en Amérique latine. Propre à la culture et à l'histoire de chaque pays, la chanson d'auteur, par sa composante identitaire et émotionnelle, joue, dans la période contemporaine, un rôle capital dans la construction de l'imaginaire collectif des peuples et des sociétés. Les « auteurs-compositeurs-interprètes » sont ainsi devenus à la fois porte-paroles et diffuseurs d'idées et d'émotions, tout en défendant une culture se voulant populaire.

Deux axes ont été retenus pour organiser les résultats de cette journée : les aspects théoriques de la chanson d'auteur et ses aspects socio-politiques. Le premier est illustré par trois travaux dont les deux premiers présentent certains aspects théoriques de la chanson d'auteur. Severine DELAHAYE-GRÉLOIS, dans son article « Poésie ou chanson ? : Ou de l'art de classer et d'interpréter les vers » analyse ainsi les difficultés qui surgissent lorsque les différents spécialistes essaient de classer (ou de « confiner » ?) la chanson ou la poésie dans des compartiments étanches séparés. L'auteure s'interroge tout au long de ses réflexions sur le registre et la diffusion de la poésie savante du XVI^e siècle, tout en la rapprochant de la chanson et des liens de celle-ci avec la poésie. Son analyse pose la question de la formation du chercheur et conduit à réaliser une étude historique ou littéraire de la musique sans être nécessairement musicologue ou musicien. La valeur accordée à ces deux arts occupe également une

place importante dans ses réflexions : puisque la poésie est considérée comme un art tandis que la chanson ne sera qu'un art mineur. Peut-être faudrait-il considérer plutôt la dichotomie entre poésie et musiques savantes versus poésie et musiques populaires, elle expliquerait la difficulté des chanteurs « populaires » à accepter d'être considérés comme des-« poètes », bien qu'on puisse se demander ce qui distingue les poèmes des paroles de chansons. En définitive, cette analyse permet de repenser la chanson et la poésie en tant que sujets d'étude.

Dans le deuxième texte, intitulé « Les différentes interprétations du terme « cantautor » dans la création d'un imaginaire collectif », José Rafael RAMOS BARRANCO analyse les différentes définitions et interprétations des termes *cantautor* et *canción de autor* ainsi que leur réception par la société et les propres *cantaautores*, afin d'éclaircir et de délimiter ces appellations ambiguës. Il revient sur les auteurs qui se sont intéressés au sujet et en ont enrichi les définitions : ainsi le parallèle proposé entre *cantaautores* et troubadours. Il est par ailleurs évident que la chanson d'auteur doit ses particularités au contexte socio-politique dans lequel elle naît. La dichotomie entre culture dominante et contre-culture établie par l'auteur se révèle pertinente pour l'étude du phénomène. Dans le cas espagnol, la chanson d'auteur, en s'inspirant de genres musicaux étrangers tout en se nourrissant de particularités culturelles des régions qui composent l'Espagne, va contester le régime franquiste. Les *cantaautores* comme opposants à la dictature : la perception est ancrée dans l'imaginaire collectif de la société espagnole. On voit donc comment l'engagement des *cantaautores* est devenu capital dans la perception sociale de la notion de chanson d'auteur, de sorte que dans l'expérience espagnole, *cantautor* est irrémédiablement lié aux dernières années du franquisme et à la transition démocratique. La prise en compte de l'évolution politique, sociale et économique de la société espagnole, ainsi que des règles du marché discographique vient donc compléter l'analyse du genre et de ses représentations.

Cette réflexion sur la difficulté des classifications et des typologies est complétée par l'article de Myriam ROCHE : « Ricardo Arjona ou le paradoxe improbable de la chanson d'auteur-Pop ». L'auteure analyse le cas d'un chanteur qui pourrait difficilement entrer dans la case *cantautor* : Ricardo Arjona, pop-star guatémaltèque, jouissant d'un succès international incontestable. Toutes ses chansons, dont la plupart ont une thématique sentimentale, correspondent bien à l'image de *latin*

lover. Néanmoins, la production musicale de Ricardo Arjona ne se réduit pas aux chansons de variétés : l'auteure analyse de façon détaillée ses chansons pour souligner certaines variations de la thématique sentimentale qui lui permettent de nuancer cette image de chanteur commercial standardisé. De plus, même si son engagement politique reste très discret dans sa production, il est incontestable en dehors du domaine musical puisqu'il participe à la mise en œuvre de divers projets dans le domaine éducatif au Guatemala. Est-il donc justifié de lui refuser le terme de *cantautor* parce que sa production musicale ne serait pas ouvertement politisée ? Ou à cause de son image de superstar de la chanson commerciale ? Myriam ROCHE propose donc de revisiter le terme et la catégorie de *cantautor* en évitant une simplification excessive du concept qui occulte la complexité de la position et de la légitimité d'un artiste comme Ricardo Arjona.

Le deuxième axe de réflexion aborde les différents aspects socio-politiques de la chanson d'auteur, à partir de quatre contributions. Dans « La *nueva canción* en Andalousie : dénonciation sociale et revendication culturelle » Antonio MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS étudie le champ musical et politique de l'Andalousie de la fin du franquisme. Les *cantautores* se sont engagés dans cette région aussi pour la défense de la liberté contre l'oppression du régime franquiste, tout en revendiquant une culture andalouse libérée des clichés. Ainsi, le collectif *Manifiesto Canción del Sur* a voulu porter le drapeau de la revendication politique, sociale et culturelle dans le sud. Plus tard, une étape plus « individualiste » a vu la consolidation de certains artistes, comme Carlos Cano, ou la marginalisation d'autres, comme Antonio Mata. Par ailleurs, la version andalouse de la *nueva canción* a montré combien le flamenco, un genre musical avec une forte charge identitaire en Andalousie, était profondément installé dans le champ artistique et dans l'imaginaire collectif de l'époque. De sorte que les *cantautores* comme les *cantaores* ont revendiqué une culture andalouse propre, en opposition aux déformations du « national-folklorisme » franquiste.

C'est également le cas espagnol que traite le texte de Alberto SABIO ALCUTÉN, intitulé : « La protesta antifranquista a través de la canción de autor : Labordeta y la censura musical, 1972-1978 ». L'auteur souligne à travers l'exemple de José Antonio Labordeta le rôle de la chanson d'auteur dans l'éveil des consciences au sein des formes d'organisation sociale et signale combien la censure persistante prouve

que les autorités de la dictature étaient conscientes que le phénomène des *cantautores* dépassait le domaine musical. Les aspects culturels et symboliques ont ainsi impulsé et consolidé la protestation collective à la fin de la dictature franquiste. Alberto Sabio parle à ce sujet des récitals et des concerts comme des « cadres de mobilisation émotionnelle » où chanteurs et public pouvaient s'identifier à des valeurs et des idées communes. Conscients de leur rôle, les *cantautores* chantaient bien, à travers les paroles de leurs chansons, les revendications de leurs concitoyens. Ils partageaient alors un fond culturel et politique de symboles et d'idées, tandis qu'en face, le franquisme avait toujours l'arme de la censure comme mécanisme de contrôle idéologique.

Élargissant au cadre européen, Ange TOUSSAINT-PIETRERA analyse le cas de la Corse : avec « Canta u Populu Corsu ; voilà ce que chante le peuple corse » et la forte charge identitaire nationaliste du groupe, étroitement lié à la réalité nationaliste corse. Comme dans les autres cas étudiés dans cette partie, la genèse et l'évolution de ce collectif est à comprendre en relation avec le contexte tendu des années soixante-dix. Plusieurs de ses membres ont d'ailleurs fait partie du FLNC et ont contribué économiquement (à travers les recettes de concerts ou d'albums) à la cause nationaliste. A partir du concept « d'invention de tradition » de Hobsbawm et Ranger, Ange TOUSSAINT-PIETRERA montre le rôle décisif du groupe pour la période du *Riacquistu*, vue comme « réappropriation » de l'identité culturelle corse et souligne ici encore comment la « chanson d'auteur » a pu porter les discours et les revendications nationalistes des peuples opprimés ou se vivant comme tel.

L'article final de Josely TEIXEIRA CARLOS offre une réflexion sur la chanson au Brésil, sous le titre « Des gens qui tombent du Nord vers les grandes villes » : la migration et les rêves dans la chanson d'auteur brésilienne ». À partir de l'analyse du discours verbo-musical, l'auteure étudie les paroles du chanteur et compositeur Belchior, qui a accompagné le quotidien de toute une génération de Brésiliens du Nord-est partant vers les grandes villes (notamment Rio de Janeiro et São Paulo) avec l'espoir d'améliorer leurs conditions de vie. Par cette étude, l'auteure montre comment l'œuvre de Belchior retrace le parcours de cette génération de migrants brésiliens des années soixante-dix.

Toutes ces analyses autour de la chanson d'auteur mettent en exergue son rôle socio-politique, ses relations avec d'autres arts et avec d'autres genres au sein de la

chanson. Ces réflexions montrent aussi la complexe définition d'un genre et son importance dans l'imaginaire collectif d'une société.

**ASPECTS THÉORIQUES DE LA CHANSON
D'AUTEUR**

**« Que vuelvan a cantar aquel soneto »¹ :
que devient la poésie quand on la chante ?**

Séverine Delahaye-Grelois
Université Paris Est Créteil

Résumé :

Les catégories par lesquelles nous distinguons la poésie de la chanson ne résistent pas à un examen approfondi qui emploie tous les outils de différentes disciplines comme la philologie, la socio-histoire, l'ethnologie etc. En effet, elles ne sont stables ni dans le temps ni dans l'espace, de sorte que l'on classe aujourd'hui comme « poésie » des œuvres qui à leur création étaient classées comme « chanson », ou que l'on considère différemment le même texte selon qu'il est publié par un livre ou par la voix. Les critères avancés pour les distinguer en recouvrent souvent d'autres, plus idéologiques et parfois moins conscients. Une approche socio-historique montre ainsi que la poésie de la Renaissance était chantée et que le terme générique de chanson – *chant, canción, canzone...* – lui était souvent appliqué. Inversement, les paroles d'œuvres contemporaines que nous classons comme chansons sont aussi des poèmes, qu'elles aient été composées par des poètes identifiés comme tels ou non. Loin d'être le fait de quelques *happy few*, la poésie de notre temps se révèle ainsi vivante et multiforme, présente dans tous les milieux sociaux, représentant tous les genres.

Mots-clefs : poésie, chanson, renaissance, genre, socio-histoire

¹ Luis de GÓNGORA, *Sonetos completos*, vol. 1, Madrid, Castalia, 1989, p. 183 sonnet no 115 (1609).

² Séverine DELAHAYE, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol : Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne

Il y a presque dix ans, au cours d'un colloque où je présentais une communication sur Garcilaso, je mentionnai en passant que sa poésie était, en pratique, chantée, comme le montrent toutes sortes de sources musicales, historiques et poétiques, et qu'en cela il ne se distinguait pas des autres poètes de son temps². C'était un colloque international, tant par son sujet que par ses participants – il y avait donc plusieurs italianistes italiens, parmi les plus respectés spécialistes de la poésie lyrique du Cinquecento. Et tous des hommes, ce qui apporte un éclairage supplémentaire à l'anecdote que je suis en train de raconter. Au cours des questions, l'un des plus éminents de ces spécialistes de poésie lyrique s'est levé et m'a affirmé sur un ton indigné que non, la poésie n'était pas chantée au XVI^e siècle. Un autre collègue avec qui j'ai des relations amicales a ajouté ensuite qu'il était possible que j'aie des sources prouvant mon propos pour l'Espagne, mais que pour l'Italie il était absolument invraisemblable que la poésie la plus savante ait été chantée. Ce qui m'intéresse ici, c'est de remarquer l'extrême réticence des spécialistes de littérature à accepter, même à titre d'hypothèse, que la poésie ait pu être chantée après Guillaume de Machaut. Inversement, on repère chez certains artistes et spécialistes de la chanson une réticence analogue à la considérer comme une forme de poésie. Pourquoi tant de réticences, et si fortes, alors que par ailleurs Seghers édite Brassens ou Brel dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » ? Il me semble que l'on peut repérer dans cette querelle plusieurs enjeux dits et non-dits.

*

*

*

L'un des facteurs qui expliquent de telles réticences tient à la disparition de la musique du champ des connaissances nécessaires à un universitaire. Certes beaucoup d'enfants apprennent à jouer d'un instrument et beaucoup de gens vont au concert, mais la musique est devenue un loisir, le plus souvent passif – on en écoute, on n'en fait pas passée l'enfance – et elle ne figure plus parmi les matières jugées indispensables à la formation intellectuelle – au baccalauréat, elle n'est qu'une option. Les Conservatoires sont des institutions totalement distinctes des Universités et au sein de ces dernières les UFR de musicologie sont rares. Enfin, la musique a un langage spécialisé qui commence avec la notation, code impénétrable sans une formation spécifique, contrairement à la plupart des autres jargons professionnels qui n'ont pas un code différent du langage commun.

² Séverine DELAHAYE, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol : Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris, 18 décembre 2000.

C'est sans doute pour tout cela que l'une des questions que l'on me pose le plus fréquemment à propos de mon travail est si je suis musicienne ou musicologue. En effet, si l'on conçoit parfaitement d'étudier l'histoire de l'art sans être artiste, d'étudier la littérature sans être soi-même romancier ou poète, en revanche il semble impossible de faire une place à la musique dans une réflexion sur les textes sans être musicienne. Je répondrai tout de suite à cette question pour qu'elle ne nous encombre pas : je ne suis ni musicienne, ni musicologue. Il y a assez de musiciens professionnels dans ma famille et mon entourage pour que je connaisse exactement la limite de mes compétences en la matière. Mais ce ne sont pas ces compétences là dont j'ai besoin pour le travail que je fais – je n'analyse pas la mise en musique des textes en soi, je cherche à savoir si elle existe, comment on la faisait et comment on pensait à la Renaissance le rapport entre texte et musique : si je découvre une partition associée à un poème, il me suffit de savoir qu'elle existe – je laisse à un musicologue le soin de l'analyser et à un musicien celui de la jouer. Je m'appuie donc sur des documents historiques et sur le travail des spécialistes de la musique pour réfléchir à l'impact que doit avoir sur notre lecture des textes le fait de savoir qu'ils étaient conçus non pour être lus silencieusement mais pour être chantés.

La question posée sur mes compétences musicales revient en réalité à définir un domaine de compétences pour le philologue dont la musique, sous quelque angle que ce soit, serait exclue ; est-ce qu'on exige de ceux qui étudient les rapports entre texte et image de savoir dessiner ou d'avoir un diplôme en histoire de l'art ? Il est vrai que la notion d'image appartient au répertoire des outils du philologue – mais pourquoi pas la musique, alors que le lexique musical est si souvent mobilisé à propos de poésie ?³ Si la spécialisation est devenue inévitable à mesure que le savoir propre à chaque champ s'accumulait, en revanche à ne jamais tenir compte du travail réalisé dans d'autres champs disciplinaires on s'expose à passer à côté d'informations parfois essentielles, comme l'a montré Don Swanson dans « Undiscovered Public Knowledge »⁴.

La compartimentation des champs disciplinaires a un autre effet : non seulement, les philologues et les musicologues s'ignorent souvent mutuellement, mais encore les uns et les autres peuvent en venir à penser qu'un objet du passé relève de leur compétence exclusive et se sentir menacés si de nouvelles perspectives font apparaître que cet objet – ici, la poésie – relève *aussi* de la compétence d'un autre champ disciplinaire. Si l'on y ajoute la crainte inavouée de se voir supplanté par plus jeune que soi et que le plus jeune est en l'occurrence *une* plus jeune, étrangère de surcroît, la réaction territoriale peut être

³ Northrop FRYE, « Lexis and Melos », in *Sound and Poetry. English Institute Essays, 1956*, New York, Columbia University Press, 1957, p. 156.

⁴ Don SWANSON, « Undiscovered Public Knowledge », *Library Quarterly* 56 (1986), p. 103-118.

d'autant plus véhémente qu'elle ne répond pas seulement à des enjeux scientifiques conscients ou avouables.

Il y a bien sûr d'autres raisons peut-être plus avouables mais non moins dues à une telle réaction. En effet, affirmer que la poésie la plus savante de la Renaissance européenne était non seulement chantée – ce qui est difficile à ignorer étant donné l'énorme travail qu'ont fait les musiciens dits « baroqueux » depuis des décennies pour faire connaître en particulier le répertoire madrigalistique italien, mais aussi la chanson franco-flamande – mais encore *pensée* pour le chant, rappeler que ces textes étaient réunis en des *cancioneros* ou, pour les plus célèbres d'entre eux, dans le *Canzoniere* de Pétrarque bien que tous ne soient pas des *canciones* ou *canzoni* métriquement parlant, cela revient à dire que ces poèmes étaient avant tout des chansons, c'est-à-dire selon la définition de Littré qui reprend presque mot pour mot celle de l'Académie en 1694, des pièces de vers que l'on chante sur quelque air. La définition est identique dans le *Diccionario de Autoridades* :

Canción : s. f. El metro que se hace para cantar, que oy generalmente se llama Tono. Entre los Poétas y Músicos es la composicion, que por estar en verso puede cantarse. [...] *Canción* es nombre genérico, por el qual se significa qualquiera composicion de versos para cantar.

Canción. Especie de Poesia compuesta de una o muchas estancias iguales, y en proporcionadas cadencias, excepto la ultima, en que hablando con la misma cancion suele despedirse de ella el Poeta. Apropióse à esta especie el nombre principal, por ser la mas excelente composición de los Provenzales y Toscanos, imitada con felicidad por los Españoles.

Cependant, la chanson a changé de signe de nos jours – nous y reviendrons : elle est devenue un art populaire, un art mineur auquel on ne saurait assimiler la poésie, Art Majeur. C'est ce jugement de valeur implicite qui rendait en soi inacceptable que la poésie de la Renaissance ait été faite pour le chant – ou alors, seulement en Espagne, mais pas la poésie italienne, pas Pétrarque – lequel est, pourtant, et de loin, le poète le plus représenté dans les recueils de musique vocale du XVI^e siècle. Ce que les humanistes percevaient comme le sommet de l'art, l'union de la poésie et de la musique étant le moyen de devenir un nouvel Orphée⁵, est maintenant perçu comme une dégradation pour le texte poétique : cela dit combien nos critères ont changé.

⁵ Nino PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Saggi 556, nuova edizione, Torino, Einaudi, 1975.

Il est intéressant de noter que l'on retrouve les mêmes paramètres dans l'article « chanson » rédigé par Stéphane Hirschi pour le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* de Michel Jarrety⁶ :

Les relations entretenues par la chanson et la poésie depuis le milieu du XIX^e s. s'avèrent paradoxales : d'un côté la chanson reconquiert sur certains plans le statut poétique qu'elle assumait au temps des troubadours, avant la scission entre poésie et musique savante de la Renaissance ; de l'autre, c'est précisément à ce moment qu'elle commence à acquérir l'autonomie qui lui permettra d'être ensuite envisagée comme un art à part entière, indépendamment de ses composantes, tant musique que poésie.

Un « art à part entière » ne peut être qu'indépendant des autres – la chanson n'existe donc qu'en tant qu'elle est indépendante de la musique et de la poésie. On peine à comprendre comment une telle chose est possible : chanson sans paroles et sans musique ? Imagine-t-on le même discours sur l'opéra ? Le grand non-dit ici est la hiérarchie entre musique et poésie savantes, et musique et poésie populaires – qui parce qu'elles sont conçues comme populaires ne peuvent atteindre pleinement le statut de poésie et de musique :

C'est sur ce nouveau terrain [inauguré par Trénet, alliant style musical et langue poétique pour exprimer l'univers d'un artiste] que peut se cristalliser le paradoxe des relations entre chanson et poésie. On décerne en effet à des chansons des brevets de poésie, lorsque le texte écrit semble correspondre aux canons esthétiques de ce genre noble.

On aura remarqué qu'au mieux la chanson ne peut que « sembler » correspondre aux canons esthétiques de la poésie, « genre noble » par opposition à ce genre mineur et populaire qu'est la chanson. De même,

On conçoit donc que toute mise en musique d'un poème ne détermine pas nécessairement mise en chanson : sans la présence sensible d'un air fredonnable, d'une pulsation, et de formes de répétitions destinées à dilater la matière précieuse de cet air compté, on aboutit soit au genre aristocratique de la mélodie, illustrée par Fauré ou Debussy, soit au poème chanté, comme lorsque Ferré met ses notes sur Verlaine ou Rimbaud : faute d'une confrontation marquée avec les formes concrètes du temps, en particulier des formes mélodiques récurrentes repérables à l'audition, figuration chantée d'un air en sursis, le texte y éclipse l'ensemble.

Puisque la chanson s'oppose au genre « aristocratique » de la mélodie, elle est clairement plébéienne. On se trouve ainsi face à une contradiction dès lors qu'il faut caractériser le travail de Ferré sur Baudelaire, qui ne peut être qualifié de « chanson » puisque on n'y repère pas la mélodie « fredonnante », la pulsation et les répétitions

⁶ Stéphane HIRSCHI, article « Chanson », in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001.

propres à la chanson selon cette définition singulièrement restrictive. On remarquera encore avec intérêt que l'exemple du *Lied* allemand est soigneusement éludé en ce qu'il aurait en grande partie contredit ces affirmations : outre le fait que ce terme traduit très exactement notre « chanson » – il est employé, par exemple, pour désigner les chants de carnaval, *Faschingslieder* ou les chansons enfantines, *Kindergarten Lieder* ou encore pour désigner les œuvres de Brel ou de Brassens – sa forme telle que les musiciens romantiques l'ont pratiquée incorpore des « formes mélodiques récurrentes repérables à l'audition ».

Cette caractérisation de la chanson repose sur un présupposé non-dit symétrique de celui que nous avons observé à propos de la poésie, qui est la médiocrité des moyens réservés à la chanson : il faut que la mélodie en soit simple (« fredonnante » – alors que la version chantée par les Frères Jacques de *La truite de Schubert* sur un texte de Francis Blanche montre assez à quel point un *lied* peut-être fredonné !), bref, il ne faut pas que ce soit de la grande musique, de même qu'il ne faut pas que les paroles soient de la poésie. La chanson est ainsi caractérisée par la modestie des moyens dont elle dispose, et il est intéressant de noter que cette modestie est revendiquée par Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré dans la fameuse table ronde radiodiffusée le 6 janvier 1969 :

Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, êtes vous conscients du fait que vous êtes les trois plus grands auteurs-compositeurs-interprètes de la chanson française, depuis des années et avec le même succès ?

FERRÉ : Moi, je suis conscient d'être d'abord avec mes deux confrères, qui ont un immense talent c'est vrai, mais d'abord avec deux copains. Et ça, il y a longtemps que je le désirais. Aujourd'hui, les gens n'arrêtent pas de dire : « Qu'est ce que c'est la chanson pour vous, qu'est ce que c'est la bretelle ? », ça, on s'en fout. L'important, je crois, c'est un peu d'amour qu'on peut distribuer ou recevoir, comme ça, autour d'un micro, par exemple. Maintenant, que nous fassions des chansons depuis vingt ans, qu'on y ait beaucoup travaillé, qu'on ait, comme on dit chez moi, longtemps « zugumé » sur le métier, et qu'aujourd'hui on puisse chanter tranquillement dans une salle sans savoir ni les flics ni les gens qui viennent siffler, ce n'est que justice, finalement. On fait ce qu'on peut, on dit ce qu'on a envie de dire et il n'y a pas besoin de casser des vitres pour ça.

- Vous êtes tous les trois dans la célèbre collection « Poètes d'aujourd'hui »...

BRASSENS : On n'est pas les seuls. Et p[u]is ça ne veut pas dire grand-chose, cette façon de compartimenter...

- Vous ne vous prenez pas pour un poète, alors ?

BRASSENS : Pas tellement, je ne sais pas si je suis poète, il est possible que je le sois un petit peu, mais peu m'importe. Je mélange des paroles et d[e] la musique, et puis je les chante.

- Je crois que Jacques Brel aussi se défend d'être un poète ?

BREL : Je suis « chansonnier », c'est le vrai mot ! Je suis un petit artisan de la chanson.

FERRÉ : Les gens qui se disent poètes, ce sont des gens qui ne le sont pas tellement, au fond. Les gens qui sont honorés qu'on les qualifie de poètes, ce sont des poètes du dimanche qui ont des plaquettes éditées à compte d'auteur... Cela dit, si on me dit que je suis poète, je veux bien. Mais c'est comme si on me disait que je suis un cordonnier qui fait de belles chaussures. Je rejoins le point de vue de Brel.

- La chanson est-elle un art, selon vous ? Un art majeur ou un art mineur ?

FERRÉ : Brassens a dit une chose vraie, « *je mélange des paroles et de la musique* ». Voilà ce que je fais.

BRASSENS : Eh oui, c'est tout à fait différent de ce qu'on appelle couramment la poésie, qui est faite pour être lue ou dite. La chanson c'est très différent. Même si des types comme Ferré ont réussi à mettre des poètes en musique, comme Baudelaire, il est difficile d'utiliser la chanson comme les poètes qui nous ont précédés utilisaient le verbe. Quand on écrit pour l'oreille, on est quand même obligé d'employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l'oreille plus vite... Bien qu'on l'aie aussi avec le disque, le lecteur a plus facilement la possibilité de revenir en arrière...⁷

On aura remarqué leur malaise à se voir qualifier de « poètes ». Cependant, il est difficile de faire la part de la pudeur ou de la modestie, d'une part, et d'une prise de position à l'égard de « ce qu'on appelle couramment la poésie », selon les termes de Brassens, qui avait dit un peu plus tôt qu'« il est possible qu'[il] le [soit] un petit peu ». Et Ferré d'ajouter que « si on me dit que je suis poète, je veux bien » et que « les gens qui se disent poètes, ce sont des gens qui ne le sont pas tellement, au fond ». Même si Brassens refuse des compartiments trop étanches, il s'agit bien d'une prise de position à l'égard de la poésie, mais que recouvre exactement cette catégorie ? Ils définissent leur activité en creux, se disant « petit artisan » pour Brel, ou « cordonnier » pour Ferré. Artisans, et non pas artistes, mais aussi artisans, donc pas bourgeois – leur art, mineur ou majeur, est donc celui de quelqu'un qui doit en vivre, ce qui fait le thème d'une autre partie de l'entretien, par opposition à « ce qu'on appelle couramment la poésie », poésie de loisirs (« du dimanche ») et de luxe (« petites plaquettes éditées à compte d'auteur »). Pour ces anarchistes – ils revendiquent ce titre un peu plus loin –, ce qu'on appelle la poésie est donc un art bourgeois, ce qui jette un autre éclairage sur leur gêne à être dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ».

« Brassens Brel Ferré - Texte de la table ronde » [en ligne], disponible sur <<http://snoopairz.free.fr/>>, (consulté le 31 mai 2015).

D'autres qu'eux, qui n'avaient peut-être pas les mêmes raisons idéologiques de ne pas se dire poètes, n'ont pas hésité à le faire : que l'on pense par exemple à Trenet :

Longtemps longtemps longtemps après que les poètes ont disparu,
Leurs chansons courent encore dans les rues.
La foule les chante d'un air distrait en oubliant le nom d'l'auteur
Sans savoir pour qui battait leur cœur.
Parfois on change un mot une phrase et quand on est à court d'idées
On fait la la la la la la la la la la...⁸

Les hispanistes auront sans aucun doute remarqué la similitude entre le propos de ces vers et ceux de Manuel Machado, souvent repris par Atahualpa Yupanqui dans ses concerts :

La copla

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares :
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad⁹.

⁸ Charles TRENET, *L'âme des poètes* (1951, dans le film *Bouquet de joie* de Maurice Cam).

⁹ Manuel MACHADO, *Cante hondo, Sevilla*, Sevilla, 1916.

Or, nous vivons sur une conception de la poésie héritée du Romantisme¹⁰ qui en fait une expression de l'intimité du Poète ; il est donc indispensable de connaître l'auteur d'un texte pour pouvoir l'apprécier. La chanson, même quand elle est portée par des auteurs-compositeurs-interprètes au style très personnel, favorise des assignations multiples dès lors que plusieurs interprètes reprennent la même chanson, mais aussi un mode d'appropriation par l'oreille qui introduit inévitablement de la mouvance dans le texte repris par les auditeurs : c'est ce que soulignent Trenet dans *L'âme des poètes* et Manuel Machado dans *La copla*. Pour toutes ces raisons, la chanson correspond mal au modèle d'écrivain porté par l'Université, qui s'est elle aussi construite sous la forme que nous connaissons depuis l'époque romantique.

Puisque la poésie est le lieu de l'intimité, elle se compose et se lit dans l'intimité de même, et ne peut être bonne que si elle est déliée de toutes circonstances extérieures et composée sans espoir de rétribution sociale : œuvre de Poètes Maudits, rejetés par la société et incompris du monde, elle ne peut être que marginale pour être grande. Pour les Français, c'est Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud, Poètes du Guignon sacrifiant le confort et la gloire aux exigences de leur Muse. C'est sans doute aussi de cette conception que procèdent des expressions que l'on trouve souvent dans les manuels d'histoire littéraire et qui sont des variations sur « après la mort de Machaut, la poésie s'affranchit de la musique »¹¹ : l'union entre poésie et musique est rejetée du côté du mythe et du primitif, et le plus loin possible dans le temps – pas plus tard en tout cas que le Moyen Âge. En d'autres termes, la poésie associée à la musique ne peut être que médiocre ou primitive ; la poésie savante, la grande poésie, ne peut exister que seule, sans quoi elle devient un art mineur.

¹⁰ Pour une histoire succincte de la catégorie « poésie » et des problèmes qu'elle pose, on se référera à Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002 art. « Poésie » ; Roland GREENE *et al.*, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4^{ed}. Princeton University Press, 26 août 2012, p. 1066 art « □Poetry□ ». Pour la catégorie de « chanson », Jean-Nicolas DE SURMONT, *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française : étude lexicale, théorique et historique*, Berlin ; New York, De Gruyter, 2010.

¹¹ Par exemple : « Ceci vaut autant pour la prose que pour la poésie et n'aurait pu se faire si celle-ci ne s'était pas affranchie de son lien avec la musique » Jean-Philippe GENET, *La mutation de l'éducation et de la culture médiévales*, Paris, Seli Arslan, 1999, p. 423. On trouve de même : « Les rhétoriciens recherchent une musique du langage totalement affranchie des instruments » chez Michel PRIGENT, *Histoire de la France littéraire* Presses universitaires de France, 2006, p. 227. Il serait fastidieux de faire l'inventaire exhaustif des occurrences de ce lieu commun. Pour une discussion critique de la place de la musique chez Eustache Deschamps, à qui l'on attribue ordinairement cette rupture : Jean-Claude MÜHLETHALER, François CORNILLIAT, Olga A DUHL, « La poésie parmi les arts au XV^e siècle en France », in Perrine GALAND-HALLYN, Fernand HALLYN et Terence CAVE (éd.), *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle* Librairie Droz, 2001, p. 30 *sqq.*

Il se crée ainsi une hiérarchie implicite selon laquelle les poèmes associés à de la musique non verbale ne peuvent être qu'inférieurs aux autres. C'est ce qui permet à un éminent spécialiste de Góngora d'écrire que les *Lieder* de Schubert « ne valent pas grand chose sans la musique qui les élève et les fait vivre »¹², jugement à l'emporte-pièce qui fait bondir qui a réellement prêté attention à des textes qui figurent souvent parmi les poèmes les plus canoniques de la littérature de langue allemande – il n'est que de penser au *Roi des aulnes* (*Erlkönig*) ou à *Marguerite au rouet* (*Gretchen am Spinnrade*), composés sur des textes de Goethe comme 70 autres des *Lieder* du même Schubert, le premier figurant dans toutes les anthologies et le second étant tiré du *Faust* de 1808¹³.

*

* *

Si l'on appliquait les mêmes critères au théâtre, il faudrait considérer différemment les œuvres représentées au prétexte que la performance peut altérer le texte, requérir des textes plus accessibles, avoir recours à des moyens non verbaux. Cette démonstration par l'absurde nous amène à un problème plus vaste, qui est celui que pose l'application d'une catégorie construite entre le XIX^e et le XX^e siècles à la littérature d'époques antérieures. La notion même de littérature est problématique, puisque le terme n'apparaît dans le sens que nous lui donnons qu'avec l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et ne peut donc rendre compte des catégories employées auparavant.

Au XVI^e siècle en effet, la catégorie de « poésie » correspondait encore largement à la définition aristotélicienne, basée sur la mimésis, sur l'imitation de la nature :

Poesía, según la manera de hablar común, no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua y poema es imitación hecha con la dicha lengua o lenguaje. Y porque este vocablo “imitar” podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte¹⁴.

¹² « A diferencia de lo ocurrido con los *Lieder* de Schubert, que son poca cosa sin la música que los eleva y hace vivir », Antonio CARREIRA, « Registros musicales en el romancero de Góngora », in *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 395-396.

¹³ Pour un travail plus approfondi, par une musicologue, sur les poètes choisis par Schubert : Susan YOUENS, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, Cambridge University Press, 28 octobre 1999.

¹⁴ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Turner Libros, 1998, p. 110. On a trace encore de cette définition dans le *Diccionario de Autoridades*, composé dans les années 1730, qui définit « Poema » comme « cualquier obra, en verso ù prosa, en que se imita a la naturaleza ; pero en el uso comun solo se llama Poema el escrito épico ù heroico, cuyo assunto verdadero ù fingido es narrar los hechos de algun Heroe ù otra cosa horoica [*sic*] ». On notera que cette définition de « Poema » exclut la poésie lyrique et satirique. « Poesía » est défini comme « Ciencia que enseña a componer y hacer versos, y a describir y representar con ellas las cosas al vivo, excogitando y fingiendo lo que se quiere » et, dans une seconde acception, « se llama tambien la misma obra ò escrito compuesto en verso ». Alors que le

En d'autres termes, ce qu'on appelait « poésie » au XVI^e s. correspondait très largement à ce que nous appelons aujourd'hui la littérature. À l'intérieur de cette vaste catégorie coexistaient des textes en prose et en vers, caractérisés par leur fonction autant que par leur sujet ou leur forme. La poésie actuelle limite donc de fait son expression à une petite partie de ce qui était auparavant le champ de la poésie : puisque le théâtre est désormais un champ à part dont les auteurs sont nommés dramaturges – alors que jusqu'au XVIII^e siècle ils étaient encore des « Poètes » –, que l'épopée se trouve dans le roman (ou au cinéma) avec la satire, laquelle est aussi pratiquée par des « chansonniers » (même quand ils ne chantent plus, comme c'est le cas au Caveau de la République), la poésie se restreint au genre lyrique. Racine et Corneille s'intitulaient « poètes » comme aussi Goldoni, même quand il composait des livrets d'opéra pour Vivaldi, qui ne voulait d'autre poète que lui¹⁵.

Qu'ont en commun tous ces types de textes ? Ils sont composés en vers¹⁶, certes, mais il est un autre point commun que seule une approche socio-historique peut faire apparaître. Il va de soi pour un lecteur actuel que le poème dramatique, qu'il soit tragique ou comique, était destiné à être prononcé – on disait alors, récité – sur scène. Or, l'épique et le lyrique étaient aussi caractérisés par l'emploi d'un lexique auto-référenciel empruntant non seulement au champ de l'oralité mais encore à celui du chant. De fait, cette dimension musicale de la catégorie de « lyrique » est encore bien présente :

C. – MUSIQUE

1. Qui est mis en musique pour être chanté, joué sur une scène. Œuvre, ouvrage, spectacle lyrique. [...].

– Art lyrique. Chant. Drame, théâtre lyrique. Synon. de opéra. [...]

– Comédie lyrique. Synon. opérette, opéra-comique.[...]

– Théâtre, scène lyrique. Théâtre où sont représentés les opéras, les opérettes. [...]

« Poema » peut être composé en prose et se définit par son sujet, la « poesia » est caractérisée par sa forme et par un contenu fictionnel (« fingiendo lo que se quiere »). RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.

¹⁵ Carlo GOLDONI, *Mémoires de Goldoni : pour servir a l'histoire de sa vie et a celle de son théâtre*, Colburn, 1814, p. 235-239.

¹⁶ « Suivant Furetière (que Trévoux recopiera un siècle plus tard), le poème est ainsi défini : « Ouvrage, composition en vers avec des pieds, rimes et cadences nombreuses. Les vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. Les vers lyriques [...] ne méritent le nom de poème que fort abusivement. » Comme chez Horace, ici recopié, la poésie lyrique ne se rattache à la poésie que par la forme versifiée, tandis que la domination du poème épique est affirmée comme essence du genre (et pourtant « Les Français n'ont pas la tête épique »). Poème, suivant le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 : « Toute sorte d'ouvrage en vers [...]. Se dit absolument et particulièrement du Poème épique. » Cours d'Antoine Compagnon, *La notion de genre* : 6. *Système des genres* : Renaissance et néo-classicisme, [http : //www.fabula.org/compagnon/genre6.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre6.php), consulté le 19 juin 2014.

2. En partic.

a) Qui est propre à l'opéra. [...]

b) Qui est relatif à l'opéra. [...]

c) [En parlant de pers.] Qui chante des opéras, des opérettes. [...] ¹⁷

On a vu comment l'histoire de la poésie telle qu'elle a été construite au cours du XIX^e s décrit l'évolution de la poésie comme un affranchissement à l'égard de la musique. Et, en effet, il n'y a plus guère dans le canon poétique de poètes qui aient également laissé des compositions musicales. Comment expliquer alors la persistance du lexique musical dans les œuvres ?

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de **cantar**, sus quexas imitando ;
cuias ovejas al **cantar** sabroso
estavan muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando¹⁸.

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas
con el süave **canto** enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese :

no pienses que **cantado**
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,

¹⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 28 mars 2016.
[http : //www.cnrtl.fr/definition/lyrique](http://www.cnrtl.fr/definition/lyrique)

¹⁸ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, *Égloga I*, v. 1-6

ni aquellos capitanes
 en las sublimes ruedas colocados,
 por quien los alemanes,
 el fiero cuello atados,
 y los franceses van domesticados ;

mas solamente aquella
 fuerza de tu beldad sería **cantada**,
 y alguna vez con ella
 también sería notada
 el aspereza de que estás armada,

y cómo por ti sola
 y por tu gran valor y hermosura,
 convertido en viola,
 llora su desventura
 el miserable amante en tu figura¹⁹.

Y mientras miserablemente
 se están los otros abrasando
 con sed insaciable
 del peligroso mando,
 tendido yo a la sombra esté **cantando**.

A la sombra tendido,
 de yedra y lauro eterno coronado,
 puesto el atento oydo
 al son dulce, acordado,
 del plectro sabiamente meneado²⁰.

Les exemples sont si nombreux que je me contenterai de ceux-là ; ils sont tout aussi nombreux en italien, en français, en anglais. Si l'on s'en tient aux seuls textes, on peut parfaitement lire cet emploi d'un lexique musical pour se référer à la poésie comme un

¹⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, *Ode ad florem Gnidi*, v. 1-30.

²⁰ Fray Luis de LEÓN, *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, Madrid, Castalia, 1998, *Oda I, Vida solitaria* v. 79-85.

hommage à la tradition gréco-latine, tout aussi déliée d'un réel que le choix des essences d'arbres dans l'évocation du *locus amoenus*, dont Curtius a montré qu'il s'agissait d'un lieu commun purement littéraire puisque l'évocation du printemps chez un moine du Nord de l'Europe fait apparaître des espèces méditerranéennes²¹. Or, précisément, Garcilaso ne se contente pas de reprendre servilement les *topoi* de la poésie antique : ses nymphes se baignent dans le Tage, pas dans l'Alphée. Il utilise des vers modernes, italiens, et compose en castillan l'essentiel de ses œuvres. Autrement dit, l'imitation de l'antique est aussi très consciemment une recreation qui n'a rien de servile, une véritable émulation²².

Le seul moyen de trancher, c'est de changer de méthodologie : au lieu de recourir à des textes littéraires et de les analyser uniquement en philologue, c'est-à-dire à la recherche d'intertextualité, il faut utiliser des documents historiques pour connaître les pratiques sociales du XVI^e siècle, pour savoir si réellement la poésie était habituellement chantée.

On aura compris qu'elle l'était. C'est particulièrement facile à repérer pour l'Italie, qui était le centre de l'impression musicale : des presses d'Ottavio Petrucci, à Venise, sont sorties des centaines de recueils de villanelles, *frottole*, madrigaux par des dizaines de compositeurs sur des textes de Pétrarque, Guarino, Bembo, bref, tout le canon de la poésie lyrique italienne de la Renaissance, ainsi que Virgile et Horace et d'autres auteurs latins et néo-latins. Non seulement nous possédons de très nombreux exemples de poèmes extrêmement savants pour lesquels des musiques tout aussi savantes ont été composées, nous avons aussi de très nombreux témoignages racontant comment tel ou tel poème a été chanté au cours d'une fête, et ce qui retient l'attention des auteurs de ces témoignages n'est jamais que la poésie soit chantée, mais qu'elle l'ait été exceptionnellement bien à telle occasion précise. Enfin, nous savons que l'imprimé ne recueille qu'une toute petite partie de la production musicale de la Renaissance, parce que l'impression musicale était coûteuse et parce que l'immense majorité de la musique jouée alors n'est jamais passée par l'écrit²³. Et ce que l'on repère pour l'Italie, on le repère également pour l'Espagne, la France, l'Allemagne, l'Angleterre...

²¹ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Pocket, 1956, p. 227, ch. X «□Le paysage idéal□».

²² Daniel L. HEIPLE, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*The Pennsylvania State University Press, 1994.

²³ Emil HARASZTI, « La technique des improvisateurs et de langue vulgaire et de latin au Quattrocento », *Revue belge de musicologie* (1955), p. 12. ; Jessie Ann OWENS, *Composers at Work : the Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford University Press, 1997 ; Leo TREITLER, « Medieval Improvisation », in *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford University Press, USA 2007, p. 1-38 ; Philippe CANGUILHEM, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2016.

Bref, tous les documents possibles sont unanimes : on chantait véritablement la poésie. Voilà qui explique la persistance et le sens du lexique musical appliqué à et employé dans la poésie de la Renaissance, comme par exemple chez Gracián : « La misma consonancia o correlación artificiosa expresada, es la sutileza objetiva, como se ve, o se admira, en este célebre soneto que, en competencia de otros muchos a la rosa, cantó don Luis de Góngora »²⁴. Et, sous la plume de Góngora lui-même :

De un caballero que llamó soneto a un romance

Música le pidió ayer su albedrío
a un descendiente de don Peranzules ;
templáronle al momento dos baúles
con más cuerdas que jarcias un navío.

Cantáronle de cierto amigo mío
un desafío campal de dos Gazules,
que en ser por unos ojos entre azules,
fue peor que gatesco el desafío.

Romance fue el cantado, y que no pudo
dejarle de entender, si el muy discreto
no era sordo, o el músico era mudo.

Y de que le entendió yo os lo prometo,
pues envió a decir con don Bermudo :
« Que vuelvan a cantar aquel soneto »²⁵ .

L'iconographie confirme encore ce propos : Orphée, Apollon, Arion sont peints ou sculptés non avec une lyre antique, mais avec une viole ou une *vihuela*, instrument qui est d'ailleurs défini dans les dictionnaires comme la lyre moderne :

LIRA [I]. Instrumento músico. Cuál haya sido y de qué forma, acerca de los antiguos, no lo acabamos de averiguar ; la que hoy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y suave consonancia, hiriendo juntamente tres o cuatro cuerdas, lo que no hace la vihuela de arco.

[VIHUELA] Vigüela. El instrumento músico y vulgar de seis órdenes de cuerdas,

²⁴ Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 14&15, Madrid, Castalia, 1987, p. 55. Il s'agit du sonnet XLVIII « Ayer naciste, y morirás mañana », dans l'édition de Biruté Ciplijauskaitė, qui cite Salcedo Coronel pour remettre en cause l'attribution à Góngora. Luis de GÓNGORA, *Sonetos completos*, p. 312.

²⁵ Luis de GÓNGORA, *Sonetos completos*, p. 183 sonnet no 115 (1609).

*latine dicitur lyra et barbitus sive barbiton. [...] El atraer a sí Orfeo con la música las piedras, los árboles, los animales, es darnos a entender la fuerza de la música, aunque para mí, yo entiendo que atraía los hombres rústicos con la suavidad de la elocuencia [...]*²⁶.

Lyra. s. f. Instrumento músico, mui usado en lo antiguo, del qual no ha quedado memoria ni noticia. El que oy se llama Lyra es mui semejante al laúd, del qual solo se diferencia en tener algunas cuerdas mas, y tocarse con un arquillo pequeño²⁷.

On entendait donc par poésie lyrique la poésie qui se chantait à la lyre, c'est-à-dire au luth ou à la viole : des paroles mélangées avec de la musique et chantées. Cet exemple montre que ni « poésie » ni « chanson » ne sont des catégories stables à travers le temps ou l'espace au sens où leurs signifiés varient grandement. Un autre exemple encore : il existait dans la France de la Renaissance une chanson polyphonique illustrée par les plus grands compositeurs – Josquin des Prez, entre autres – sur des poèmes qui ont parfois des auteurs aussi illustres que Ronsard, dont le premier biographe écrivait en 1609 qu'il « aimait à chanter et à ouïr chanter ses vers »²⁸. Le terme même de chanson est, on le sait, employé en poésie depuis les troubadours, chez qui il désigne des textes d'une haute complexité rhétorique et conceptuelle, bien loin de la croyance actuellement répandue selon laquelle la poésie chantée doit être facile.

À notre époque aussi, de nombreux exemples viennent remettre en question l'univocité de cette catégorie. L'étiquette « chanson française » ne correspond en réalité qu'à une toute petite partie de ce que l'on chante aujourd'hui – bien que les morceaux soient tous désignés par le vocable de « chanson », quel que soit le style musical auquel ils se rattachent, à tel point que pour beaucoup « chanson » signifie maintenant « morceau de musique » même quand il est purement instrumental. Les termes de *canción* en espagnol, de *song* en anglais ou de *Lied* en allemand sont tout aussi ouverts : dans tous les cas, qu'il s'agisse de la *canso*, de la chanson polyphonique de la Renaissance, du *Lied*, de ce que l'on appelle aujourd'hui « chanson française » ou encore de blues, de rock ou de tango, il s'agit toujours, pour paraphraser Brassens, de mélanger des paroles et de la musique et de les chanter. C'est bien ce que dit l'affiche qui présentait en 1949 le concert de Juliette Greco : « Trois chansons de Joseph Kosma sur des poèmes de Robert Desnos (*La fourmi*), Raymond Queneau (*Si tu t'imagines*) et Jean-Paul Sartre (*Rue des Blancs-Manteaux*) ».

²⁶ Covarrubias Orozco S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.

²⁷ RAE, Dictionnaire de Autoridades.

²⁸ Claude Binet, *Vie de Ronsard* (1609), *apud* Julien TIERSOT, « Ronsard et la musique de son temps », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (1902/1), p. 72.

Quant à ce qui distingue les textes étiquetés comme « poèmes » et publiés dans des livres de ceux que l'on qualifie de « paroles de chansons », une réponse rapide tendrait à attribuer un plus grand conservatisme formel aux paroles de chanson, considérant le refrain, la strophe, la rime comme caractéristiques du genre alors que la poésie des livres s'est « affranchie » (je ne reprends pas à mon compte le jugement de valeur ici implicite) de ces contraintes et pratique maintenant le vers libre. Or, le collectif Fauve ou François Breut²⁹ donnent en prose le texte de certaines de leurs chansons ; sur son site, Noir Désir adopte un format qui rappelle les versets pour *Nous n'avons fait que fuir*, unique morceau de l'album éponyme, d'une durée de 55 minutes :

J'ai connu des rideaux de pluie à draper des cités souveraines et ultimes. Des cerceaux déchirés couronnant les chapelles de la désespérance.

Et tourne l'onde, et tourne l'onde et tourne l'onde et tourne et reviens-moi au centuple.

Reste / accroche / rêche, me caresse, me saoule et me saborde. Dérape / s'enroule / poulie de malheur / pourrie / chaleur, me devient familier le chant des automates³⁰.

Outre que le conservatisme formel n'est pas un critère d'exclusion d'une catégorie esthétique, ces quelques exemples doivent suffire pour montrer que l'on trouve des formes poétiques bien plus variées dans les paroles de chansons que ce que l'on pense souvent : sur ce plan non plus, les textes étiquetés comme paroles de chansons ne se distinguent pas nettement des textes classés comme poèmes.

De façon encore plus nette, le répertoire de Paco Ibáñez vient montrer que les textes de chanson peuvent être de véritables poèmes, de ceux qui figurent dans les anthologies, même si leur interprète est classé parmi les *cantautores* pour son style musical. De même en France le travail de Léo Ferré, de Juliette Greco ou, plus récemment, du trop éphémère groupe La Tordue sur *À une mendicante* de Baudelaire. On remarquera tout de même qu'il y a un point commun idéologique à beaucoup de ces artistes : Jean Ferrat, Léo Ferré, Paco Ibáñez, la Tordue ont des positions politiques claires et explicites sur la gauche de l'échiquier politique. Ils ont choisi de composer des chansons sur des poèmes canoniques et non pas seulement sur des « paroles », dans le cadre d'un engagement politique clair qui, de même que le TNP de Jean Vilar, souhaitait rendre accessible à tous ce que l'on appelait alors la culture bourgeoise, celle des livres et de la musique classique, de faire voler en éclats l'opposition entre culture bourgeoise et culture de

²⁹ François Breut, *François Breut*, Parlophone : 1997

³⁰ « Nous n'avons fait que fuir, disque de Noir Désir et poème de Bertrand Cantat sorti en 2004 » [en ligne], disponible sur <<http://www.noir-desir.fr/nousnavonsfaitquefuir.html>>, (consulté le 12 avril 2016).

masse afin de faire disparaître la distinction culturelle entre les classes sociales. C'est aussi le sens du poème de Gabriel Celaya, « La poesía es un arma cargada de futuro » :

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse³¹.

On est bien loin, à l'évidence, de la poésie pure avec cette poésie de combat que certains voudraient ravalier du côté de la simple propagande – mais il s'agit cependant de poésie, insérée dans une riche et ancienne tradition autant orale que lettrée puisque l'octosyllabe, mètre vernaculaire espagnol, est aussi bien celui du *romancero* médiéval, de la tradition orale, et de la poésie de Góngora, de Quevedo ou, plus récemment, de Lorca.

La distinction que fait notre époque entre poésie et chanson repose donc, en dernière analyse, non sur les moyens employés (un texte, de la musique, du chant) mais sur un jugement de valeur quant à la qualité des musiques et des textes employés, voire de leur public : s'ils sont assez faciles ou si l'auteur du texte en est également l'interprète, si le public est considéré comme populaire – ce qui tient souvent aux lieux où se produisent les artistes –, ils seront classés comme « paroles de chanson ». Si le texte a un auteur qui est aussi un poète canonique on le qualifiera de « poème chanté » comme pour les compositions de Ferré sur Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud. Quand l'auteur du texte et celui de la musique figurent respectivement au canon de la poésie et de la musique savantes et que l'œuvre est entendue dans une salle de concert réservée à la musique dite classique, on parlera par exemple de « mélodies », de *Lied* ou de madrigal selon l'époque à laquelle l'œuvre a été composée. En conséquence, l'album *Pessoa em*

³¹ Gabriel CELAYA, *Cantos iberos*, (Colección Nuestro Mar □ ; 3), Alicante, Verbo, 1955.

peassoas de Bevinda³² est classé dans le genre « Folk, World et Country » sur le site discogs³³ alors que le compositeur de la musique, Vasco Martins, a également composé neuf symphonies et que les instruments utilisés dans cet album sont deux violoncelles : c'est l'identité de la chanteuse, Bevinda, et les lieux où elle se produit, qui déterminent le classement, indépendamment des caractéristiques formelles de l'œuvre, tout comme les airs des Beatles deviennent de la musique classique s'ils sont interprétés par Cathy Berberian. Inversement les œuvres du passé, que nous connaissons par des livres imprimés sans musique, sont classées comme « poésie » même si au moment où elles ont été composées, elles l'ont été pour le chant.

On voit par là que la distinction entre poésie et chanson ne dit qu'une chose : où localiser les œuvres – dans quel rayonnement, dans quel bac, dans quel type de salle de spectacle. C'est une information utile, et tout particulièrement quand on étudie la réception des œuvres, mais qui ne dit pas grand chose des œuvres elles-mêmes dans leurs aspects formels. C'est sans doute tout cela que Brassens avait en tête lorsqu'il disait que « cette façon de compartimenter » poésie et chanson « ne veut pas dire grand chose », même si elle prévaut nettement dans les textes théoriques et les milieux universitaires, comme en témoignent les choix de textes enseignés : René Char mais pas Jacques Brel, Prévert et Aragon – qui ont tous deux connus une publication par le livre – mais pas Jean Ferrat ou Georges Brassens – connus par le concert et le disque bien avant que leurs textes soient publiés par le livre –, Lorca ou Neruda mais pas Silvio Rodríguez, par exemple.

*

* *

Qu'apporte à l'intelligence des poèmes du passé le fait de savoir qu'ils étaient chantés et destinés au chant ? D'une part, il importe de savoir à quel point l'imitation de l'Antiquité était véritablement une re-création, usant d'instruments modernes – l'hendécasyllabe, la *vihuela* – non pour reproduire à l'identique la poésie des Anciens, mais pour créer un équivalent moderne capable de rivaliser avec ses modèles. Il s'agit donc d'émulation et non de la reprise servile de lieux communs évoquant des réalités mortes. D'autre part, cela doit nous inciter à repenser la réception de ces poèmes, qui s'est faite avant tout par le chant et non par une lecture silencieuse – comme l'indique

³² BEVINDA, « Pessoa Em Pessoas », Celuloid, 1997.

³³ « Bévinda - Pessoa Em Pessoas » [en ligne], *Discogs*, disponible sur <<http://www.discogs.com/fr/B%C3%A9vinda-Pessoa-Em-Pessoas/release/2263319>>, (consulté le 12 avril 2016).

par exemple la présence dans un chansonnier catalan d'une *Canción al tono de si de mi baja lira*³⁴.

Enfermer les œuvres dans des compartiments exogènes a en effet pour conséquence d'occulter certains aspects essentiels des textes du passé : ignorer que les poètes de la Renaissance composaient pour la voix et pour l'oreille, c'est se priver d'éléments d'appréciation essentiels pour comprendre leurs œuvres comme par exemple le sens précis des références à la musique, qui ont une valeur auto-référentielle et programmatique, mais aussi l'importance d'une analyse fine de la métrique et du rythme, parce qu'ils étaient parfaitement *audibles*, et, plus généralement, de tous les phénomènes sonores³⁵. C'est aussi les figer dans le livre et, peut-être, les condamner à devenir de plus en plus inaccessibles à un public de plus en plus vaste. Combien d'Espagnols ne connaissent de Góngora ou de Quevedo que ce qu'en a chanté Paco Ibáñez, par exemple ?

Inversement, considérer les paroles de chanson comme une forme de poésie incite à prendre ces textes au sérieux et donc à les étudier de plus près, en tant que textes, comme on étudie les textes de théâtre sans oublier qu'ils sont avant tout destinés à la représentation, mais sont néanmoins des textes littéraires dont l'efficacité et le sens repose sur un usage complexe des procédés rhétoriques. On peut penser ici, pour le domaine hispanophone, à l'usage que fait Luis Eduardo Aute de la métaphore pour échapper à la censure dans *Al alba*, ou Silvio Rodríguez, dans un contexte similaire bien qu'idéologiquement opposé, dans *Ojalá*, dont je n'ai pas trouvé d'exégèse universitaire – ce qui en soi est révélateur – mais dont une rumeur persistante rappelle qu'elle a été composée alors que Silvio était en difficulté avec le régime et envisageait l'exil³⁶, et

³⁴ Pierre ALZIEU, « Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada », in *Hommage à Robert Jammes*, vol. 1, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. XX+1229.

³⁵ María José VEGA RAMOS, *El secreto artificio : qualitas sonorum : maronolatria y tradición pontoniana en la poética del Renacimiento*, vol. 8, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992 ; Séverine DELAHAYE, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol : Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle ; Séverine DELAHAYE-GRÉLOIS, « «□Si de mi baja lira tanto pudiese el son...□». Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », *Savoirs en prisme* (2015/4).

³⁶ La possibilité de l'exil est évoquée par Silvio Rodríguez, à propos de son passage à bord du Playa Girón et d'une visite à Las Palmas : « Sí, cuando me elevé al Playa Girón éramos un hecho controversial pero irrefutable. Ya se comentaba que uno de nosotros había sido confinado, que otro estaba prohibido por la radio y la televisión, que Haydée Santamaría había acogido a los conflictivos en Casa de las Américas, que Santiago Álvarez había tomado partido por aquellos muchachos, que Raquel Revuelta desafiaba las prohibiciones prestándoles su Teatro Estudio, que poetas y trovadores de la misma generación cerraban filas, que Alfredo Guevara había creado la excusa del Grupo de Experimentación Sonora para propiciarles el espacio que otras instancias les negaban. [...] Algo que no consigné en mi diario, pero recuerdo, es que entre el hormiguero de turistas y tripulaciones que suele haber en los alrededores del Parque de Santa Catalina, en Las Palmas, hubo un momento en que me extravié de mis amigos. Entonces

qu'elle a pour objet non une histoire d'amour mais le régime cubain⁷, interprétation confirmée par le vers « a tu viejo gobierno / de difuntos y flores », que Silvio chante en baissant la voix sur le mot « gobierno » qui passe ainsi presque inaperçu à l'écoute alors qu'il est la clef du poème :

Ojalá se te acabe
 la mirada constante
 La palabra precisa,
 la sonrisa perfecta
 Ojalá pase algo
 que te borre de pronto
 Una luz cegadora
 un disparo de nieve
 Ojalá por lo menos
 que me lleve la muerte
 Para no verte tanto

 para no verte siempre
 En todos los segundos
 en todas las visiones
 Ojalá que no pueda
 tocarle ni en canciones

me sentí desamparado, sin orientación, a punto de dar gritos, sabiendo que no podía acudir a las autoridades porque carecía de documentos. En medio de la angustia distinguí a mis acompañantes, confundidos en el tumulto de la acera de enfrente, buscándome y sin verme, cuando de pronto caí en cuenta del poder que acababa de otorgarme el azar : **podía elegir mi destino, dicotomía que ya entonces gravitaba sobre quien tuviera contratiempos en Cuba**. En mi caso, en cierta bronca nada memorable, incluso me habían calificado como fuera de lugar en la Revolución ». Silvio RODRÍGUEZ, « Al inicio de este viaje en la vida | Sitio propio del trovador Silvio Rodríguez » [en ligne], disponible sur <<http://zurroundelaprendiz.com/al-inicio-de-este-viaje-en-la-vida>>, (consulté le 21 septembre 2014)..

⁷ On trouvera facilement sur la Toile des traces de cette rumeur. Je citerai ici l'internaute Qbn sur le forum de wordreference : "Bueno, bueno. No puedo evitar participar en este hilo. Conozco demasiado esta canción y a su autor como para no decir nada. Esta canción es uno de los grandes misterios en la cosecha del complicado y escurridizo Silvio Rodríguez. Solo puedo comentar que viví en Cuba mis primeros 25 años y nos identificábamos tremendamente con esa canción porque estábamos convencidos de que Silvio la había escrito pensando en Fidel Castro. En aquella época, en los ochenta y noventa, Fidel era omnipresente y omnipotente. Sencillamente todo en la isla giraba alrededor de él y de su imagen, lo cuál era saturante y la letra de esta canción expresaba exactamente el sentir de muchos en la isla. De cualquier manera, Silvio es un tipo que uno nunca sabe que está pasando por su mente. Es impenetrable. Su poesía es simplemente fascinante e inalcanzable. » « Ojalá que la luna pueda salir sin ti - WordReference Forums » [en ligne], disponible sur <<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1775331&langid=6>>, (consulté le 21 septembre 2014). On notera l'usage du terme de « *poesía* » pour se référer à l'œuvre du chanteur.

Ojalá que la aurora
no dé gritos que caigan
En mi espalda
Ojalá que tu nombre
se le olvide a esa voz
Ojalá las paredes
no retengan tu ruido
De camino cansado
Ojalá que el deseo
se vaya tras de ti
A tu viejo gobierno
de difuntos y flores.

Si ces textes avaient été classés comme poèmes, sans doute seraient-ils moins connus, mais ils auraient certainement fait l'objet d'analyses plus fines et plus systématiques. On voit par là comme nous avons du mal à penser ensemble toutes les dimensions d'une œuvre mêlant plusieurs arts : de même que les musiciens accompagnant les chanteurs de *lieder* ne sont considérés que comme des « accompagnateurs », de même que l'on ne fait guère attention à l'interprétation de la musique d'un ballet même quand cette musique est jouée en direct³⁸, de même dès lors qu'un texte est chanté on fait moins attention à lui, ce qui ne dit rien de sa qualité et tout de notre attention. Même si dans le monde hispanophone on admet d'ordinaire plus facilement la fluidité des catégories de poésie et de chanson pour des raisons qui tiennent entre autres à la reconnaissance par Ramón Menéndez Pidal de la persistance dans la tradition orale de *romances* médiévaux³⁹, les textes composés par des *cantautores* figurent rarement dans les anthologies de poésie quand bien même ils sont bien mieux connus à travers le monde hispanophone que bien des poèmes restés dans les livres et jouent donc un rôle essentiel dans la constitution d'un imaginaire et d'un goût partagés.

³⁸ « The pianist's contribution is often taken for granted, even when he's playing onstage. A few years back, Mr. Grant said, a music critic published a list of all the performances of Bach's "Goldberg" Variations going on in New York. He failed to mention that Mr. Grant was in the middle of a run of Goldbergs, as part of a Jerome Robbins retrospective at City Ballet. Because the music was the [backdrop for a dance](#), it seems, it didn't count ». Marina HARSS, « Finding the Keys for the Right Ballet Steps », *The New York Times*, New York, , 17 janvier 2016, p. AR 9.

³⁹ L'anecdote est célèbre : au cours de son voyage de noces, écoutant chanter une lavandière à Osma, sa femme identifia dans le *romance* une référence à la mort du prince don Juan, fils aîné des Rois Catholiques et, de fil en aiguille, ils reconnurent un *romance* du XV^e siècle qui n'avait pas été imprimé depuis le début du XVII^e s. On peut la lire dans Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico, Hispano-Portugués, Americano y Sefardí*, Madrid, 1953, p. 291-292 t. II.

*

* *

Résumons nous : nous manions les catégories de « chanson » et de « poésie » comme si leur sens était évident et stable dans le temps et l'espace. Cependant, dès que l'on examine d'un peu près la création et les pratiques en laissant de côté, au moins provisoirement, ces catégories, on s'aperçoit qu'il s'agit de fausses évidences entretenues par le phénomène du biais de confirmation. Il induit ici une essentialisation des catégories qui finit par enfermer les œuvres et nous empêcher de les penser dans toute la complexité de leur réalité esthétique et historique.

Pour sortir de cet enfermement, il faut travailler à la fois sur les signifiants et sur les signifiés : d'une part, un travail de métaterminologie, amplifiant celui de Jean-Nicolas de Surmont sur la chanson¹⁰ pour l'étendre à la poésie, et à l'une et l'autre dans des contextes historiques et culturels différents. D'autre part, une analyse des œuvres qui prenne en compte *tous* leurs aspects, selon une approche qui associe plusieurs boîtes à outils (esthétique, socio-historique, ethnologique...). On pourra alors sortir des apparentes évidences qui parasitent la réflexion et l'analyse, et empêchent de prendre en considération tous les aspects de la création de notre temps et du passé : on pourra ainsi voire dans le *lied* romantique *une* forme de chanson, comme l'est aussi la « chanson française » à l'heure actuelle – à tel point qu'en allemand ou en anglais on l'appelle *chanson*, en français dans le texte, tout comme nous appelons *Lied* la forme qu'elle avait dans l'Allemagne romantique.

Un tel travail permettrait à la poésie de sortir de la tour d'ivoire dans laquelle l'enferme une définition trop étroite, qui a pour double effet d'en masquer la vigueur et la variété, et de la faire paraître inaccessible à ceux qui ne sont pas les *happy few* qui fréquentent le Marché de la Poésie, mais il permettrait d'autre part de prêter une réelle attention aux paroles de chanson et de leur donner la place qu'elles méritent dans le panorama des créations langagières, aux côtés du roman, du théâtre voire de la création audiovisuelle, qui a sur bien des plans pris le relais du roman dans la création des grands récits de notre époque.

Bibliographie

ALZIEU, Pierre, « Las poesías del manuscrito 091 de la biblioteca del Castillo de Peralada », in *Hommage à Robert Jammes*, vol. 1, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. XX+1229.

¹⁰ Jean-Nicolas DE SURMONT, *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française : étude lexicale, théorique et historique*, Berlin - New York, De Gruyter, 2010.

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002.
- BEVINDA, « Pessoa Em Pessoas », Celuloid, 1997.
- CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Editions Classiques Garnier, 8 mars 2016.
- CARREIRA, Antonio, « Registros musicales en el romancero de Góngora », in *Gongoremas*, vol. 278, Barcelona, Península, 1998.
- CELAYA, Gabriel, *Cantos iberos*, (Colección Nuestro Mar □ ; 3), Alicante, Verbo, 1955. 1/245291. Ded. ms. del autor a Ramón de Garciasol.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Pocket, 1956.
- DE SURMONT Jean-Nicolas, *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française : étude lexicale, théorique et historique*, Berlin - New York, De Gruyter, 2010.
- DELAHAYE, Séverine, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol : Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris, 18 décembre 2000.
- DELAHAYE-GRÉLOIS, Séverine, « «□Si de mi baja lira tanto pudiese el son...□». Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », *Savoirs en prisme* (2015/4).
- FRYE, Northrop, « Lexis and Melos », in *Sound and Poetry. English Institute Essays, 1956*, New York, Columbia University Press, 1957, p. 156 sqq.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa, 27*, Barcelona, Crítica, 1995.
- GENET, Jean-Philippe, *La mutation de l'éducation et de la culture médiévales*, Paris, Seli Arslan, 1999.
- GOLDONI, Carlo, *Mémoires de Goldoni : pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Colburn, 1814.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, vol. 1, Madrid, Castalia, 1989.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 14&15, Madrid, Castalia, 1987.
- GREENE, Roland, et al., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4éd., Princeton University Press, 26 août 2012.
- HARASZTI, Emil, « La technique des improvisateurs et de langue vulgaire et de latin au Quattrocento », *Revue belge de musicologie* (1955], p. 12.
- HARSS, Marina, « Finding the Keys for the Right Ballet Steps », *The New York Times*, New York, , 17 janvier 2016, p. AR 9.
- HEIPLE, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*The Pennsylvania State University Press, 1994.

- HIRSCHI, Stéphane, article « Chanson », in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, vol. 14, Madrid, Castalia, 1998.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Turner Libros, 1998.
- MACHADO, Manuel, *Cante hondo, Sevilla*, Sevilla, , 1916.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico, Hispano-Portugués, Americano y Sefardí*, Madrid, , 1953.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, CORNILLIAT, François, DUHL, Olga A., « La poésie parmi les arts au XVe siècle en France », in GALAND-HALLYN, Perrine, HALLYN, Fernand et CAVE, Terence (éd.), *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 2001.
- OWENS, Jessie Ann, *Composers at Work : the Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford University Press, 1997.
- PIRROTTA, Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Saggi 556, nuova edizione, Torino, Einaudi, 1975.
- PRIGENT, Michel, *Histoire de la France littéraire* Presses universitaires de France, 2006.
- RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.
- RODRÍGUEZ, Silvio, « Al inicio de este viaje en la vida | Sitio propio del trovador Silvio Rodríguez » [en ligne], disponible sur <[http : //zurrondelaprendiz.com/al-inicio-de-este-viaje-en-la-vida](http://zurrondelaprendiz.com/al-inicio-de-este-viaje-en-la-vida)>, (consulté le 21 septembre 2014).
- SWANSON, Don, « Undiscovered Public Knowledge », *Library Quarterly* 56 (1986), p. 103-118.
- TIERSOT, Julien, « Ronsard et la musique de son temps », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (1902/1), p. 70-142.
- TREITLER, Leo, « Medieval Improvisation », in *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford University Press, USA, 29 mars 2007, p. 1-38.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio : qualitas sonorum : maronolatria y tradición pontoniana en la poética del Renacimiento*, vol. 8, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992.
- YOUENS, Susan, *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, Cambridge University Press, 28 octobre 1999.

- « Brassens Brel Ferré - Texte de la table ronde » [en ligne], disponible sur <<http://snoopairz.free.fr/>>, (consulté le 31 mai 2015).
- « Nous n'avons fait que fuir, disque de Noir Désir et poème de Bertrand Cantat sorti en 2004 » [en ligne], disponible sur <<http://www.noir-desir.fr/nousnavonsfaitquefuir.html>>, (consulté le 12 avril 2016).
- « Bévinda - Pessoa Em Pessoas » [en ligne], *Discogs*, disponible sur <<http://www.discogs.com/fr/B%C3%A9vinda-Pessoa-Em-Pessoas/release/2263319>>, (consulté le 12 avril 2016).
- « Ojalá que la luna pueda salir sin ti - WordReference Forums » [en ligne], disponible sur <<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1775331&langid=6>>, (consulté le 21 septembre 2014).

Les différentes interprétations du terme « cantautor » dans la création d'un imaginaire collectif

José Rafael Ramos Barranco
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Résumé :

La définition officielle du terme *cantautor* telle qu'elle apparaît dans le dictionnaire de la *Real Academia Española* le configure et limite fortement l'extension de ce concept. À la différence du terme français auteur-compositeur-interprète qui peut être appliqué à de nombreux styles musicaux, le terme espagnol reste cantonné à la chanson d'auteur. Au sein de ce style musical, certains membres rechignent à se faire appeler de la sorte. Dans l'imaginaire collectif, un *cantautor* correspond à un artiste qui, avec sa guitare et sa voix, transmet un message critique ou manifeste son opposition à une situation socio-politique déterminée. De nombreux chercheurs de la chanson d'auteur ont également essayé de donner leur propre définition en restant fidèle au binôme *cantautor*-chanson d'auteur. Toutes ces interprétations et compréhensions divergentes viennent complexifier de l'élaboration d'une définition d'ensemble satisfaisante.

Mots-clefs : Cantautor, définition conflictuelle, imaginaire collectif, contre-culture, chanson d'auteur, contexte socio-politique.

La chanson d'auteur espagnole est une appellation ambiguë qui désigne un genre musical aux influences variées telles que le flamenco, la pop ou encore le rock & roll. L'appropriation et l'exploitation de ces différents styles a laissé une empreinte forte

dans l'histoire de la chanson d'auteur. C'est aussi cette constante métamorphose de la chanson d'auteur « originelle » qui rend la notion difficile d'accès, floue et peu lisible. Face à cette réalité complexe, de nombreux auteurs⁴¹ ont fait le choix de s'appuyer sur l'ample corpus de thèmes et sur des critères d'appartenance *sui generis* pour élaborer une ébauche de catégorisation de ce genre musical. González Lucini a ainsi entrepris le projet ambitieux de créer un site web dans lequel il souhaiterait référencer les auteurs-compositeurs-interprètes espagnols et latino-américains sur une période allant de la naissance de la chanson d'auteur jusqu'à nos jours. Sans vouloir limiter l'intérêt de cet inventaire, il faudrait toutefois envisager les risques d'un tel classement qui demeure subjectif, tant il relève de la conviction intime et personnelle de ce musicographe zélé.

Le terme *cantautor* laisse la porte ouverte à de nombreuses interprétations qui ont déjà fait l'objet de plusieurs études : Un *cantautor* peut-il ne pas écrire les paroles de ses chansons ? Un chanteur qui compose la musique et écrit les paroles de ses chansons peut-il ne pas être considéré *cantautor* ? Et à ces questions, nous pourrions ajouter : un *cantautor* peut-il répudier son propre statut de *cantautor* ?

Les dernières années de la dictature du général Franco et les débuts de la démocratie ont été synonymes, pour bien des *cantautores*, de succès et de popularité. Cependant, au début des années 80, une grande majorité de *cantautores* va disparaître de la scène publique au profit d'autres styles musicaux qui attirent et séduisent davantage le public. Comment les *cantautores* se dessinent-ils dans l'imaginaire collectif ? Comment cette perception du chanteur-compositeur-interprète s'est-elle adaptée aux époques et conjonctures historiques qu'elle traverse ? Quels regards les *cantautores* portent-ils sur cette terminologie créée pour définir leur métier ?

Pour répondre à ces questions, nous analyserons d'abord les définitions de chanson d'auteur et de *cantautor* que nous avons pu recueillir. Puis, nous aborderons la réception de ces deux termes, aussi bien par la société que par les propres *cantautores*.

Pour commencer, il faut signaler que la locution *canción de autor* n'apparaît pas au sein de la RAE. Ceci a retenu notre attention puisque nous pouvons retrouver les libellés *teatro de autor* et *cine de autor*. Nous avons donc décidé d'examiner

⁴¹ Le journaliste Fernando González Lucini, le journaliste et écrivain Víctor Claudín López et le professeur de didactique et planification scolaire Luis Torrego Egido, entre autres, ont réalisé un travail d'investigation sur la genèse, le mouvement et la trajectoire de la chanson d'auteur. (Voir bibliographie finale)

séparément les termes *canción* (« Composition en vers qui se chante ou faite dans le but d'être mise en musique⁴² ») et le terme *autor* (troisième aparté : « Personne ayant réalisé quelques ouvrages scientifiques, littéraires ou artistiques⁴³ »). Nous voyons bien que l'alliance de ces deux termes ne nous permet pas d'établir une définition claire et concise de ce qu'est et de ce que représente la chanson d'auteur espagnole.

De même, la définition du terme *cantautor* proposée par le dictionnaire de la RAE (« Chanteur-généralement soliste. Il est d'ordinaire auteur de ses propres compositions dans lesquelles le message d'intention critique ou poétique prévaut sur la musique.⁴⁴ »), ne répond pas non plus à un schéma typologique d'artiste qui pourrait nous éclairer, nous aider à cadrer ce genre. Bien au contraire, c'est une définition qui ouvre de nouvelles voies de réflexion, de nouvelles interrogations.

Ces définitions académiques nous laissant dans une impasse, nous devons trouver d'autres moyens de comprendre la chanson d'auteur et ses acteurs. Pour tenter d'atténuer toutes ces imprécisions et mieux appréhender la terminologie liée à la chanson d'auteur espagnole, nous nous sommes penchés sur les commentaires et critiques de divers auteurs intéressés par le thème de la chanson qui alimentent et enrichissent les définitions de leurs points de vue. Luis García Gil nous parle de la chanson d'auteur comme « [...] l'une des branches par laquelle s'est développé progressivement l'arbre de la musique populaire⁴⁵ » (García Gil, 2010, p. 19). Et il ajoute : « *Cantautor*, chanson d'auteur, selon le terme emprunté au journaliste italien Enrico de Angelis, chanson qui cherche à se dégager des raisons purement commerciales du chant plus éphémère, chanson qui trouve ses bases dans la tradition des troubadours du Moyen-Âge, chanson qui se cherche, chanson exigeante envers elle-même, qui dialogue avec l'auditeur avec sensibilité et cohérence⁴⁶ » (García Gil, 2010, p. 21). Nous voyons ici que cet auteur élabore un parallélisme entre chanson d'auteur et troubadours du Moyen-Âge et dans la même ligne de pensée l'auteur-compositeur-

⁴² Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.

⁴³ Persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística.

⁴⁴ Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética.

⁴⁵ « [...] una de las ramas por las que se ha ido desarrollando el árbol de la música popular ».

⁴⁶ « Cantautor, canción de autor, según el término que fundara el periodista italiano Enrico de Angelis, canción que busca desvincularse de las razones puramente comerciales del canto más efímero, canción que funda sus bases en los trovadores de la Edad Media, canción que se busca a sí misma, que se exige, que dialoga con el oyente con sensibilidad y coherencia ».

interprète uruguayen Quintín Cabrera compare la figure du ménestrel et de l'auteur-compositeur-interprète. Quintín Cabrera utilise l'expression anachronique bien que placée entre guillemets *cantautores del medievo*⁴⁷ (Cabrera, 2004, p.1) afin de mettre en exergue les similitudes thématiques abordées dans le troubadourisme ou la ménestrandie et la chanson d'auteur actuelle. Il illustre ses dires en s'appuyant sur des exemples concrets comme celui de la femme mal mariée ou de l'infidélité amoureuse⁴⁸. Cependant, cette pérennité des sujets traités ne s'applique pas uniquement à la chanson d'auteur. En effet, le pop et le rock & roll entre autres reprennent les thématiques mentionnées par Quintín Cabrera. En voici, quelques exemples :

- *Mariposa traicionera* chanson issu de l'album *Revolución de amor* paru en 2002, ainsi que *Como dueles* chanson extraite de l'album *Sueños líquidos* paru en 1997, toutes deux du groupe mexicain Maná, traitent respectivement de l'infidélité et du désamour.

- En 2000, *Fiesta pagana* titre de l'album *Finisterra* du groupe de Heavy *Mago de Oz* aborde les inégalités entre classes sociales tout en faisant référence à l'époque médiévale.

Le seul caractère thématique ne permet donc pas d'enrichir la définition de chanson d'auteur. Toutes ces ressemblances ou réadaptations de thématiques nous amènent à penser que la particularité de la chanson d'auteur en tant que genre musical provient autant de la musique que du contexte socio-politique où elle naît.

Au début des années 60 en Espagne, l'effervescence d'expressions artistiques innovantes incarnant la volonté de changement et se dégageant du dictat des médias d'État donne naissance à la dite chanson d'auteur. La chanson d'auteur espagnole, de par ses caractéristiques sociopolitiques, s'intègre alors parfaitement dans le mouvement contre-culturel décrit dans les travaux de Ken Goffman et de Steven Jezo-Vannier. Face à la culture dominante imposée par le régime dictatorial, la contre-culture s'exprime en marge de la société par les voix des chanteurs-compositeurs-interprètes qui peignent de

⁴⁷ « Como vemos, la inspiración de los "cantautores" del Medioevo, del Renacimiento o el Barroco, respondía a los mismos cánones temáticos que hoy en día mueven a nuestros compositores ».

⁴⁸ « Un tema recurrente en la Edad Media es el de la "malcasada" (la "malmaridada" en catalán y occitano) donde, en primera persona, la doncella se duele de que su padre la obligue a casarse con quien no quiere y, de alguna manera, se revela contra ese hecho. Desde esa época, hay muchos temas que se repiten por toda la geografía europea, tales como la gleba, lo injusto de las guerras, el incesto, los amores interclasistas imposibles y, por supuesto, la inmortal temática amorosa de las fidelidades e infidelidades ». (Cabrera, 2004, p.1)

manière souvent critique la situation de l'Espagne. Il y a pourtant une sorte de paradoxe à affirmer que la chanson d'auteur est synonyme de contre-culture puisqu'elle s'inspire de genres musicaux étrangers (folk, chanson d'auteur française et latino-américaine) et se nourrit des cultures populaires des différentes régions qui composent l'Espagne et que ces éléments qui ont normalement la vocation d'enrichir la culture dominante deviennent ceux de la construction d'une opposition, d'une rupture culturelle avec les bonnes mœurs et moralités du régime en place. La récupération de ces cultures régionales s'érige comme un symbole de lutte pour la liberté.

Ce souffle révolutionnaire porté par les auteurs-compositeurs-interprètes a fortement gêné la diffusion de leurs chansons pendant les années 60-70. El *Ministerio de Gobernación* a eu régulièrement recours à la censure pour remplacer certaines paroles ou interdire des textes dans leur intégralité. Il s'est également saisi de ses compétences pour interdire des concerts ou empêcher des émissions de télévision ou de radio. Les *cantautores* assument fièrement le rôle de défenseur des libertés qu'ils se sont eux-mêmes attribué. Les revendications politiques qu'ils profèrent les amènent parfois à tisser des liens avec des partis clandestins. Ce statut d'opposants au régime participe à la construction d'une figure bien singulière dans l'imaginaire collectif de la société espagnole qui les poursuit encore aujourd'hui. La transition démocratique soudaine va assombrir les relations entre les partis clandestins qui trouvent leur place au sein du parlement et les *cantautores* qui, animés par un sentiment d'évincement et de trahison, vont critiquer énergiquement leurs anciens alliés qui dénaturent selon eux leurs fonctions.

La chanson d'auteur espagnole n'est jamais parvenue au cours de sa longue existence, pas même à son apogée, à se forger un statut de culture dominante. Le marché musical espagnol suit les fluctuations des marchés mondiaux, fondamentalement de ceux provenant de l'industrie musicale anglo-saxonne. Dans ce processus d'intégration apparaissent deux versants presque antagonistes de la réalité quotidienne du cantautor. Le premier, celui de la marginalisation, laisse entrevoir une quasi disparition du devant de la scène publique d'une partie des *cantautores*. Les plus touchés appartiennent au courant de la chanson protestataire. Le second, celui de la reconnaissance et de la consécration, n'est accessible que par des *cantautores* qui ont connu un succès considérable dès le franquisme et qui comptent sur le soutien d'un

public fidèle. Cependant, les compositions et créations musicales proposées par les auteurs-compositeurs-interprètes dit populaires ne sont évidemment pas les plus subversives ni pendant ni après la période franquiste. Elles restent souvent cantonnées à des récits du quotidien qui n'incommodent guère la classe dirigeante qui veille à l'efflorescence de la seule culture dominante. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'Espagne s'est affranchie de la mainmise étouffante de l'État qui imposait la culture du national-catholicisme et accueille une culture globalisée dans laquelle les frontières nationales s'effacent au fur et à mesure que le siècle touche à sa fin.

Ce phénomène n'est pas propre à l'Espagne. Dans son ouvrage *Chansons : la bande son de notre histoire*, Louis-Jean Calvet dont les travaux portent sur la chanson d'auteur française, distingue par exemple la chanson à textes, chanson à l'intention poétique dans laquelle la musique passerait au second plan, de la chanson engagée détentrice de points communs avec *la canción protesta.*, conséquence de la pensée existentialiste sartrienne⁴⁹.

Par ailleurs, la rentabilité est une exigence du marché musical. Les maisons de disques produisent les créations artistiques dans un but purement lucratif. Sur ce point, nous partageons les considérations de Calvet qui affirme : « On voit mal aujourd'hui où et comment pourrait débiter un Brassens par exemple ; peut-être y a-t-il aujourd'hui des Brassens en puissance, inconnus, auxquels les conditions actuelles du spectacle ne donnent pas les moyens de se faire connaître » (Calvet, 2013, p. 130-131). Cette réflexion s'insère dans l'évolution de la chanson française de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et nous présente la mutation de la figure artistique du chanteur-compositeur-interprète qui acquiert un statut de vedette grâce aux procédés mis en œuvre par l'industrie musicale. Des macro-concerts ainsi que des promotions publicitaires faramineuses sont organisés et handicapent les carrières d'artistes indépendants qui doivent se contenter de salles plus petites et peinent à se faire connaître.

⁴⁹ L'adjectif *engagé* ne pouvait donc pas être utilisé en français avant Sartre avec le sens de « qui prend politiquement position », et c'est en ce sens, issu de la philosophie existentialiste, qu'il faut comprendre la notion de *chanson engagée*, que certains ont aussi appelée « chanson à message ». Cela ne signifie nullement que la chanson ait attendu l'existentialisme pour prendre des positions politiques. Nous avons vu au contraire que les exemples abondent tout au long de l'histoire de France de chansons de protestation, de dénonciation, de révolte, en un mot de chansons politiques, et l'expression *chanson engagée* est venue d'une certaine façon se substituer à celle de *chanson politique*. (Calvet, 2013, p. 222)

Il convient de souligner qu'à leurs débuts, la plupart des *cantautores* (sauf exceptions, comme c'est le cas de Lluís Llach) n'avait pas suivi de longues formations musicales. Dans le dictionnaire de la RAE et sous la plume de Calvet, la prédominance du texte par rapport à la musique est mise en exergue: « On peut affiner des textes à écouter et non pas seulement à entendre, des textes qui prennent le devant dans la chanson, que la musique se contente le plus souvent de porter, de mettre en valeur : la « chanson poétique », ou « à texte », est née » (Calvet, 2013, p. 116-117). Pourtant, il existe une différence majeure entre ces deux définitions. Dans le livre de Calvet, nous pouvons observer le dynamisme de la chanson d'auteur et percevoir l'évolution de ces auteurs-compositeurs-interprètes notamment du point de vue musical. La définition de la RAE est immuable, figée dans le temps et donne au cantautor une image de musicien plutôt médiocre qui s'intéresse davantage à l'aspect textuel qu'à l'aspect musical. Revenons sur un autre terme de la définition de la RAE, le verbe *solero*. Celui-ci ne nous permet pas de garantir que tous les *cantautores* composent leurs œuvres. Ceci n'est pas sans rappeler le terme italien *cantautore* qui désigne un artiste qui peut avoir composé la musique mais ne pas avoir écrit les paroles et vice-versa. Par exemple, et il s'agit là du cas le plus représentatif de la chanson d'auteur espagnole, Paco Ibáñez a mis en musique les plus grands poètes de la littérature espagnole mais il n'a, en revanche, pratiquement jamais assuré le rôle de parolier. Peut-on dire alors qu'il est *cantautor* ? Oui répondent Fernando González Lucini et Victor Claudín ainsi que toutes nos lectures d'articles spécialisés. Néanmoins, si nous lui attribuons le rang de *cantautor*, n'est-ce pas davantage pour son rôle dans l'histoire de la chanson, pour son initiative et le mérite d'être le premier en Espagne à mettre en musique des poèmes d'auteurs méprisés par le franquisme ? En musicalisant certains poèmes de Góngora, Quevedo, Machado, Hernández ou encore Goytisolo, Ibáñez fait preuve d'un engagement politique fort et incarne la résistance face au franquisme. Inspiré par la chanson d'auteur française, il s'approprie les paroles des autres pour dénoncer les injustices sociales et le manque de liberté dont souffre le peuple espagnol.

Et si Paco Ibáñez est un *cantautor* de droit, pourquoi Alejandro Sanz, Antonio Vega, Melendi... qui composent leurs propres musiques et écrivent leurs propres paroles ne feraient pas partie de la catégorie des *cantautores* ? À la différence du français, langue dans laquelle « auteur-compositeur-interprète » peut s'appliquer à un

grand éventail de genres musicaux (on peut le retrouver dans le rock, le pop...), le terme espagnol *cantautor*, reste cantonné à un seul et unique genre musical qui se dessine clairement dans la définition de la RAE mais aussi dans une certaine réalité socio-politique.

Le contexte dans lequel la chanson d'auteur se développe marque profondément le sens du mot *cantautor* et ne lui permet pas de s'étendre et de s'appliquer à d'autres styles musicaux. Selon García Gil,

En Espagne, le terme *cantautor* a endossé un cliché trompeur. *Cantautor* a été un mot lié au franquisme tardif et à la Transition, aux vagues de *cantautores* politiques aux ressources musicales très limitées qui avec la guitare et la voix comme soutiens, transformaient les récitals en véritables meetings de revendications politiques et historiques au moyen de paroles aussi réclamées que volatiles et répondant à un contexte d'urgence⁵⁰. (García Gil, 2010, p. 20-21)

C'est cette idée du *cantautor* qui règne dans l'imaginaire collectif d'une grande partie de la société qui a vécu cette période du franquisme tardif et de la transition, à tel point que plusieurs artistes chansonniers réunissant les caractéristiques d'appartenance à ce groupe renient cette appellation et ce statut de *cantautor* qui leur sont attribués. Par exemple, Luis Eduardo Aute, dans une interview-conférence donnée à l'Université de Grenade en avril 2015, répondait à la question : « ¿Vous considérez-vous comme un *cantautor* qui peint o un peintre qui chante ?⁵¹ » En affirmant : « *Cantautor* est un mot répugnant. Je déteste ce mot. Il faudrait l'éradiquer⁵² ». Le meneur de l'interview Juan Trova, lui-même *cantautor*, se mit à chercher d'autres termes pour étiqueter, définir cette profession. Il proposa *trovador* utilisé par la *nueva trova cubana* pour tenter de satisfaire Aute qui, acceptant cette terminologie par défaut, lui lance : « comme tu

⁵⁰ « El término cantautor ha cargado en España con un cliché que es engañoso. Cantautor ha sido una palabra asociada al tardofranquismo y a la transición, a oleadas de cantautores políticos con escasos recursos musicales que con la guitarra y la voz como sustentos convertían los recitales en auténticos mítines de reivindicación política e histórica con letras de emergencia y circunstancias tan demandadas como volátiles ».

⁵¹ « ¿Un cantautor que pinta o un pintor que canta? »

⁵² «Cantautor es repugnante. Detesto esa palabra. Habría que erradicarla ».

voudras, tout sauf ça⁵³». Ce dissentiment concernant l'emploi du terme *cantautor* montre parfaitement que bien que le mot lui soit accolé à juste titre, il s'obstine à refuser de définir son métier, de se définir lui-même, ainsi. Malgré un début de conversation houleux entre les deux hommes, le terme *cantautor* a repris sa place à plusieurs reprises au cours de la communication sans que cela ne produise d'accès de colère chez Aute. Cette distorsion de comportement entre tantôt une forte expression de dégoût manifestée à l'égard du terme *cantautor* et tantôt une absence de réaction démontre l'existence d'une certaine idéation, d'un automatisme de langage qui n'est presque plus perceptible.

De la même façon, Javier Ruibal a renié pendant des années cette dénomination de *cantautor*. Selon Gonzalez Lucini⁵⁴, il commencerait depuis peu à accepter d'être nommé *cantautor* en ajoutant toujours un « mais ».

Enfin, Javier Álvarez, auteur-compositeur-interprète issu de ce que González Lucini nomme *la nueva generación de cantautores* apparue dans les années 90 (González Lucini, 2006, p. 588), s'oppose également à l'appellation *cantautor*. Dans l'interview réalisée pour la revue musicale *Mondosonoro* en 1999, le journaliste Menéndez soulève la question de la classification artistique :

Même si l'on a tendance à classer Javier Álvarez parmi les cantautores, il s'est toujours considéré comme un chanteur de 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 pop. »⁵⁵ (Menéndez, 1999, p. 1)

⁵³ «como quieras, menos eso ».

⁵⁴ Informations recueillies lors de l'entretien avec Fernando González Lucini à Madrid, en juillet 2015.

⁵⁵ Aunque tendamos a clasificar a Javier Álvarez de cantautor, él siempre se ha visto como un cantante de pop. «Lo de «canción» es una chorrada, yo considero que hago pop, siempre he escuchado pop, ¿qué es el pop sino canciones? » Bueno, yo siempre había pensado que un cantautor era un tipo con una guitarra acústica, que daba mucha importancia a las letras y que nunca estaba contento. «Entiendo lo que dices y por qué lo dices, pero en serio que me parece una chorrada, yo siempre he hecho pop, pop acústico, pero pop al fin y al cabo ». Les guillemets sont utilisés par le journaliste pour transcrire les réponses fournies par Javier Álvarez.

En dépit de ses déclarations dans lesquelles il autoanalyse son style musical comme étant de la pop, il sort un disque en 2009 dans lequel il reprend les textes du *cantautor* Pablo Guerrero.

À la lumière de ces trois cas concrets, nous pouvons constater que le terme *cantautor* est rejeté en bloc par ces trois artistes sur la forme mais qu'il est finalement accepté de manière presque inconsciente tant il incarne dans l'imaginaire collectif la signature d'un style musical qui les définit malgré eux. La sémantique du mot *cantautor* est liée au sentimentalisme tragique des années franquistes, au manque de technicité et de qualité musicales de textes engagés qui se modèlent au gré de la gravité de la conjoncture socio-politique. Ces représentations sociales qui apparaissent dans l'imaginaire collectif de la société espagnole dépeignent un genre infécond qui s'essouffle au fil du temps. C'est cette perception d'un certain immobilisme qui rend l'appellation *cantautor* « detestable » aux yeux de ces chansonniers. En ce sens, Quintín Cabrera observe que :

Depuis quelque temps, on parle dans l'État Espagnol de la « chanson d'auteur » comme d'un phénomène lié à la lutte contre le franquisme et, en tant que telle, elle n'a plus de raison d'être de nos jours. Ce manichéisme s'est répandu de telle sorte que quelques jeunes *cantautores* (et des moins jeunes) renient leur statut et se revendiquent chanteurs de « pop »⁵⁶. (Cabrera, 2004, p. 1)

Et il ajoute :

On traite les *cantautores* de politiciens quand, en réalité, la politique occupe une place infime dans leurs productions (combien de chansons possédant cette thématique précise ont à leur actif Serrat, Aute, Labordeta ou Mikel Laboa ?) sans même analyser que peut-être leur position politique relève de l'esthétique

⁵⁶ Desde hace algún tiempo en el Estado Español se habla de la "Canción de Autor" como un fenómeno asociado a la lucha contra el franquismo y, como tal, sin razón de ser en nuestros días. Este maniqueísmo se ha extendido de tal forma que algunos jóvenes cantautores (y no tan jóvenes) reniegan de su condición de tales y reivindican ser cantantes "pop".

face à une société grossière et vide et que la plus belle œuvre des *cantautores* a été d'exalter la beauté et de dignifier le chant populaire par le biais des textes et de la musique. La solidité et l'efficacité littéraire de la poésie de Pablo Guerrero est uniquement comparable à celle de Miguel Hernández ou de Machado. Par ailleurs, il existe des journalistes qui méprisent les *cantautores* et qui, en revanche, ne sont pas dérangés par le fait de chanter les louanges de Sting parce qu'il « se sent concerné par les problématiques socio-politiques de son époque ». ⁵⁷ (Cabrera, 2004, p.1)

Bien que de nombreux auteurs-compositeurs-interprètes demeurent enfermés dans l'image révolue du chanteur révolté, instrument des luttes du passé, la chanson d'auteur espagnole a connu quelques auteurs-compositeurs-interprètes qui font salle comble, soutenus par un public fidèle. Par exemple, Joan Manuel Serrat et Joaquín Sabina ont su se moderniser et réalisent encore de nos jours des tournées et des spectacles. Cependant dans l'imaginaire collectif, l'âme contestataire de la chanson d'auteur et le rôle de son porte-parole ressurgissent continuellement car ce sont les marques de fabrique de ce style musical.

De plus, la chanson d'auteur (excepté dans les années 70 où l'on pouvait trouver sur le marché un nombre considérable de disques vinyles) n'a pas obtenu les faveurs des maisons de disques. Celles-ci se sont tournées vers un marché plus commercial et par conséquent plus rentable. Les auteurs-compositeurs-interprètes résistent et ne disparaissent pas dans les années 80. Néanmoins, leur cote de popularité diminue considérablement par rapport à la décennie précédente. Plusieurs facteurs, notamment d'ordre politique et économique, pourraient expliquer ce phénomène. Tout d'abord, il convient de signaler que seuls quelques *cantautores* phares comme Joan Manuel Serrat ou Joaquín Sabina font gagner des parts de marché à la chanson d'auteur. De surcroît, *la nueva generación* n'est guère parvenue à faire décoller les ventes. Les *cantautores*, en

⁵⁷Se acusa a los cantautores de políticos, cuando en realidad la política por sí, ocupa una parte ínfima de su producción (¿cuántas canciones con esta temática concreta tienen Serrat, Aute, Labordeta o Mikel Laboa?) sin analizar que, tal vez su postura política es verdaderamente estética frente a una sociedad vacua y zafia y el gran trabajo de los cantautores ha sido reivindicar en letra y música la belleza y dignificar el canto popular. La solidez literaria de la poesía de Pablo Guerrero sólo es comparable a la de Miguel Hernández o Machado. Por otra parte, hay periodistas que desprecian a los cantautores pero a los que no les duelen prendas cuando alaban a Sting por "estar comprometido con su tiempo".

pénurie d'influence, subsistent en se produisant dans de petites salles, des bars ou des pubs. Ils réalisent leurs propres disques qu'ils vendent après leurs concerts, dans la rue ou sur internet. Et cela depuis plus de 30 ans. Malgré le caractère marginal de la chanson d'auteur, ces auteurs-compositeurs-interprètes parviennent à développer une forme de spectacle plus pure et plus proche du public qui rompt avec les règles et exigences de la grande industrie de la musique.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'idée d'une chanson d'auteur de masse qui entrerait dans le monde de la grande distribution ne serait pas envisageable car le public qui se plaît à écouter ce style musical reste restreint. La grande majorité du public considère la musique comme un divertissement. Or, en ce qui concerne la chanson d'auteur, il s'agit dans l'imaginaire collectif, d'une musique que l'on écoute pour son intérêt poétique ou pour son message critique envers les injustices de la société. Elle subsiste souvent dans les théâtres, les petites salles de concerts ou encore dans les meetings du PSOE et du PCE. En se développant dans la sphère de l'intimité, elle s'éloigne des centres de loisirs nocturnes fréquentés par la jeunesse. De plus, le marché actuel du disque ne se risque pas à investir dans la carrière d'un *cantautor* pour lequel il n'a aucune visibilité sur son potentiel futur succès. Nous avons au cours de ce travail souligné l'existence de trajectoires et réussites personnelles toutefois qui demeurent statistiquement faibles.

En premier lieu, nous avons pu observer que la thématique amoureuse était celle qui avait rencontré le plus de succès au sein de la chanson d'auteur. José Luis Perales, en est un exemple. Cependant, tous les genres musicaux du plus traditionnel au moins conventionnel, du *flamenco* au *heavy metal* se sont réappropriés le thème amoureux qu'ils abordent dans tous ses registres et dans d'innombrables chansons. La thématique seule ne permet donc pas d'apporter d'éléments nouveaux pour étoffer la définition du terme *cantautor*.

Enfin, nous nous sommes penchés sur le regard porté par les auteurs-compositeurs-interprètes quant à la perception du mot *cantautor*. Nous avons constaté que cette appellation était stigmatisante pour les artistes car le mot *cantautor* ne peut se défaire de l'empreinte laissée par un certain nombre d'auteurs-compositeurs-interprètes engagés dans la vie socio-politique des dernières années du franquisme et du début de la démocratie. Animés par la lutte pour la défense du droit à la liberté, focalisés par le sens

et le pouvoir des mots, *les cantautores* ont parfois négligé la structure et la musicalité de leurs chansons. L'installation de la démocratie a dénaturé leur fonction de porte-parole, point fort de ce genre musical. C'est cette image dépréciative du cantautor qui engendre les réactions parfois virulentes d'Aute et de Javier Álvarez à la simple évocation du terme dans certains articles. D'ailleurs, dans sa chanson de 1974 intitulée *Autontango del cantautor*, Aute caricature un peu plus la figure du auteur-compositeur-interprète, homme déprimé et déprimant, triste et obnubilé par les misères de la société.

En 2012, Luis Pastor prend la défense des auteurs-compositeurs-interprètes et écrit le poème *¿Qué fue de los cantautores?* dans lequel il met en valeur la fonction critique du *cantautor*. Selon lui, les journalistes, les hommes politiques et les maisons de disques sont les trois acteurs responsables de la situation très marginale⁵⁸ de la chanson d'auteur espagnole. Cependant, il n'y a dans ce poème de Luis Pastor aucun essai d'autocritique car les paroles ne questionnent ni la qualité esthétique des chansons produites par ces auteurs-compositeurs-interprètes ni leur enfermement dans un discours revendicatif envers une période de l'histoire marqué par l'oppression et l'entrave aux libertés fondamentales que la plupart de la société veut oublier. Le côté festif de la Movida démontre d'ailleurs cette volonté de tourner la page. Luis Pastor préfère s'apitoyer sur le sort de ce groupe de *cantautores* dont il fait partie en mettant en avant uniquement les problèmes externes au lieu d'analyser les causes de la décadence de ce genre musical d'un point de vue objectif c'est-à-dire en pointant du doigt les techniques, les thématiques ainsi que l'aspect artistique que les *cantautores* n'ont pas su moderniser et adapter à la nouvelle situation politique, économique et sociale de l'Espagne.

Bibliographie

⁵⁸ Ici, le terme *marginal* signifie à la marge du marché musical espagnol.

CABRERA, Quintín, 2004, « Apuntes sobre la canción popular, la educación sentimental de los pueblos y otras yerbas », in <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=2750>

CALVET, Louis-Jean, 2013, *Chansons. La bande son de notre histoire*, Paris, l'Archipel.

CLAUDÍN, Víctor, 1981, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid, Ediciones Júcar.

GARCÍA GIL, Luis, 2010, *Serrat. Cantares y huellas*, Lleida, Editorial Milenio.

GOFFMAN Ken, 2005, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama.

GONZÁLEZ LUCINI Fernando, 2006, *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Volumen I-II, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, SRL/Fundación Autor.

JEZO-VANNIER Steven, 2013, *Contre-culture(s). Des anonymous à prométhée*, Marseille, Le Mot et le Reste.

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

TORREGO EGIDO Luís, 1999, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, 2000, *Cancionero General del Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica.

WARNIER Jean-Pierre, 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte.

ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza, 2000, *Juglares del Siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor. (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*, Utrera (Sevilla), Universidad de Sevilla.

Ricardo Arjona ou le paradoxe improbable de la chanson d'auteur pop

Myriam Roche
Université Savoie Mont Blanc (Chambéry)

Résumé :

Le guatémaltèque Ricardo Arjona représente la chanson populaire au sens commercial tout en étant auteur-compositeur-interprète. Son univers musical et son statut de superstar sur le continent américain sont pourtant très éloignés du monde des *cantautores*, et provoquent des clivages culturels forts chez les auditeurs. Une analyse approfondie de sa production et de son parcours montrent qu'il présente des caractéristiques le situant à mi-chemin entre deux catégories. Son répertoire propose aussi bien des textes engagés que les chansons sentimentales *pop/rock* qui ont fait son succès, avec un positionnement et un traitement thématiques qui lui sont propres. On retrouve la même ambiguïté dans son attitude scénique, dans la gestion de son image médiatique, dans ses relations avec l'industrie du disque ou encore dans son engagement citoyen. La définition de la catégorie des *cantautores* n'est pas assez précise pour en exclure complètement un artiste *pop* comme Ricardo Arjona sous prétexte de médiocrité poétique ou musicale. La chanson est un format artistique favorisant le partage des émotions et la facilité d'accès, ce qui invite à considérer sans simplification excessive le statut des chanteurs populaires.

Mots-clefs : chanson populaire, chanson commerciale, cantautor, auteur-compositeur-interprète, culture populaire, Ricardo Arjona.

La chanson, longtemps considérée comme un art mineur, a désormais acquis sa légitimité dans le champ universitaire en donnant lieu à un nombre toujours plus important de communications, d'études et d'ouvrages, mais sa conceptualisation artistique est encore à affiner en bien des aspects. Tel est le cas, semble-t-il, de la définition de la chanson populaire, tant ce dernier adjectif possède d'acceptions différentes lorsqu'il est appliqué à ce domaine. Qu'entend-on en effet par chanteur populaire ? Celui qui plaît au plus grand nombre, c'est-à-dire au peuple ?⁵⁹ Celui qui a un grand succès commercial, selon le principe que plus on vend plus on est populaire ? Ou encore celui qui s'adresse au peuple et lui est accessible ?

Le chanteur guatémaltèque Ricardo Arjona (né en 1964), superstar de la chanson hispanophone sur le continent américain, plaît et vend. D'après les deux magazines internationaux de référence en matière d'industrie du disque, *Billboard* et *Pollstar*, sa tournée *Viaje Tour* fait partie des six tournées les plus populaires du monde en 2015, avec plus de dix-huit pays visités et plus de vingt millions de spectateurs. Le nombre de disques vendus tout au long de ses trente années de carrière est lui aussi estimé à plus de vingt millions d'albums, et son nom revient régulièrement dans les nominations pour les cérémonies d'envergure internationale comme les *Grammy awards*, *Billboard Latin Music awards*, *Lo nuestro awards* (pour la musique latino aux États-Unis), ou encore les *Premios ASCAP* (récompenses attribuées par les professionnels : *American Society of composers, authors and publishers*).

Présenté de façon systématique comme *cantautor* dans la presse hispanophone, son style musical est plutôt étiqueté *latin pop* (catégorie dans laquelle il concourt pour les prix mentionnés). Le registre de l'artiste appartient de fait à la pop au sens large, avec certaines précautions tout de même, puisque ce terme recouvre lui aussi une réalité multiple et différente selon les pays : Arjona se rapproche de ce qu'on appelle en France la variété, avec beaucoup de chansons d'amour, une importance particulière de la

⁵⁹ Cette première définition peut impliquer une notion de hiérarchisation largement étudiée en sociologie dans les travaux consacrés à l'étude des pratiques culturelles, des goûts artistiques associés aux catégories sociales, de la perception du goût des autres, depuis Pierre Bourdieu avec *La distinction*, en 1979, jusqu'à Bernard Lahire, qui le déconstruit dans *La culture des individus : dissonances et distinction de soi*, en 2004. La culture populaire, surtout quand elle est assimilée à celle de la majorité, équivaut pour certains à une forme de médiocrité qui justifie a contrario l'existence d'une élite culturelle dont les références sont radicalement distinctes. Une configuration de ce type est susceptible de provoquer des sentiments de supériorité, de domination, et de mépris mutuel.

mélodie et des harmonies, une production créée pour être accessible au plus grand nombre et à des fins commerciales. À partir de cette base identifiable, le style du Guatémaltèque privilégie beaucoup la ballade romantique pop/rock, mais l'artiste n'a jamais hésité à varier les genres musicaux tout au long de sa carrière, avec des morceaux franchement rock, d'autres qui tendent vers le folk, et des chansons voire des albums entiers composés sous le signe de musiques traditionnelles : sur *Galería Caribe* en 2000, il explore les musiques des Caraïbes avec l'aide de Angel Cuco Peña, célèbre musicien et compositeur portoricain qui réalise les arrangements de la plupart de ses titres ; d'autres chansons, plus ponctuellement, sont composées sur des rythmes de *merengue* ou de salsa, ou sur une musique *ranchera* à l'occasion par exemple d'un fameux duo avec une vedette mexicaine du genre, *Paquita la del Barrio* (« Ni tú ni yo » sur l'album *5to piso* en 2008). En ce qui concerne le nombre d'instruments utilisés, on retrouve également une grande diversité : orchestrations très riches avec plus d'une vingtaine d'instruments sur certains albums (*Historias* en 1994), d'autres beaucoup plus intimistes sur un album acoustique comme *Poquita ropa* en 2010, où la voix est mise en avant sur des arrangements très sobres de guitare et de piano. L'éclectisme musical du répertoire de l'artiste lui permet d'être aussi à l'aise dans les stades (*Viaje Tour*) que dans les théâtres (lors d'une tournée réservée en 2014 aux membres de *Mundo Arjona*, fan-club exclusif sous forme de réseau social internet). Enfin, sur le plan vocal il s'agit d'un chanteur tout en puissance, avec une voix de baryton maîtrisée, au timbre chaud et agréable, capable de variations dans les aigus, mais sans objectif apparent de performance technique (pas de grands effets de voix ni de vibrato, assez peu de nuances).

Cette présentation invite immédiatement à constater que Ricardo Arjona, même s'il est effectivement l'auteur-compositeur-interprète de toutes ses chansons, est a priori très éloigné de l'univers des *cantautores* au sens strict, très souvent seuls sur scène, accompagnés d'un seul instrument, et communément identifiables par une solide intention poétique et politique. Mais doit-on pour autant écarter d'emblée l'emploi du terme *cantautor* pour désigner Arjona ? Doit-on obligatoirement adopter un positionnement tranché, à l'image du déchaînement de passions suscité par l'artiste sur

internet ?⁶⁰ Les nouveaux espaces médiatiques d'expression libre que sont les forums et les posts, avec le manque de réserve ou de nuances qui les caractérise, se transforment en champs de bataille lorsqu'ils sont consacrés à Ricardo Arjona : partisans et ennemis de l'artiste s'y insultent copieusement, avec chez ces derniers une tendance forte à considérer le chanteur populaire comme un marqueur culturel opposant des individus cultivés, amateurs de vraie poésie, aux fans de Arjona, réduits pour leur part au statut d'analphabètes.

Le phénomène ne se limite d'ailleurs pas à la sphère des internautes anonymes, et s'étend au milieu artistique lui-même : Arjona a été violemment pris à partie par d'autres chanteurs comme le rocker argentin Fito Paéz, qui déclarait dans la presse en 2010 : « Si la ciudad [Buenos Aires] le da treinta y cinco [conciertos en el teatro] Luna Park a Ricardo Arjona y a Charly García le da dos, tienes que pensar qué significan la política, los diarios, en esa ciudad, en la que hay valores que fueron aniquilados » (Slusarzcuk, 18-III-2010). Alejandro Filio, *cantautor* mexicain, lui consacre même une chanson intitulée « El reino de los ciegos » (« con su rey, Arjona » dit la chanson, enregistrée sur l'album *...a quién ?* en 2004), et l'accuse dans la presse de manquer de connaissances en rythmique et en métrique. Sans compter les soupçons de plagiat, régulièrement repris par les mêmes artistes ou par des internautes, qui établissent des parallèles troublants entre certaines de ses chansons et celles de Joaquín Sabina en particulier.

Y aurait-il donc un abîme infranchissable entre les *cantautores*, intellectuels, vrais poètes, et les chanteurs commerciaux aux rimes forcément indigentes ? Les catégories doivent-elles nécessairement être aussi étanches ? Qui peut prétendre être le chanteur du peuple, au service du peuple ? Et de quel peuple ?...

Arjona *cantautor*

Malgré le rejet qu'il suscite chez Fito Paéz ou Alejandro Filio, Ricardo Arjona possède des caractéristiques qui le rapprochent de la catégorie des *cantautores*, à

⁶⁰ Ricardo Arjona est probablement le seul artiste capable de déclencher la convocation via internet d'une manifestation mondiale contre lui. L'affiche en parodie une autre qui appelait à manifester contre Hugo Chávez le 4 septembre 2009 : le slogan d'origine, « NO más Chávez » y est remplacé par « NO más poesía falsa ».

commencer par son début de parcours artistique. Il compose et écrit depuis l'adolescence, enregistre un premier album au Guatemala alors qu'il est encore étudiant et maître d'école, puis enchaîne avec plusieurs années de bohème en Argentine et au Mexique. Durant cette période, il chante dans les bars et dans la rue, frappe à la porte de toutes les maisons de disques, et signe ses premiers contrats avec tant de naïveté qu'il ne touchera jamais les bénéfices de ses premiers succès.

L'un de ceux-ci, écrit à dix-sept ans et lancé sur son deuxième album en 1988, a été accueilli comme une chanson clairement protestataire : « Jesús verbo no sustantivo » dénonce sans ménagement le dogme, la censure, la manipulation tels qu'ils sont utilisés par les religions, et l'hypocrisie dont font preuve les croyants dans leur pratique quotidienne de la foi : « Jesús es más que un grupo de señoras de muy negra conciencia que pretenden ganarse el cielo con club de beneficencia, si quieres tú ser miembro activa tendrás que presentar a la directiva tu cuenta de ahorros en Suiza y vínculos oficiales » (Arjona, 1988). Le positionnement global du chanteur n'est pas fondamentalement irrégulier (sauf à prendre tout le texte au second degré), mais plutôt proche d'une vision sociale et engagée du christianisme telle qu'on peut la trouver dans la théologie de la libération, comme semble le démontrer le couplet final, hommage aux chrétiens qui partagent vraiment les idées du Christ et sont parfois morts pour cette cause : « Jesús no bajas a la tierra quédate ahí arriba, todos lo que han pensado como tú hoy están boca arriba, olvidados en algún cementerio, de equipaje sus ideales, murieron con la sonrisa en los labios porque fueron verbo y no sustantivo » (Arjona, 1988). Le tout est interprété sur une mélodie de variété qui laisse beaucoup de place à la voix, avec à l'époque de la sortie du titre une certaine raideur physique et une solennité un peu décalée dans l'interprétation, sans doute dues au manque d'expérience télévisuelle de l'artiste.

Sa discographie est ensuite parsemée de textes engagés que l'on retrouve assez peu interprétés dans les concerts ; à une exception près, le fameux « Si el Norte fuera el Sur » (sur l'album éponyme en 1996), titre plus léger, porté par une mélodie pop-rock et un gimmick de guitare entraînant. Jouant sur une inversion imaginaire entre les deux moitiés du continent américain, le chanteur déroule toute une série d'hypothèses paradoxales et farfelues, prêtant sans doute plus à sourire qu'à réfléchir : « Marcos sería el Rambo mexicano, y Cindy Crawford la Menchú de mis paisanos, Reagan sería

Somoza. Fidel sería un atleta corriendo bolsas por Wall Street, y el Che haría hamburguesas al estilo double meat » (Arjona, 1996) ; pour aboutir à une conclusion elle aussi plutôt facile, qui contribue sans doute à diminuer la portée du texte : « Si el Norte fuera el Sur, sería la misma porquería, yo cantarí un rap y esta canción no existiría » (Arjona, 1996). Encore une fois le positionnement de l'artiste est difficile à déterminer : le relativisme qui se dégage de ces dernières lignes est-il démagogique ? Lucide ? Résigné ?

Les sujets de société ou d'actualité donnent l'occasion à Arjona de proposer des titres dont l'intention politique est plus nette, sous la forme par exemple du récit dramatisé d'une histoire individuelle : « Mojado » (*Adentro*, 2005), sur l'immigration clandestine ; « La nena. Bitácora de un secuestro » (*Santo pecado*, 2002), récit d'un enlèvement d'enfant sous forme de journal de bord ; « Que nadie vea » (*5to piso*, 2008), sur l'homosexualité. Ou encore « Con una estrella », chantée par l'artiste pour le festival OTI (*Organización de Telecomunicaciones Iberoamericanas*) de 1988, puis reprise sur l'album *Sin daños a terceros* en 1998 : la chanson évoque une jeune fille enceinte à laquelle le *canteur*⁶¹ s'adresse en disant « Llevas una estrella en tu vientre, llevas una vida que late ». Sur l'album, le texte est précédé de la mention « Esta canción más que un punto de vista es una historia », sans doute pour contrecarrer la récupération de la chanson par les lobbies anti-avortement.

Arjona excelle dans ce sous-genre, à mi-chemin entre la chanson explicitement engagée et la chanson récit d'histoire ou de vie, plus commerciale ou pour le moins plus accessible : le compromis est assez intéressant puisqu'il suscite l'intérêt et l'empathie d'un large public sur des questions sociales ou politiques, certes sans les intellectualiser, mais sans non plus les dénaturer outre-mesure. On trouve ainsi dans son répertoire de véritables hymnes à la paix, comme « Puente » (*Poquita ropa*, 2010), sur l'immigration des Cubains vers les États-Unis, une chanson de plus de huit minutes aux rythmes caribéens ; ou encore « Aquí en El Salvador », une chanson rock dédiée au Salvador pour appeler à la fin des violences, écrite dans les années 80 alors que la guerre faisait rage dans le pays. Ce type de production à message fédérateur et pacifiste s'inscrit clairement dans une démarche au service du peuple, pour dénoncer et interpeller. Le

⁶¹ Le terme désigne dans la terminologie de Stéphane Hirschi (Hirschi, 2008) l'équivalent du narrateur dans un roman : il permet ainsi de distinguer l'interprète de la chanson du personnage fictif qui assume l'énonciation du texte, d'autant plus lorsque celle-ci est à la première personne.

texte cherche à provoquer un impact en étant direct, littéral, sans effet poétique, et ancré dans une perspective immédiate ; l'auteur et/ou l'interprète se retrouvent ainsi auréolés d'un statut de porte-parole.

Un cas très particulier se détache du répertoire de Ricardo Arjona dans cette catégorie de chansons : le texte de « Caudillo » (*Independiente*, 2011), très offensif sur le plan politique, s'adresse à un caudillo anonyme que l'artiste aurait connu à l'université, et dénonce à quel point cet ancien leader syndical étudiant s'est trahi en parvenant au pouvoir pour devenir un dictateur. Elle a été immédiatement interprétée par les auditeurs et par les journalistes comme une chanson sur Hugo Chávez, alors que ce n'est vraisemblablement pas le cas : les détails biographiques du dictateur en question (études de Droit, militantisme étudiant) correspondent plutôt à Marco Vinicio Cerezo Arévalo, président élu du Guatemala de 1986 à 1991. Ricardo Arjona n'a jamais souhaité préciser clairement la source d'inspiration de la chanson, évoquant simplement d'anciens leaders étudiants qu'il a connus pendant ses études. Le public se l'est complètement appropriée comme une expression d'anti-chavisme (ou d'anti-castrisme pour certains), et son succès sur internet en particulier a largement dépassé son auteur. On en veut pour preuve la vidéo d'accompagnement diffusée sur *You Tube*, témoignant d'ailleurs d'un nouveau mode d'appropriation des chansons par les auditeurs, qui s'improvisent réalisateurs de clips et diffusent leurs créations via les réseaux sociaux. Pour « Caudillo », il s'agit d'un savoureux montage d'images à charge contre Hugo Chávez, qui illustre ses amitiés politiques peu recommandables, le train de vie excessif de sa propre famille, leur goût pour les articles de luxe et les stars *people* (y compris Arjona lui-même, photographié aux côtés de la fille adolescente de Chávez).

Tous les titres évoqués jusqu'à présent correspondent à une forme d'engagement politique, même si celui-ci peut sans aucun doute être jugé trop discret, flou ou démagogique. Ces chansons constituent un lien entre Ricardo Arjona et les *cantautores*, malgré tout ce qui fait également de lui un chanteur commercial.

Arjona chanteur pop

Si le début de parcours de Arjona (avec ses années de galère et de bohème, un premier succès sur un titre contestataire) recoupe en partie celui d'artistes appartenant à

la corporation des *cantautores* à guitare, il est le seul d'entre eux à afficher après trente ans de carrière un statut de superstar internationale. Ses tournées remplissent des stades entiers dans tous les pays d'Amérique hispanophone et aux États-Unis, avec un déploiement logistique tout à fait considérable au service de mises en scène et de décors gigantesques. Les clubs de fans sont parmi les plus organisés dans tous les pays traversés, et la présence de l'artiste sur les réseaux sociaux se compte en millions d'amis sur *Facebook*, *Twitter*, ou sur sa propre plateforme payante *mundoarjona.com*. Durant les concerts, l'attitude scénique de Arjona est celle d'une star habituée à être un objet d'adoration populaire : plein d'assurance, sans modestie ni timidité apparentes, il assume son statut avec une présence physique et un charisme très professionnels.

Son public est essentiellement féminin, âgé de plus de trente ans, et exprime très souvent une ferveur proche de l'hystérie. Ce type de phénomène est très bien analysé par Philippe Grimbert dans *Psychanalyse de la chanson*, qui s'appuie sur l'ouvrage de Freud intitulé *Psychologie des foules et analyse du Moi* (1921) pour mieux définir l'interaction entre l'artiste, seul, et le groupe des spectateurs fascinés :

Ce meneur polarise sur lui les sentiments amoureux de la foule et est à l'origine de l'effet de cohésion des individus entre eux, du fait qu'ils partagent leur fascination pour le même objet. « Il n'y a manifestement pas loin de l'état amoureux à l'hypnose », ajoute Freud, ce qui le conduit en toute logique à comparer les réactions de la foule en délire à celle d'un sujet sous influence, soumis à la « suggestion » d'un hypnotiseur qui remplit alors le même office que le meneur. (Grimbert, 2013, p. 215)

Les plus grands succès de Ricardo Arjona, ceux qui ont fait sa renommée et sa fortune (dans tous les sens du terme, puisque son patrimoine personnel est estimé à plusieurs millions de dollars), sont des chansons sentimentales⁶².

Parmi les plus de deux-cent-vingt chansons de l'artiste, quasiment toutes écrites et composées par lui-même, on trouve des titres aussi explicites, simples, et directs que : « El amor », « Amarte a ti », « Te quiero », « Ella y él », « A ti », « Tú », « Te

⁶² Les chansons d'amour ou chansons sentimentales sont incontournables dans le répertoire de tous les types de chanteurs, dans tous les registres musicaux. Philippe Grimbert y consacre un chapitre de son livre (p. 283-291), dans lequel il évoque également la figure du chanteur de charme, du crooner.

conozco », « ¿Por qué es tan cruel el amor ? », « Se nos muere el amor », « Aún te amo », « Fuiste tú », « Olvidarte », etc... La thématique amoureuse est déclinée sous toutes ses variantes les plus courantes dans le domaine de la chanson : rencontre, passion, fin de la passion, séparation, solitude. Autant de moments de vie émotionnellement marquants que la chanson permet de mettre en mots, en rimes, en musique, c'est-à-dire d'exprimer ; ou bien qu'elle permet de réactiver, de faire remonter à la surface de la mémoire ou encore de faire vivre par procuration. Dans tous les cas, le processus d'identification est extrêmement fort avec ce type de thématiques, censé s'adresser au plus grand nombre, et ce n'est pas un hasard si c'est sur ces titres que se produisent le plus de reprises de chansons par le public. Ces moments où l'artiste laisse chanter les spectateurs sont fréquents durant les concerts de Ricardo Arjona, et correspondent d'après l'analyse de Stéphane Hirschi à un véritable temps de communion aux accents mystiques, de « réel partage, quasi eucharistique, dans lequel c'est la chair de la chanson qui est consommée par une communauté radieuse » (Hirschi, 2008, p. 50).

Ricardo Arjona exploite avec tout autant de succès une thématique que l'on peut considérer comme dérivée de la chanson sentimentale, surtout dans le répertoire d'un interprète lancé par ses premières maisons de disques comme un *latin lover* : il s'agit des femmes, dans toute leur splendeur, surtout physique mais pas seulement. « Mujeres », sorti sur l'album *Animal nocturno* en 1993, est un peu à Ricardo Arjona ce que « Vous les femmes (pobre diablo) » est à Julio Iglesias, dans un style sensiblement différent : l'hommage de Arjona est une chanson plutôt rock, dont le texte décrit sur le mode humoristique tout ce que les hommes seraient prêts à faire par amour pour les femmes. Dans la même catégorie de chansons, on retrouve beaucoup de ballades douces ou pop/rock, dédiées aux corps féminins sur la base de métaphores stéréotypées : l'amante est une fleur (« Desnuda »), et parcourir son corps est un voyage (« Viaje »).

Il faut toutefois remarquer que Ricardo Arjona ne se cantonne pas exclusivement aux motifs attendus dans les textes de ce type de chansons, populaires ou de variétés ; ce qui nous amène à affiner les catégories : Arjona n'est pas un *cantautor* au sens strict, mais ne se réduit pas non plus à un profil de chanteur commercial standardisé. Une analyse détaillée de son traitement de la thématique amoureuse suffit à le démontrer, car si la plupart de ses chansons sentimentales privilégient le premier degré (que ce soit au

niveau de la musique, du texte ou de l'interprétation), elles proposent également des variations originales de thème ou de ton, en faisant preuve par exemple d'un prosaïsme parfois décalé. L'artiste aime aborder la relation amoureuse dans son aspect le plus quotidien, banal, matériel, comme dans l'une des chansons les plus attendues lors de ses concerts, « Señora de las cuatro décadas » (*Historias*, 1994). Ce vibrant hommage amoureux à la femme de quarante ans (écrit alors qu'Arjona en a trente), la décrit comme « amalgama perfecta entre experiencia y juventud » et le *canteur* s'adresse à elle en ces termes : « Permítame descubrir qué hay detrás de esos hilos de plata y esa grasa abdominal que los aeróbicos no saben quitar » (Arjona, 1994). Peu de poètes ou d'auteurs de chansons ont l'audace d'utiliser ce type de termes, qui font à la fois la faiblesse et la force de Arjona : ses détracteurs se basent sur ce genre de vers pour décrier ce qu'ils appellent la « poesía falsa », mais de toute évidence ce texte touche directement son cœur de cible par un réalisme cru mais respectueux, garant aux yeux des auditrices d'une certaine forme de sincérité ou pour le moins de compréhension de leur réalité quotidienne. La complicité avec le public est d'ailleurs soulignée par le rituel qui accompagne la chanson sur scène, puisque Arjona a pour habitude de faire monter sur scène une spectatrice représentative de la tranche d'âge évoquée. Outre ce titre emblématique, le répertoire de l'artiste comporte bien des textes qui s'inscrivent dans la même veine, comme « Te conozco » (*Historias*, 1994), dont l'inspiratrice fictive est une jeune femme qui ronfle, fume, a des cicatrices et voudrait maigrir, ou encore « De vez en mes » (*Adentro*, 2005), consacré au cycle menstruel féminin⁶³.

Toutes ces chansons reposent sur une adresse directe à un public féminin visiblement en demande de la mise en texte ou en poésie de cette réalité quotidienne. Elles sont des succès et sont interprétées très régulièrement sur scène, sans ironie ni second degré qui viendraient dénaturer le propos⁶⁴. Arjona les interprète avec la même émotion et la même expression de sérieux que des chansons au texte plus lyrique ; à un léger sourire près, qui relève plus de la complicité avec le public que de la prise de distance

⁶³ Il existe de célèbres précédents comme « Douze fois par an » de Jeanne Cherhal, mais le texte de Arjona est l'un des seuls sur ce thème interprétés par un artiste masculin. Ricardo Arjona y associe un prosaïsme respectueux, en parlant tout autant de sang que de mauvaise humeur ou d'abstinence forcée, avec des figures de style plutôt inattendues (« una cigüeña se suicida »).

⁶⁴ Les mêmes textes interprétés par des artistes virtuoses de certaines formes d'ironie ou d'humour, comme la Québécoise Linda Lemay ou la française Ana, pourraient entraîner les chansons sur un registre tout à fait intéressant mais radicalement différent.

humoristique. Et lorsqu'il interprète la chanson « Mi novia se está poniendo vieja », dont le titre en contrepied dissimule un tendre hommage à la mère de l'artiste, une grande partie du public est en larmes.

L'attitude scénique de Ricardo Arjona est particulière, à mi-chemin entre les standards de la chanson commerciale et une certaine forme d'authenticité. Affichant une expression intense mais figée lorsqu'il chante, Arjona se montre très détendu, souriant et drôle entre les chansons, lors des quelques paroles de transition ou de commentaire qu'il adresse à ses spectateurs. Dans son apparence physique, il traverse depuis trente ans les époques et les modes sans sembler se soucier de s'adapter aux codes en vigueur. Il s'agit d'un homme qui aime soigner son apparence, mais selon des priorités et des choix qui lui sont propres. La silhouette est sportive, l'âge de l'artiste et ses goûts vestimentaires assumés sans complexes : peu ou pas de maquillage, cheveux longs et coiffures hasardeuses, vêtements et chapeaux aux styles très variables.

Sa gestion de l'image médiatique se fait sur le même mode, avec une présence toute professionnelle mais quantitativement raisonnable dans les médias traditionnels : journaux et magazines, quelques grandes émissions nationales d'interviews, apparitions dans les médias locaux des provinces qui accueillent ses concerts, quelques conférences de presse. Arjona assure la promotion de ses disques mais n'en rajoute pas, il n'en a pas besoin et se montre même assez mal à l'aise dans l'exercice de la publicité directe. Il se montre plus talentueux lorsqu'il communique par lettre ouverte dans la presse lors d'évènements particuliers (mort de son père, assassinat de Facundo Cabral) ou quand il est pris à partie (polémique avec Fito Paéz). La diffusion de sa vie privée est maîtrisée, malgré quelques écarts lorsque son long divorce se retrouve commenté de tous côtés. Arjona, en professionnel de la communication, se prête au jeu en contrôlant savamment le filtrage des informations, pour mettre en avant une image de stabilité où les valeurs familiales et l'importance de la paternité dominent largement : pas de scandales, deux unions durables, trois enfants dont les clichés publiés sont sélectionnés par l'artiste lui-même.

Ses relations avec l'industrie du disque sont de la même teneur : Arjona assume son parcours de façon professionnelle, avec la volonté de tenir les rênes de sa carrière. Après une longue période de contrat chez Sony, puis chez Warner, il décide en 2011 de prendre son indépendance et de créer sa propre maison de disques, *Metamorfosis*, avec

un siège à Mexico et un autre à Miami, associée à Warner uniquement pour la distribution. L'artiste est à un moment de sa carrière où il possède l'assurance et le capital nécessaires pour se lancer. Il explique sa démarche par un désir de liberté, sans renier la collaboration passée avec les *majors*. Ses deux derniers albums sont produits par sa propre société : *Independiente* en 2011 et *Viaje* en 2014 ; sans que cela marque un tournant radical dans son style, au contraire : ces albums sont plutôt considérés comme un retour au son qui a fait ses plus gros succès des années 90, ceux de *Animal nocturno* (1993) et *Historias* (1994). Globalement, et même s'il a éprouvé le besoin de s'affranchir, Ricardo Arjona ne semble jamais avoir souffert de contraintes importantes sur le plan artistique : si ses chansons sont commerciales (ou populaires ?) c'est parce qu'elles le sont de nature, elles ne semblent pas avoir été écrites ou transformées sous l'injonction d'un *manager*.

Arjona a d'ailleurs souvent pris des chemins artistiques qui l'ont éloigné de la pop commerciale pour le rapprocher du populaire au sens folklorique, par exemple sur des albums ou des titres créés à partir de musiques traditionnelles (comme *Galería Caribe*). Certains textes renforcent cette dimension dans des chansons comme « Buenas noches don David » (*Sin daños a terceros*, 1998), qui met en scène la visite d'un jeune homme chez les parents de la jeune fille dont il vient demander la main, ou « Mujer de Guanahani » (*Galería Caribe*, 2000), sur la colonisation, accompagnée par des percussions et des chœurs typiquement caribéens. Ces titres ne correspondent à aucune mode, et sont a priori anti-commerciaux. Ils sont la preuve de la grande liberté de création dont dispose l'artiste et invitent probablement à reconsidérer les frontières de la catégorie du chanteur commercial.

Arjona est certes un chanteur commercial, pop, populaire au sens contemporain. Mais il ne peut pas être réduit à une étiquette trop stéréotypée, et ne mérite sans doute pas d'être tenu complètement à l'écart de la corporation des *cantautores*, à laquelle il se sent appartenir et où il ne compte pas que des ennemis. Régulièrement interrogé sur les critiques reçues à propos de sa carrière surdimensionnée d'artiste pop, il répond systématiquement qu'il n'a pas changé, qu'aujourd'hui comme hier il écrit, compose et chante parce que c'est ce qu'il aime faire ; qu'il le fait avant tout pour se faire plaisir, et jamais sous contrainte. Ce discours, que l'on peut présumer sincère, est celui d'un artiste assumant son parcours et ses éventuels paradoxes avec une grande force de

caractère, en marge des prix ou des critiques. Pour ce faire, il s'appuie sur son immense succès populaire et sur la reconnaissance de ses pairs, y compris chez les *cantautores* : l'argentin Facundo Cabral (1937-2011) intervient ainsi dans un documentaire consacré à Arjona (*Solo*), où il le définit comme un chanteur plus préoccupé par l'éthique que par la société de consommation, et où il insiste sur l'importance de ce type d'artistes pour les peuples. Dans le même documentaire apparaît également Rigoberta Menchú, qui s'exprime sur les chansons romantiques de Arjona, sur ses valeurs sociales, la beauté de son public, et sur la difficulté, qu'elle dit partager avec lui, d'être un personnage connu lorsque l'on est timide.

Même si la poésie d'Arjona n'a objectivement pas les mêmes qualités littéraires que celles d'un Joaquín Sabina ou d'un Ismael Serrano, même si son attitude scénique ne se base pas sur une interprétation seul à la guitare de chansons contestataires, il n'en est pas moins l'auteur, compositeur et interprète de plus de deux cents chansons. Sa carrière artistique ne peut pas être envisagée sans le soutien et l'affection du peuple, qui constitue son public. Si Arjona n'est pas au service du peuple au sens politique, on peut considérer qu'il l'est au sens artistique : il offre un partage et une communion d'émotion à des millions de personnes sur le continent américain, au-delà des frontières nationales et des stéréotypes. Il n'en abuse pas, ne joue pas les gourous ; il se contente de proposer ses chansons, certes sans réserve ni modestie, mais avec une forme de simplicité. Ses chansons suscitent des réactions fortes chez un public en attente de ce partage d'expériences, d'émotions, pour mieux se sentir vivre, appartenir à une communauté.

L'engagement politique de Ricardo Arjona demeure discret ou flou dans son œuvre artistique, mais il faut souligner qu'il existe réellement en dehors de la scène musicale. Arjona est le créateur de la fondation *Adentro*, qui naît en 2008 pour encourager les pratiques artistiques, et en particulier musicales, des enfants des écoles guatémaltèques, en offrant de l'équipement, des instruments, en organisant spectacles et concerts. En 2014 l'organisation prend une dimension beaucoup plus ambitieuse avec l'inauguration d'un groupe scolaire dans une zone rurale défavorisée (village de Ixcanal), un projet financé entièrement par les fonds personnels de l'artiste à hauteur d'un million de dollars. L'école porte le nom de la mère de Ricardo Arjona et se situe dans le village où ses parents se sont rencontrés. Le ministère de l'Éducation guatémaltèque fournit les

enseignants. Cette première école doit être suivie de plusieurs autres, qui seront construites cette fois grâce à des partenariats commerciaux : la deuxième est en chantier ; financée par Pepsi, elle portera le nom du fondateur de Pepsi Guatemala. Le projet suscite à la fois beaucoup d'enthousiasme et de polémiques sur la pertinence de ce type d'actions ou sur l'aspect publicitaire qu'elles entraînent, plus encore depuis la participation de Pepsi au projet : Arjona prête ainsi son image à l'entreprise dans un clip de promotion du projet, pompeusement baptisé *Guatemorfosis*. Il se fait également suivre de caméras lorsqu'il rend visite aux petits écoliers ou les invite à participer à l'un de ses concerts. Malgré tout, les considérations sur l'origine de l'argent ou la stratégie de communication n'effacent pas le mérite du projet et l'engagement authentique de Ricardo Arjona, ancien maître d'école, en faveur de l'éducation. Le même type de polémique a pu toucher d'autres artistes à succès en Amérique Latine, comme le groupe de rap portoricain *Calle 13*, auquel le *Courrier international* du 4 juin 2014 consacrait un article publié à l'origine dans la presse mexicaine :

Il est vrai que *Calle 13* incarne des paradoxes qu'il serait difficile de résoudre d'un seul coup. Les deux membres du groupe en sont tout à fait conscients : ils chantent la révolution dans des spectacles parrainés par de grandes multinationales ou des personnalités politiques polémiques, dénoncent la famine en Amérique latine dans un documentaire financé par *Red Bull* et fustigent le capitalisme tout en acceptant d'être sponsorisés par *Adidas*. [...] « Détruire les outils que nous avons à notre disposition reviendrait à marquer contre notre propre camp. Si je dois monter sur une scène dirigée par je ne sais quelle entreprise pour faire passer un message, eh bien j'y monte. Si je n'y monte pas, quelqu'un d'autre y montera qui n'aura peut-être rien à dire. ». (Acuña, 04-VI-2014)

Pour conclure cette réflexion il convient de souligner à quel point le terme de *cantautor* ou d'auteur-compositeur-interprète a besoin d'être précisé afin de savoir s'il est légitime d'y rattacher le nom d'un artiste comme Ricardo Arjona, dont l'intention poétique et l'intention politique sont certainement sincères mais se marient plutôt mal avec le statut de superstar et se diluent dans la chanson commerciale. Chanson d'auteur pop ? Il s'agit bien là d'un paradoxe improbable, mais pourtant réellement incarné par

Arjona, chanteur populaire dont le rôle et la fonction dans la société ne peuvent être balayés d'un revers de la main sous prétexte de médiocrité littéraire ou musicale. La particularité du format de la chanson la situe justement dans le large partage des émotions et la facilité d'accès. Alors doit-on reprocher à Arjona d'être trop populaire ? Trop en communion avec son public ? De savoir trouver les mots et les notes qui touchent les gens ? Certainement pas. Il nous appartient en revanche, en tant qu'universitaires, d'appréhender sans a priori, sans simplification excessive, un phénomène artistique, culturel et sociologique qui mérite d'être analysé pour ce qu'il est.

Bibliographie

Ouvrages et articles cités

ACUÑA, Carlos, 2014, « Calle 13 : la révolution finit par payer », in *Courrier international*, 04-VI, Paris.

GRIMBERT, Philippe, 2013 [1996], *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Fayard/Pluriel.

HIRSCHI, Stéphane, 2008, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes.

SLUSARCZUK, Eduardo, 2010, « Fito Páez : no me planteo ser original », in *Clarín*, 18-III, Buenos Aires.

Albums et DVD cités

ARJONA, Ricardo, 1988, *Jesús verbo no sustantivo*

-- 1993, *Animal nocturno*

-- 1994, *Historias*

-- 1996, *Si el Norte fuera el Sur*

-- 1998, *Sin daños a terceros*

-- 2000, *Galería Caribe*

-- 2002, *Santo pecado*

-- 2004, *Solo* (album + documentaire DVD)

-- 2005, *Adentro*

-- 2008, *5to piso*

-- 2010, *Poquita ropa*

-- 2011, *Independiente*

-- 2014, *Viaje*

FILIO, Alejandro, 2004, *...a quién ?*

**ASPECTS SOCIO-POLITIQUES DE LA CHANSON
D'AUTEUR**

La « nueva canción » en Andalousie : dénonciation sociale et revendication culturelle

Antonio Muñoz de Arenillas Valdés
Universidad de Cádiz et Université Paris Nanterre

Résumé :

Ce travail analysera l'impact de la *nueva canción* dans le champ culturel de l'Andalousie des années soixante et soixante-dix. La *nueva canción*, en tant que mouvement culturel avec une forte implication politique, a diffusé un ensemble d'idées, de valeurs et de symboles aussi présentes dans l'imaginaire collectif des mouvements sociaux qui ont lutté pour la liberté et l'obtention des droits dans une période clé de l'histoire récente de l'Espagne. Les paroles de chansons des auteurs-compositeurs engagés servaient à dénoncer la situation du pays mais aussi à faire appel à l'espoir et à réaliser des revendications à caractère social, politique et culturel dans les dernières années de la dictature franquiste et la transition politique.

Dans un premier temps, ce mouvement s'est organisé à partir de collectifs de chanteurs qui ont défendu les particularités culturelles et politiques de leur région. Dans un deuxième temps, ces collectifs se sont dissous et les individualités ont gagné en importance dans le mouvement. Dans ce contexte, ce travail aborde le cas concret de l'Andalousie. L'étude d'un collectif appartenant à la *nueva canción*, *Manifiesto Canción del Sur* sera menée parallèlement à l'analyse de l'importance du flamenco dans l'imaginaire collectif andalou afin de mettre en valeur l'engagement politique de

nouveaux *cantaores*. Ce texte montrera donc les particularités du champ culturel andalou et les rapports entre *nueva canción*, flamenco et *national-folklorisme* dans le contexte mouvementé des années soixante et soixante-dix.

Mots clés : *nueva canción*, Andalousie, *Manifiesto Canción del Sur*, flamenco, *national-folklorisme*, dictature franquiste.

Le phénomène de la *nueva canción* est lié à la société mouvementée des années soixante et soixante-dix. Les chansons étaient alors un reflet critique de la réalité de l'époque et contribuaient à diffuser un ensemble d'idées, de valeurs et de symboles. On les retrouve dans l'imaginaire collectif des mouvements sociaux qui ont lutté pour la liberté et l'obtention des droits 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), il faut distinguer le *capital politique* et le *capital artistique ou culturel*. Le premier fait référence à l'ensemble d'idées et de revendications, le classement du *cantautor* dans une certaine idéologie, etc. Le deuxième, quant à lui, concerne la production artistique (les paroles des chansons, les arrangements, etc.)⁶⁵. Il faut aussi faire attention à la composante générationnelle du public, en effet les jeunes de cette époque voulaient se distinguer de leurs aînés : tant dans leur comportement que dans la vie politique ou culturelle.

L'Andalousie a des caractéristiques culturelles et sociopolitiques particulières qui se retrouvent dans le mouvement de la *nueva canción*⁶⁶ développé dans la région. Dans cette présentation il s'agira d'analyser le rôle de la *nueva canción* et du flamenco dans le champ musical de l'Andalousie.

Manifiesto Canción del Sur (1969-1976) comme exemple de la nueva canción en Andalousie

⁶⁵ On utilise cette notion dans le sens de *capital symbolique* présent dans plusieurs ouvrages de Bourdieu. Dans ce sens, l'introduction de l'ouvrage BOURDIEU, Pierre, 2010, *El sentido social del gusto : Elementos para una sociología de la cultura* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, est intéressante puisqu'elle en est un résumé théorique.

⁶⁶ On utilise ici le terme *nueva canción* employé par le journaliste Fernando González Lucini. Une œuvre fondamentale pour comprendre de façon générale ce mouvement : GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2006, *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor, Tome 1 et 2. L'auteur réalise ici un parcours par toute la *nueva canción* dans les différentes régions d'Espagne.

Dans la seconde moitié des années cinquante, une série d'événements marque le début du phénomène connu comme *nueva canción* : les revendications d'intellectuels par rapport à l'engagement, la chanson et la poésie et les premières manifestations musicales de ce qui deviendrait la *nueva canción*. Parmi ces premières expériences on trouve le premier poème mis en musique par Paco Ibáñez en 1956 : *La más bella niña*, de Luis de Góngora⁶⁷. Trois ans plus tard, un jeune et inconnu Raimon composa la chanson *Al vent*. Une chanson qui deviendra un hymne revendicatif. Ces manifestations musicales rentreraient en contact avec le cadre de changement socioculturel de la société espagnole des années soixante et le développement de mouvements d'opposition à la dictature. Ce contexte social et artistique permit l'émergence de nombreux chanteurs dans toute l'Espagne revendiquant les droits élémentaires et dénonçant la situation politique du pays.

La *nueva canción* s'est principalement développée en Espagne dans les années soixante et soixante-dix. Ce mouvement culturel cherchait la récupération du folklore et de la culture musicale de chaque région et servait aussi comme véhicule de dénonciation dans l'Espagne franquiste.

Dans un premier temps, la *nouvelle chanson* espagnole a été représentée par des groupes de chanteurs qui jouaient ensemble, en fonction de la disponibilité de chacun d'entre eux. Ces groupes traitaient de revendications culturelles liées à leurs régions d'origine, à travers leur production artistique. Les différents collectifs se sont ainsi développés : *Els Setze Jutges* (1962-1969) en Catalogne, *Ez Dok Amairu* (1966-1972) au Pays Basque, *Canción del Pueblo* (fin 1966-1968) à Madrid, *Voces Ceibes* (1968-1975) en Galice... Par conséquent, la nouvelle chanson servait à récupérer et développer des rythmes, sonorités, chants, instruments traditionnels et aussi à réactualiser toute cette tradition. Dans un deuxième temps, les figures individuels ont gagné plus de poids dans le mouvement après la dissolution de ces collectifs⁶⁸.

En Andalousie s'est aussi développée (mais un peu plus tard) ce même contexte social, politique et culturel grâce au travail de jeunes poètes et chanteurs opposés à la dictature. Le poète grenadin Juan de Loxa, voulait rendre la poésie accessible au plus

⁶⁷ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2006, ...*Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor, Tome 1, p. 25-36.

⁶⁸ Voir GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2006, ...*Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor, Tome 1 et 2.

grand nombre de personnes. Il défendait alors le passage du registre écrit à l'oral, comme Blas de Otero et Gabriel Celaya. Juan de Loxa a fondé le programme radiophonique *Poesía 70* en 1967 en suivant cette volonté de démocratisation de l'accès à la culture. Le programme de la station émettrice *Radio Popular*, radiodiffusé depuis Grenade mais atteignant toute l'Andalousie, était complètement dédié à la poésie. Un an après, Juan de Loxa a créé la revue de poésie homonyme, dans le but de diffuser l'œuvre de jeunes poètes andalous établis à Grenade. À cause de la censure, cette revue n'a eu que trois numéros.

Le collectif *Manifiesto Canción del Sur* est né en 1969 en poursuivant ce même objectif. La chanson était un moyen très efficace de rapprocher la poésie de la population, du public, comme le montre les expériences apparues dans d'autres régions d'Espagne. Juan de Loxa s'est entouré d'un groupe de jeunes hommes pour participer à ce projet commun : Antonio Mata, Carlos Cano, Antonio « Nande » Ferrer, Ángel Luis Luque, entre autres auteurs-compositeurs. Surgit ainsi un nouveau groupe de chanteurs en Andalousie qui mettait en musique l'œuvre de poètes tel que García Lorca, Machado, Aleixandre, Alberti, Martínez de la Rosa, Fernando Pessoa, Celaya, Guillén, Francisco Javier Egea ou Juan de Loxa lui-même ; en plus de composer leurs propres chansons. Il faut mettre en évidence l'importance du programme radiophonique *Poesía 70* comme véhicule de diffusion des chansons du collectif à ce moment clef de naissance/d'émergence de la *nueva canción*.

Dans un autre ordre d'idées, le nom du collectif fait référence à une conception particulière du *sud* : ce n'est pas une réalité géographique concrète mais une situation politique, sociale, économique et culturelle précise : celle des régions dominées par un *nord* oppresseur. À partir de cette conception du *sud*, en lien étroit avec le moment politique pré-autonomique, s'est développé un *sentiment nationaliste andalou* dans la nouvelle chanson andalouse. Cette chanson revendique un espace propre, la récupération de tout ce qui a été *volé* par la centralisation du pouvoir politique, social, économique et culturel. La reprise de la culture musicale andalouse ainsi que la restitution de sa voix s'insèrent dans cette lignée⁶⁹. La *nueva canción* s'est dévoilée, aussi en Andalousie, comme un outil de revendication politique, sociale et culturelle.

⁶⁹ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 63-74.

En effet, plusieurs membres de *Manifiesto* se sont impliqués dans des projets politiques durant cette période. Un exemple concret concerne le Parti Socialiste d'Andalousie (PSA), légalisé en mars 1977. La relation entre Carlos Cano et le parti a été étroite, le chanteur a enregistré un disque édité par le PSA en raison de la campagne politique aux élections constituintes de 1978. Dans ce disque est apparu pour la première fois le *Himno de Andalucía*. Carlos Cano y a aussi chanté la chanson inédite *Por un poder andaluz* ainsi qu'une autre sur le caractère particulier de sa région, *Verde, blanca y verde*⁷⁰ (les couleurs du drapeau andalou). En guise d'exemple sur l'engagement de cet auteur-compositeur à sa terre natale : d'autres chansons portaient sur la situation difficile du peuple andalou (sans être incluses dans ce disque) sont *A duras penas* (une chanson déjà éditée dans un disque homonyme) et *La miseria*, aussi éditée dans *A duras penas* (Fonomusic, 1976).

Carlos Cano était l'auteur-compositeur de *Manifiesto* le plus présent dans les médias. Je vais citer quelques déclarations du chanteur grenadin portant sur les sujets politiques ici commentés. En ce qui concerne son lien au nationalisme et le problème d'un tel cantonnement, il explique : « J'accepte ce risque et ce défi parce qu'il est sérieux, grâce au Vert et Blanc ma chanson acquiert tout son sens et devient cohérente et conséquente avec son peuple.⁷¹ » (Burgos, 1976, p. 53) Carlos Cano transmet ici l'image d'un artiste identifiable à sa terre et son peuple car il est conscient que le public et les médias vont faire le lien entre sa production artistique et le projet politique pour l'autonomie de l'Andalousie. De plus, il montre comment sa chanson atteint la plénitude grâce à ce lien politique. Carlos Cano revendique même *son rôle* dans la défense du projet nationaliste andalou : « Ce qui se passe, même si certains ne le savent pas, c'est qu'il y a trois ans le mouvement nationaliste de notre terre était restreint à Blas Infante, le PSA et le mouvement culturel dont je faisais partie.⁷² » (Ramos Espejo, 1979, p. 43) Telles sont

⁷⁰ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 142-144.

⁷¹ « Acepto ese riesgo y ese reto en lo que de seriedad contiene, ya que es con la Verde y Blanca donde mi canción adquiere toda su proyección y se hace coherente y consecuente con su pueblo ».

BURGOS, Antonio, 1976, « Carlos Cano, o la recuperación de la copla andaluza », in *Triunfo*, 9-X, n° 715, p. 52-53. Toutes les traductions ont été faites par l'auteur.

⁷² « Lo que ocurre, aunque algunos no lo sepan, que hace solamente tres años el panorama andalucista en nuestra tierra era Blas Infante, el PSA y un movimiento cultural, entre los cuales me encontraba yo ». RAMOS ESPEJO, Antonio, 1979, « Crónicas Granadinas. Carlos Cano: sólo una lagrimita de Jomeini », in *Triunfo*, 15-IX, n° 868, p. 42-43.

ses déclarations de 1979. Le chanteur grenadin est totalement conscient de l'inclusion de ses chansons dans un certain courant politique (l'affirmation d'une identité andalouse propre) et il le transmet ainsi dans ses déclarations.

Manifiesto Canción del Sur défendait une posture politique (ou plusieurs) pour la défense de la région et le peuple andalou dans le cadre d'un important contexte pré-autonome. Le collectif a participé à une œuvre chorale appartenant à une collection d'ouvrages intitulée *Peuples de l'État espagnol*. L'objectif était de revendiquer le caractère multinational de l'Espagne, à partir de la défense des particularités de plusieurs régions du pays. Plusieurs hommes politiques, chercheurs, journalistes, artistes, etc., ont participé à l'ouvrage dédié à l'Andalousie. Juan de Loxa, Carlos Cano et Ángel Luis Luque (membres de *Manifiesto*) y collaborent aussi. Dans un texte consacré au droit d'autonomie et plus notamment à la question andalouse, la présence du collectif *Manifiesto* montre le poids de son capital *politique* dans le monde culturel andalou. Ángel Luis Luque montre l'implication politique du collectif (et la conscience de ses membres d'appartenir à un mouvement culturel avec un contenu politique implicite) lorsqu'il affirme : « *Manifiesto Canción del Sur* a été le premier groupe (pour le dire simplement) à la recherche d'une chanson populaire portant les clés qui rendent possible (dans un champ d'action restreint) le chemin vers l'émancipation du peuple andalou.⁷³ » (Luque, 1977, p. 144).

En ce qui concerne le capital *artistique* du collectif, en tant que groupe, il n'a pas eu trop de succès, surtout si on le compare à la carrière postérieure de Carlos Cano, qui a eu une présence acceptable dans les médias. Ces derniers montraient la relative fréquence de ses concerts et l'existence d'un public qui le suivait, alors que *Manifiesto* a été un groupe avec une trajectoire artistique très irrégulière. Les deux concerts au nom du collectif à Paris constituent l'apogée de sa carrière musicale.

Dans une ambiance tendue, un hommage mondial à García Lorca organisé par l'UNESCO s'est déroulé le 14 décembre 1972. Carlos Cano, Amancio Prada, Enrique Morente et Manuel Gerena ont participé à l'événement. Carlos Cano a introduit

⁷³ « *Manifiesto Canción del Sur* » ha sido el primero (por llamarlo de algún modo) en la búsqueda de una canción popular que aporte las claves que hagan posible, desde nuestro restringido campo de actuación, el camino hacia la emancipación del pueblo andaluz ».

LUQUE, Ángel Luis, 1977, « *Manifiesto Canción del Sur* » in LOMBAO, Manuel, SACALUGA, Miguel Ángel (Coords.), *Andalucía, Colección Pueblos del Estado Español*, Barcelona, La Gaya Ciencia, p. 143-146.

l'événement en expliquant son appartenance à *Manifiesto* et ses buts. Lui-même a reconnu : « pendant les jours que *Manifiesto* a été à Paris il a eu beaucoup plus de succès qu'en trois ans en Andalousie.⁷⁴ » (González Lucini, 2004, p. 128). Après l'hommage à García Lorca, Carlos Cano est resté à Paris jusqu'en 1974. La veille de l'hommage au poète de Fuente Vaqueros, le 13 décembre 1972, un autre événement a eu lieu à Shakespeare and Co., une librairie de la capitale française. Cet acte a été organisé par *Manifiesto* pour commémorer le 70^e anniversaire de la naissance d'Alberti. Enrique Morente, Juan de Loxa et Carlos Cano y ont participé⁷⁵.

Après le retour de Carlos Cano à Grenade en 1974 et surtout tout au long de l'année 1975, *Manifiesto Canción del Sur* a plus attiré l'attention du public. Pourtant, le collectif s'est dissous peu après pour des motifs personnels et politiques. Une nouvelle étape s'ouvrait où les collectifs de chanteurs laissaient place aux chanteurs individuels. Ce phénomène s'est aussi produit dans les autres régions du pays après la dissolution des différents groupes paradigmatiques comme *Els Setze Jutges*, *Ez Dok Amairu*, *Voices Ceibes*, etc. En Andalousie, cette étape plus personnaliste a permis la consolidation de Carlos Cano mais, aussi, la marginalisation d'autres chanteurs, comme Antonio Mata. L'auteur-compositeur de Grenade a pris la décision de se dédier professionnellement à la musique pour gagner sa vie. Ce choix l'éloignait d'autres membres qui entendaient sa participation au mouvement seulement comme une militance politique, par-dessus d'autres questions économiques ou professionnelles. Il y eu aussi des raisons strictement politiques : les membres du collectif avaient adhéré à différents partis politiques de gauche au fur et mesure de la sortie de ces organisations de la clandestinité. Dans ce contexte politique, un intense débat eu lieu par rapport au nationalisme andalou et sa possible concrétisation dans un futur Statut d'Autonomie⁷⁶.

Carlos Cano a expliqué sa sortie de *Manifiesto* en 1977 :

⁷⁴ « en los días que Manifiesto estuvo en París se había conseguido muchísimo más que en los tres años de su existencia en Andalucía ».

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 128.

⁷⁵ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 126-129.

⁷⁶ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 137-143. Le statut d'Autonomie d'Andalousie fût approuvé en 1981.

Maintenant je remarque qu'à l'époque, au niveau des paroles et de la musique, on agissait à l'aveugle, même si les paroles étaient claires contre le folklore et la vision déplacée qu'il y avait de ce qui est andalou [...]. Je quitte *Manifiesto Canción del Sur* en 1973 et je commence tout seul à chercher le pourquoi de la chanson populaire andalouse [...]. [À la question : Pourquoi quittes-tu le *Manifiesto* ?] Premièrement, parce que j'étais le seul à me dédier professionnellement à la chanson et j'étais le seul à sortir d'Andalousie pour chanter [...] Deuxièmement, parce que je ne suis pas d'accord avec sa pratique et sa théorie de ce que doit être la chanson populaire [...]⁷⁷. (Cano, 1977, p. 136).

Les différences artistiques et le souhait de se dédier professionnellement à la musique sont donc les raisons qui ont provoqué la sortie du chanteur grenadin de *Manifiesto*. Après ce départ, les autres membres du collectif ont continué à réaliser plusieurs activités culturelles jusqu'à sa dissolution définitive au début de l'année 1976.

L'Andalousie : *national-folklorisme* et *flamenco revendicatif*

La nouvelle chanson andalouse présente des particularités liées au flamenco. Elle a surgi dans la région pour revendiquer une vraie culture andalouse contre l'utilisation aliénante de la copla par le régime franquiste⁷⁸. Ce phénomène est connu comme *national-folklorisme*⁷⁹. Les hautes sphères du régime ont imposé la *chanson espagnole*, succédané du flamenco et de la copla, comme l'expression musicale la plus représentative du pays. Les différences culturelles et leurs diversités régionales restaient

⁷⁷ « Ahora puedo apreciar como en esa etapa, a nivel de letras y música, dábamos palos de ciego, aunque la letra estaba claro que tenía que tomar una actitud en contra del folklorismo y de la "payasada" que había con lo andaluz [...]. En el setenta y tres, abandono el <<MANIFIESTO CANCIÓN DEL SUR>> y me dedico yo solo a buscar el porqué de la canción popular andaluza [...]. [A la pregunta: ¿Por qué abandonaste el manifiesto?] Primero, porque yo era el único que me dedicaba profesionalmente a la canción y era el único que salía a cantar fuera [...] Segundo, porque no estoy de acuerdo con su práctica y con su teoría sobre lo que debe ser canción popular [...]. »

CANO, Carlos, 1977, in LOMBAO, Manuel, SACALUGA, Miguel Ángel (Coords.), *Andalucía, Colección Pueblos del Estado Español*, Barcelona, La Gaya Ciencia, p. 136-138.

Il explique aussi sa sortie du collectif dans ALMAZÁN, Francisco, 1975, « Carlos Cano : « una canción andaluza de hoy », in *Triunfo*, 5-VI, n° 666, p. 56-57. Carlos Cano réalise ici un dure critique du collectif andalou.

⁷⁸ Voir la dernière citation de Carlos Cano.

⁷⁹ *Nacional-flamenquismo* en espagnol.

alors effacées sous une seule identité nationale. Le régime franquiste a donc utilisé une version allégée du flamenco et de la copla andalouse en leur enlevant leur caractère critique et leur contenu social. Lorsque je parle de *national-folklorisme*, je me réfère à la production musicale de chanteurs comme Manolo Escobar, Conchita Piquer, Juanito Valderrama⁸⁰...

Par contre, Francisco Almazán, dans ses articles de *Triunfo*⁸¹, a revendiqué le flamenco comme l'un des plus grands arts, une expression populaire qui donnait l'image d'un peuple andalou déchiré, souffrant. Une image qui s'oppose à l'illusion heureuse des gitans en train de chanter, entourés de murs en chaux, sous le soleil. Une illusion appartenant au monde folklorique de Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Manolo Escobar, etc. Une illusion éloignée du sentiment déchiré du *cante jondo*. Celui-ci est le véhicule d'expression des couches défavorisées (gitans, mineurs et paysans d'après Almazán). Conscientes de leur condition d'opprimés, elles transmettent, en guise de catharsis, leur douleur et leur impuissance. Francisco Almazán décrit que le *cante jondo* : « n'est ni plus ni moins que l'expression de l'essence tragique de la rencontre entre l'homme et un environnement social hostile, une domination écrasante, une économie sous-développée, une douleur largement élaboré.⁸² » (Almazán, 1969, p. 19). D'après ce journaliste, le rituel du chant et de la danse dans le flamenco, est une « représentation dramatique de la lutte que l'homme établie avec son environnement »⁸³. (Almazán, 1969, p. 19).

⁸⁰ Voir BURGOS, Antonio, 1976, « Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo. El « búnker » de la canción », in *Triunfo*, 8-V, n° 693, p. 42-45.

⁸¹ Voir ALMAZÁN, Francisco, 1969, « El cante del pueblo: tras los festivales de flamenco », in *Triunfo*, 11-X, n° 384, p. 14-21 ; -- 1969b, « El cante del pueblo », in *Triunfo*, 18-X, n° 385, p. 15-21; -- 1970, « La pureza del folklore », in *Triunfo*, 17-X, n° 437, p. 40; -- 1972, « 50 años de nacional flamenquismo. Granada 1922-1972 », in *Triunfo*, 8-VII, n° 510, p. 32-34.

Autres articles intéressants portant sur ce sujet, aussi dans *Triunfo* : PANTOJA ANTÚÑEZ, José Luis, 1971, « Renovación del flamenco », in *Triunfo*, 6-II, n° 453, p. 44-45 ; ORTIZ, José Luis, 1973, « El pensamiento político del cante flamenco », in *Triunfo*, 8-XII, n° 584, p. 62-64.

⁸² «...su canto, que no es nada más ni nada menos que la expresión de la esencia trágica del encuentro del hombre con un medio social inhóspito, con una dominación aplastante, con una economía subdesarrollada, con un dolor largamente elaborado ».

ALMAZÁN MARCOS, Francisco, 1969, « El cante del pueblo : tras los festivales de flamenco », in *Triunfo*, 11-X, n° 384, p. 14-21.

⁸³ « representación dramática de la lucha que establece el hombre con su medio ».

ALMAZÁN MARCOS, Francisco, 1969, « El cante del pueblo : tras los festivales de flamenco », in *Triunfo*, 11-X, n° 384, p. 14-21.

D'ailleurs, dans le flamenco, un véritable débat existait dans les années soixante et soixante-dix sur l'objet d'étude du présent travail. Plusieurs chanteurs de flamenco se sont autoproclamés défenseurs de la tradition du *cante jondo* (comme Antonio Mairena) et ont revendiqué la *pureté* du flamenco. Cette *pureté* était utilisée pour attaquer l'emploi de nouvelles paroles ayant un contenu social ou politique. Mais cette position effaçait les origines du flamenco dans lesquels les situations narrées contenaient une forte charge revendicative. Jose Luis Ortiz, aussi sur les pages de *Triunfo*, explique que le flamenco est né de la lamentation du peuple gitan, un peuple errant et désavantagé. Ces lamentations ont évolué pendant le XIX^e siècle et se sont étendues vers d'autres sujets (les questions politico-sociales ou les conditions de travail, par exemple). Après la guerre civile, le silence s'est imposé et le chant flamenco serait dégénéré. Ortiz situe l'imposition de l'orthodoxe au flamenco aux concours de Cordoue, à partir 1955. Cette orthodoxe a été élevée à la catégorie de dogme, ayant une origine ancestrale. Toute protestation a alors disparu des chants⁸⁴. Ce débat a donc surgi lors de l'emploi du *cante jondo* comme véhicule de dénonciation sociale par une nouvelle génération de chanteurs de flamenco⁸⁵ (Menese, Morente, Gerena...) Ils interprétaient de nouvelles paroles et chantaient des poèmes. Ils employaient donc ces éléments (qui brisaient la prétendue tradition du flamenco) pour dénoncer des situations précises étroitement liées à l'Espagne de l'époque. Ces *cantaoras* sont donc apparus pour reprendre d'anciens modèles mais aussi l'usage du chant flamenco en tant que moyen d'expression des misères du peuple⁸⁶. Ainsi, ces chanteurs de flamenco gagnaient en *capital politique* à travers leur production musicale à l'intérieur du champ artistique. Ils voulaient récupérer le contenu sociopolitique du flamenco, en le réadaptant aux temps nouveaux. Ils partageaient ainsi l'intentionnalité politique de la *nouvelle chanson*.

Mais une fois ces airs rénovateurs apparus, les défenseurs de l'auto-proclamée pureté ont dénoncé ces « déviations » car d'après eux le chant flamenco n'a jamais été politisé. Ortiz voulait contester cet argument en établissant l'évolution historique du flamenco :

⁸⁴ ORTIZ, José Luis, 1973, « El pensamiento político del cante flamenco », in *Triunfo*, 8-XII, n° 584, p. 62-64.

⁸⁵ Ces *cantaoras* se montraient ouvertement engagés avec les couches sociales les plus défavorisées. Par exemple : ALMAZÁN, Francisco, 1970, « Enrique Morente », in *Triunfo*, 28-XI, n° 443, p. 58-59 ; -- 1971, « José Menese », in *Triunfo*, 4-XII, n° 479, p. 44-45.

⁸⁶ ORTIZ, José Luis, 1973, « El pensamiento político del cante flamenco », in *Triunfo*, 8-XII, n° 584, p. 62-64.

quelles étaient-elles ses motivations et quels contenus a-t-il eu. On tente de « continuer avec d'autres mots et d'autres arguments la même attitude originaria de maudire contre les réalités déformés »⁸⁷. (Ortiz, 1973, p. 64).

Almazán a approfondi son étude sur l'évolution du flamenco dans son deuxième article de sa série *El cante del pueblo* dans *Triunfo*. Il a recueilli les réponses de quelques *cantaores* (Pepe *el de la Matrona*, José Menese, Enrique Morente, Juan Barea, Bernardo *el de los Lobitos*, Rafael Romero, Francisco Mairena, Chocolate, Manolo Caracol y Antonio Mairena) concernant la signification du flamenco. Ces chanteurs considéraient le flamenco comme une profession artistique et l'identifiaient à leur propre vie. Ces deux visions s'entremêlaient avec le monde intérieur du chanteur. Elles comprennent les catégories fondamentales qui définissent le chant flamenco : la lutte pour la liberté, le chant comme soulagement par rapport aux difficiles conditions de vie des andalous pauvres (les gitans, les mineurs, les paysans non-proprétaires) et la lutte contre un environnement hostile. Almazán a parlé de système d'exploitation médiévale pour se référer au champ andalou. De plus, ce milieu était plein de conceptions morales conservatrices pour légitimer l'ordre social établi. L'auteur continue son analyse en expliquant les différents sentiments et sujets présents dans les paroles du *cante jondo* : la dichotomie vie-mort, l'espoir, la mélancolie, le dédain, l'honneur, la dévotion religieuse, la rancune... Tous ces sujets sont également enrichis par une diversité musicale : *soleares*, *tangos*, *bulerías*... L'auteur montre que toute cette variété de styles musicaux, en tant qu'expression d'une réalité de l'opprimé, ont été intentionnellement pris comme des faits isolés déconnectés entre eux, réalités indépendants, groupes humaines séparés. Ce n'est pourtant pas le cas : tous les styles de flamenco, toutes les thématiques répondent à une réalité unique, à des causes concrètes, aux mêmes conditions d'exploitation. Le flamenco est un chant intégrateur qui revendique des besoins basiques universels, une recherche de la liberté inhérente à tout être humain. D'après Francisco Almazán, la victoire de la première vision (tous ces chants, ces

⁸⁷ « continuar con otras palabras y otros argumentos la misma actitud originaria de maldecir contra realidades torcidas ».

ORTIZ, José Luis, 1973, « El pensamiento político del cante flamenco », in *Triunfo*, 8-XII, n° 584, p. 62-64.

styles, compris comme des expressions de réalités déconnectés) suppose la défaite de l'homme qui chante pour exprimer la misère de sa réalité à tout le monde⁸⁸.

Une année plus tard, le même journaliste défendrait la capacité de transformation du flamenco, capable de s'adapter aux changements d'une société de plus en plus complexe. Le flamenco devait être dynamique comme les changements sociaux et forcément politique. L'impureté serait de garder des formes et des contenus détachés de la société mouvementée de l'époque⁸⁹.

Conclusions

Manifiesto Canción del Sur partage une série de caractéristiques communes avec les autres collectifs de la *nueva canción* :

- Sa naissance dans le cadre des universités, avec le soutien de différentes forces sociales et politiques.

- Sa participation à un genre musical qui s'appuie sur le lien entre poésie et musique, sans oublier les racines musicales, culturelles, de chaque région.

- Des buts communs : la récupération et la diffusion de la littérature, une modification esthétique des chansons en évitant le folklorisme et la simplicité d'un nom comme *canción española*, les revendications des cultures « périphériques » et la création d'une sensibilité collective contre la dictature et en faveur des valeurs démocratiques⁹⁰.

En définitive, la *nouvelle chanson* servait de soutien et amplifiait l'impact des mouvements sociaux dans la société afin de renverser la dictature franquiste. Les auteurs-compositeurs réalisaient leur activité musicale avec une attitude engagée aux valeurs démocratiques et à la défense des droits basiques. Ils s'inspiraient des difficultés, des luttes, des expériences vitales... de leur réalité dans l'Espagne de l'époque. Ces chanteurs engagés savaient que leur potentiel public pouvait s'identifier avec cette réalité car celui-ci pouvait l'interpréter de la même façon⁹¹. Les auteurs-

⁸⁸ ALMAZÁN, Francisco, 1969, « El cante del pueblo », in *Triunfo*, 18-X, n° 385, p. 15-21.

⁸⁹ ALMAZÁN, Francisco, 1970, « La pureza del folklore », in *Triunfo*, 17-X, n° 437, p. 40.

⁹⁰ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor, p. 46-50.

⁹¹ Leur public doit se reconnaître dans un ensemble de valeurs collectives représentées par les chanteurs et présents au sein d'un mouvement social plus vaste. Il doit exister une identification personnelle de chaque

compositeurs étaient conscient de leur impact médiatique sur la société et surtout sur leurs supports potentiels. Une *dimension théâtrale* se met alors en place et module les apparitions publiques des chanteurs qui sont objets d'observation et de réflexion par une partie de la société espagnole des années soixante et soixante-dix. Les auteurs-compositeurs étaient conscients de la réaction générée dans leur public et de quelle image d'eux était projetée à travers les médias. Ce phénomène avait un impact sur leur capital artistique et politique⁹².

Je vais évoquer des déclarations de Carlos Cano et Manuel Gerena qui portent sur les thématiques traitées dans ce texte. Le chanteur de Grenade parlait de sa musique et de la *nueva canción* andalouse en 1975 : « Notre base est *flamenca* mais nous sommes conscients que nous ne sommes pas *cantaores*. Nous sommes des chanteurs andalous qui défendent une culture très riche. »⁹³ (Esteban, 1975, p. 48). Il arrive même à parler d'un *blues andalou* pour la façon de chanter les chagrins en Andalousie. « Nous vivons notre époque et c'est pourquoi notre musique doit être actuelle. Elle ne doit pas être dépassée mais elle ne doit pas perdre son sens »⁹⁴. (Esteban, 1975, p. 49). Carlos Cano parle ainsi de ses influences musicales, étroitement liées à la culture de sa région. « Le chant est vivant et la meilleure preuve se trouve en se promenant n'importe quelle nuit dans les rues d'Andalousie »⁹⁵. (Esteban, 1975, p. 49). La culture andalouse a besoin d'être protégée des manipulations et tergiversations pour être ensuite diffusée. « Nous

individu aux valeurs et symboles transmis, pour rendre effective leur réception. Les *cantautores* et leur public doivent tous deux interpréter la réalité de la même manière, avec les mêmes outils conceptuels, discursifs et de signification. Cet ensemble d'outils sont les *marcos de referencia interpretativa*, la base de la théorie développée par le sociologue espagnol Enrique Laraña. Voir LARAÑA, Enrique, 1999, *La construcción de los movimientos sociales*, Madrid, Alianza Editorial.

⁹² GUSFIELD, Joseph, 1994, « La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo », in LARAÑA, Enrique, GUSFIELD, Joseph, (coords.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Madrid, CIS, p. 93-118.

⁹³ « Nuestra base es flamenca, pero somos conscientes de que no somos cantaores. Somos cantantes andaluces que defienden una cultura muy rica ».

ESTEBAN, José María, 1975, « Carlos Cano : La realidad de la Canción del Sur », in *Ozono*, V, n° 1, p.48-49.

⁹⁴ « Nosotros vivimos nuestra época, y por ello nuestra música ha de ser actual. No debe quedar desfasada pero no por ello ha de perder su sentido ».

ESTEBAN, José María, 1975, « Carlos Cano : La realidad de la Canción del Sur », in *Ozono*, V, n° 1, p.48-49.

⁹⁵ « La mejor prueba de que el cante está vivo la podemos obtener cualquier noche paseándonos por las calles de Andalucía ».

ESTEBAN, José María, 1975, « Carlos Cano : La realidad de la Canción del Sur », in *Ozono*, V, n° 1, p.48-49.

sommes conscients que chaque peuple a une culture qu'il faut respecter ».⁹⁶ (Esteban, 1975, p. 49).

Quant à Manuel Gerena, ses déclarations de 1977 expliquent sa prise de conscience des problèmes sociaux et de son appartenance à la classe ouvrière lorsqu'il avait seize ou dix-sept ans. Il a alors commencé à écrire sur ce qui l'entourait.

« Ensuite j'ai eu besoin de chanter ce que j'écrivais et j'ai alors réfléchi : où je le chante, comment je le chante. [...] J'ai adopté le flamenco, parce que je le sentais, je l'aimais, c'était le chant de ma terre natale et, de plus, il semblait relever de ce que j'écrivais et sentais. Parce que je considère que le flamenco a surgi par la nécessité qu'un peuple opprimé a de se manifester, de raconter ses problèmes. Même si ce flamenco, au niveau populaire, n'est pas apparu en Espagne jusqu'à présent, il a sûrement existé bien avant, mais il a été caché par un autre [flamenco] qui a été géré depuis toujours par les *señoritos* »⁹⁷. (Feito, 1977, p. 62).

Manuel Gerena exprime ainsi sa vision du flamenco, en tant que chant de libération et de catharsis, comme on l'a déjà expliqué ci-dessus. Il explique ensuite que le flamenco est un chant populaire parce qu'il est le véhicule d'expression des chagrins, des difficultés d'un peuple : « l'andalou fait du chant populaire lorsqu'il chante des chagrins, des révoltes avec une cause.⁹⁸ » (Feito, 1977, p. 63). De plus, pour lui, la chanson et l'art en général, doit être au-dessus des partis politiques. Les chanteurs doivent chanter pour toute la collectivité et non pas seulement pour un parti⁹⁹.

⁹⁶ « cada pueblo tiene una cultura que hay que respetar ».

ESTEBAN, José María, 1975, « Carlos Cano : La realidad de la Canción del Sur », in *Ozono*, V, n° 1, p.48-49.

⁹⁷ « Luego encontré la necesidad de cantar lo que escribía y entonces me planteé: dónde lo canto, cómo lo canto. [...] yo adopté el flamenco, porque lo sentía, me gustaba, era el canto de mi tierra y, además, tenía mucho que ver con lo que yo escribía y sentía. Porque yo considero que el flamenco ha surgido por la necesidad que un pueblo oprimido tiene de manifestarse, de contar sus problemas. Aunque este flamenco, a nivel popular, no haya aparecido en España hasta ahora, seguro que ha existido mucho antes, lo que ocurre es que siempre ha estado oculto por ese otro que han manejado desde siempre los « señoritos ». FEITO, Álvaro, 1977, « Manuel Gerena : Cantar para todo el mundo », in *Ozono*, IV, n° 19, p. 62-63.

⁹⁸ « el andaluz cuando canta unas penas, unas rebeldías con causa, está haciendo cante popular ».

FEITO, Álvaro, 1977, « Manuel Gerena : Cantar para todo el mundo », in *Ozono*, IV, n° 19, p. 62-63.

⁹⁹ FEITO, Álvaro, 1977, « Manuel Gerena : Cantar para todo el mundo », in *Ozono*, IV, n° 19, p. 62-63.

Ces déclarations m'ont permis de montrer la coexistence de la version andalouse de la *nouvelle chanson* et le flamenco dans le champ artistique. Ces deux mouvements partageaient des buts communs qui relevaient du besoin de dénoncer la situation d'oppression vécue par une partie du peuple andalou. D'ailleurs, cette coexistence enrichissait musicalement la région mais laissait la *nouvelle chanson* au second plan, car le flamenco, en tant que manifestation culturelle typiquement andalouse, avait son propre espace dans le champ artistique. Dans la *nouvelle chanson* andalouse certains disques prétendaient récupérer des sonorités propres au peuple andalou. Pourtant, le flamenco occupait plus d'espace dans les médias de l'époque (tant dans la presse généraliste que dans les publications culturelles et la radio) et *effaçait* la présence de la nouvelle chanson en Andalousie vis-à-vis du grand public. Le flamenco est un genre musical avec une forte charge identitaire en Andalousie, il occupe un espace prééminent dans l'imaginaire collectif andalou. *Manifiesto Canción del Sur*, en tant que mouvement reprenant la musique populaire et les sonorités traditionnelles, ne pouvait pas avoir la même répercussion médiatique que le flamenco. Celui-ci occupait plus de pages dans la presse, favorisé aussi par son lien à l'image de l'Espagne. Pour *Manifiesto*, (et les autres auteurs-compositeurs qui faisaient partie de la *nueva canción*) le flamenco était un dur concurrent¹⁰⁰ : celui-ci comptait sur un public plus vaste et moins politisé dans la plupart des cas, ce qui favorisait les concerts et la diffusion médiatique¹⁰¹. Or, tant la production musicale de Carlos Cano, Antonio Mata, etc. que le *cante jondo* de Menese, Morente et Gerena ont contribué au *cadre dominant* de l'opposition antifranquiste, tout en revendiquant une culture andalouse propre, éloignée du *national-folklorisme* franquiste.

Bibliographie

ALMAZÁN, Francisco, 1969, « El cante del pueblo: tras los festivales de flamenco », in *Triunfo*, 11-X, n° 384, p. 14-21.

-- 1969b, « El cante del pueblo », in *Triunfo*, 18-X, n° 385, p. 15-21.

-- 1970, « La escalada del flamenco », in *Triunfo*, 14-II, n° 402, p. 45.

¹⁰⁰ Ici le terme *concurrency* fait référence au champ artistique. Les *cantaos* revendicatifs et les auteurs-compositeurs ne concourent pas dans le domaine politique.

¹⁰¹ Voir ALMAZÁN, Francisco, 1970, « La escalada del flamenco », in *Triunfo*, 14-II, n° 402, p. 45 ; -- 1970, « Nocturno y alba de un mundo », in *Triunfo*, 26-XII, n° 447, p. 67.

- 1970b, « La pureza del folklore », *in Triunfo*, 17-X, nº 437, p. 40.
- 1970c, « Nocturno y alba de un mundo », *in Triunfo*, 26-XII, nº 447, p. 67.
- 1972, « 50 años de nacional flamenquismo. Granada 1922-1972 », *in Triunfo*, 8-VII, nº 510, p. 32-34.
- 1975, « Carlos Cano : « una canción andaluza de hoy », *in Triunfo*, 5-VI, nº 666, p. 56-57.
- BOURDIEU, Pierre, 2010, *El sentido social del gusto : Elementos para una sociología de la cultura* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BURGOS, Antonio, 1976, « Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo. El « búnker » de la canción », *in Triunfo*, 8-V, nº 693, p. 42-45.
- 1976b, « Carlos Cano, o la recuperación de la copla andaluza », *in Triunfo*, 9-X, nº 715, p. 52-53.
- CANO, Carlos, 1977, *in* LOMBAO, Manuel, SACALUGA, Miguel Ángel (Coords.), *Andalucía, Colección Pueblos del Estado Español*, Barcelona, La Gaya Ciencia, p. 136-138.
- ESTEBAN, José María, 1975, « Carlos Cano : La realidad de la Canción del Sur », *in Ozono*, V, nº 1, p.48-49.
- FEITO, Álvaro, 1977, « Manuel Gerena : Cantar para todo el mundo », *in Ozono*, IV, nº 19, p. 62-63.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, 2004, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Iberautor.
- 2006, *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor, Tome 1 et 2.
- GUSFIELD, Joseph, 1994, « La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo », *in* LARAÑA, Enrique, GUSFIELD, Joseph, (coords.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, Madrid, CIS, p. 93-118.
- LARAÑA, Enrique, 1999, *La construcción de los movimientos sociales*, Madrid, Alianza Editorial.
- RAMOS ESPEJO, Antonio, 1979, « Crónicas Granadinas. Carlos Cano: sólo una lagrimita de Jomeini », *in Triunfo*, 15-IX, nº 868, p. 42-43.

LUQUE, Ángel Luis, 1977, « Manifiesto Canción del Sur » in LOMBAO, Manuel, SACALUGA, Miguel Ángel (Coords.), *Andalucía, Colección Pueblos del Estado Español*, Barcelona, La Gaya Ciencia, p. 143-146.

ORTIZ, José Luis, 1973, « El pensamiento político del cante flamenco », in *Triunfo*, 8-XII, n° 584, p. 62-64.

PANTOJA ANTÚÑEZ, José Luis, 1971, « Renovación del flamenco », in *Triunfo*, 6-II, n° 453, p. 44-45.

**La protesta antifranquista a través de la canción de autor:
Labordeta y la censura musical, 1972-1978**

Alberto Sabio Alcutén
Universidad de Zaragoza

Resumen

Este artículo profundiza en la perspectiva emocional durante la transición democrática española sobre la base de estudiar las emociones como realidades culturales vinculadas a las formas de organización social. La aportación está centrada en la carga emocional y política de los cantautores en un contexto de incertidumbre, como el imperante a lo largo del proceso de democratización en España. Subrayamos, a través de la figura de José Antonio Labordeta, hasta dónde llegó la canción de autor para despertar conciencias y resignificar el mundo social. A partir de ahí, el artículo ahonda también en la censura aplicada a varios de estos cantautores, conscientes las autoridades gubernativas de que estos artistas superaban el ámbito estrictamente musical hasta convertirse en fenómeno aglutinador y en pegamento social en favor del final de la dictadura.

Palabras clave: Transición democrática, España, cantautores, Labordeta, censura.

Abstract

This article delves into the emotional perspective during the Spanish transition to democracy on the basis of studying the emotions as cultural realities related to forms of social organization. Its aim is to focus on the emotional and political burden of singer-songwriters in a context of uncertainty, such as the prevailing throughout the process of democratization in Spain. We emphasize, through the figure of José Antonio Labordeta,

the significance of the singer-songwriting phenomenon and how it got to raise awareness and gave the social realm a new meaning. Thereon, the article also explores censorship applied to several of these singer-songwriters, once the governmental authorities were conscious that these artists exceeded the strictly musical scope to become a unifying force and social rallying agent in favour of the end of the dictatorship.

Keywords: Democratic transition, Spain, singer-songwriters, Labordeta, censorship.

1. Planteamiento

La “canción de autor” o “canción protesta”, expresión esta última que rechazaba Labordeta¹⁰², constituye una parte relevante de la historia cultural de la política en la España contemporánea. Este texto parte de la hipótesis de que la cultura política hace posible, con su mediación significativa entre las personas y la realidad, que las identidades e intereses se constituyan como tales y que las correspondientes acciones sean concebibles y realizables. Desde este punto de vista podemos encontrar caminos para indagar en los aspectos culturales y simbólicos que mantuvieron e impulsaron la protesta colectiva al final de la dictadura franquista, pues no en vano la cultura fue un ingrediente básico de la protesta antifranquista. Al fin y al cabo en aquellos recitales, asambleas o festivales, actividades todas ellas convertidas en marcos de movilización emocional para ganar apoyos a través de sus audiencias, se solapaban unas siglas políticas con otras en favor del área de los valores compartidos. El *Canto a la libertad* de Labordeta fue emblema de una época, como lo fueron *L'estaca* de Llach o *Al vent* de Raimon. Hacían más evidente la agitación cultural y el descontento vivencial; y formaban parte de esos elementos de socialización que ayudan a los individuos a interiorizar mejor las ideas. El recital o la escucha de tal o cual canción se convirtieron en formas de sociabilidad que ritualizaban un marco cultural y cohesionaban voluntades afines, aunque no del todo iguales. Los cantautores eran conscientes del papel que estaban desarrollando: ponían música y letra a las reivindicaciones de muchos ciudadanos, acercando también a quienes en principio eran reacios a participar en los

¹⁰² J. Lacruz (2008), p. 257

movimientos de protesta. Soldaban un trasfondo cultural común de símbolos e ideales compartidos. Ahora bien, aunque el franquismo agonizase en su última etapa, todavía era capaz de mantener sus mecanismos de control ideológico, entre los que figuraba una censura cada vez más caduca y arbitraria.

El florecimiento de la canción de autor no fue algo totalmente homogéneo pero estuvo presente en gran parte del territorio español, empezando por la *nova cançó* catalana, pero no todo lo demás puede resumirse en “nueva canción castellana”. Estos intérpretes fueron importantes a la hora de unir en un mismo canto a gentes de muy diverso pelaje político pero con un mismo objetivo: el fin de la dictadura. Y protestar en dictadura nunca es lo mismo que hacerlo en democracia. La fuerza de aglutinación de estos artistas fue importante ante la falta de canales reivindicativos alternativos. La música se convirtió en un arma pacífica para luchar en favor de la libertad y, estas circunstancias, era lógico que los recitales acabasen politizándose desde el momento en que no había muchos más canales de protesta. Los cantautores, palabra que no se podía poner en el carnet de artista porque no existía oficialmente como tal, cubrían una carencia importante a través de sus letras y de sus conciertos.

En el caso de Aragón, a partir de 1972 convergieron diferentes iniciativas que acabaron por construir una verdadera cultura popular en favor de recuperar una identidad propia frente a los oficialismos varios, bien fuesen los tópicos jotos o la imaginería de la Virgen del Pilar. De esas iniciativas transformadoras en favor de una sociedad menos rancia y puritana, en momentos en que podía atisbarse la recuperación de las libertades democráticas, participó el periódico *Andalán* con claros planteamientos descentralizadores, el florecimiento editorial y la canción popular aragonesa. En todos esos proyectos encontramos a José Antonio Labordeta Subías (1935-2010), cantautor, poeta, profesor y posteriormente diputado, con su punto de socarronería y de humor bajo ese bigote huraño que le confería una apariencia más severa.

La canción popular aragonesa se convirtió durante la década de 1970 en un catalizador de percepciones colectivas. Las letras de las canciones recogían preocupaciones ciudadanas y ponían voz al silencio de décadas. Los cantos airados expresaban críticas severas contra los desmanes del franquismo, las bases americanas, el trasvase, la nuclearización del territorio y sobre todo la falta de libertad. Actuación tras actuación, en escenarios improvisados a veces, las letras de Labordeta, muy centradas

en las disparidades interregionales y en la sensación de expolio, pero expresadas con ingenio o con el apoyo de lo onírico y lo irracional tan presente en su hermano Miguel¹⁰³, eran entrañablemente reconocidas, aprehendidas y repetidas en cualquier acto de protesta, vehiculando la dignidad de un pueblo descontento.

A partir de ahí, el texto analizará también la relación que existió entre la censura franquista y José Antonio Labordeta, detallando cómo las autoridades gubernativas y policiales vigilaron a los cantautores, conscientes de que superaban con creces el ámbito estrictamente musical hasta convertirse en fenómeno aglutinador y en pegamento social a favor de la causa democrática. A través de documentos policiales profundizaremos en las prácticas censorias del tardofranquismo aplicadas a la canción de autor y ejemplificadas en Labordeta y en otros músicos aragoneses como La Bullonera o Joaquín Carbonell. El franquismo utilizó la censura tanto para moldear la opinión de la gran mayoría silenciosa y conformista, a menudo fomentando la indiferencia política o moralizando al españolito de a pie según principios católicos, como para frenar el empuje popular que clamaba libertad y democracia; en el caso de los cantautores, la ejerció de dos maneras: por un lado, las letras de las canciones debían ser aprobadas antes de cada actuación o grabación; de otro, se utilizó el filtro de las autorizaciones oficiales para celebrar recitales o conciertos públicos.

2. La canción popular aragonesa: ¿cantautores por accidente o por el cierzo social del momento?

Cuando nos referimos a la música de la década de 1970, acude a la mente enseguida el sonido folk de artistas como Joan Baez y Bob Dylan. Ambos influyeron de forma importante en José Antonio Labordeta, como también lo hizo la *cançó catalana* y los cantautores latinoamericanos, sobre todo chilenos y cubanos. No sólo el rock o el folk se vieron influenciados por el “espíritu del 68”, sino también géneros como el jazz e incluso la música clásica¹⁰⁴. El revival del folk en Estados Unidos vino de la mano de artistas afroamericanos inspirados en la pérdida de dos grandes figuras del movimiento

¹⁰³ Miguel Labordeta, “uno de los poetas más interesantes gracias a una fecunda e insólita combinación de confesiones muy amargas y violentas con una imaginería de estirpe surrealista e irracional que suele expresar la desesperación o la oscuridad moral como desamparo”, vid. J. Gracia y M. A. Ruiz Carnicer (1995): *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis, p. 261. También A. Pérez Lasheras (2014): “Leer hoy la poesía de Miguel Labordeta”, *Ínsula*, nº 810, pp. 6-10.

¹⁰⁴ Beate Kutschke y Barley Norton (coord.) (2012): *Music and Protest in 1968*, Cambridge: Cambridge University Press.

por los derechos civiles, Martin Luther King Jr. y Robert F. Kennedy, ambos asesinados en 1968, justo cuando estaba en juego su sentimiento de pertenencia a una sociedad que parecía rechazarlos. Estos trágicos acontecimientos incitaron a que artistas que solían estar al margen del devenir político tuvieran que pronunciarse. Los casos de James Brown o Nina Simone son ejemplificadores al respecto. Así y todo, más influencia en Labordeta tuvieron gentes como Silvio Rodríguez o Pablo Milanés; ambos participaron en el Encuentro de Canción Protesta celebrado en Cuba en 1967, de donde emanó la llamada “nueva trova”, que rechazaba estar asociada de forma exclusiva a la canción protesta, y en realidad muchas de sus producciones no podrían calificarse así en el sentido tradicional. La música de la “nueva trova” abordaba cuestiones de interés social desde un enfoque progresista y buscaban un cambio en la realidad de sus países, pero pensaban que ceñirse a la expresión “música de protesta” reducía el significado de la canción y podía ocasionar prejuicios, al margen de redundancias por cuanto toda canción era, de alguna manera, reivindicativa de algo.

Cantautores como Labordeta, figura poliédrica de la cultura aragonesa y española, fueron agentes cohesionadores de sentimientos comunes. A los recitales acudían gentes diversas, a veces irreconciliables en lo político, aunque todos fueran partidarios de restablecer la democracia y, con la música de por medio, fuese más fácil fraguar una sensibilidad unitaria. Letras bellas, “tristes casi siempre, de evocación y protesta por tanto abandono en la tierra interior, ese mundo rural en el que sólo iban quedando los viejos y los barrancos”¹⁰⁵, con temáticas en las que muchos se reconocían, adheridas a los problemas y a los anhelos de la sociedad real frente al país oficial. Buena parte de la música se había convertido desde el final del franquismo en política bajo forma de “recital-mitin”, a veces prohibido o al borde de la suspensión. Pronto entraron en colisión con las autoridades franquistas, lo que a su vez reforzó la imagen represiva y reaccionaria del final de la dictadura: fueron deslegitimando culturalmente al régimen de tal manera que “cuando muera Franco, la cultura crítica, de carácter inequívocamente democrática, había logrado no sólo una clara hegemonía en el mundo de la alta cultura, sino también una considerable penetración en el conjunto de la sociedad española. El largo proceso de reconstrucción de una cultura democrática, al

¹⁰⁵ Eloy Fernández Clemente, “Inolvidable Labordeta”, *El Periódico de Aragón*, 10 de marzo de 2015

margen y frente a la dictadura franquista, había alcanzado sus primeros objetivos”¹⁰⁶. Además el cantautor, convertido en uno de los ejes de cultura antifranquista, difundía memoria entre varias generaciones de españoles en un contexto en el que la memoria política oficial no avanzaba al mismo ritmo que el acceso cultural al pasado reciente español a través de revistas, libros o discos, como no era el mismo el interés por la pasada Guerra Civil en lo cultural y la efervescencia editorial que las limitaciones a dicho recuerdo y al uso del pasado por parte de instituciones y partidos políticos. En este sentido, fue importante que se relajase algo la censura de prensa e imprenta para que aquellos recuerdos se pudiesen mover con menos restricciones. Y la canción de autor quedó convertida en aglutinante político en medio de la sopa de siglas y entre gentes que tenían memorias republicanas distintas o directamente sin cultura política republicana alguna.

En el origen de buena parte de los cantautores aragoneses estuvo Teruel. El descarnado desequilibrio territorial convirtió a esta provincia en una de las más perjudicadas por las políticas económicas del tardofranquismo y del desarrollismo de los tecnócratas. Y a salir de ese furgón de cola no iban a ayudar mucho los principales responsables políticos, por la sencilla razón de que se sucedían demasiado rápidamente. La provincia se había convertido en un tránsito provisional en el escalafón de cualquier político con inquietudes; era un simple paso, y cuanto más fugaz mejor, para muchos representantes políticos del tardofranquismo y de los primeros años de la Transición, algo por lo que no merecía la pena romperse la cabeza en tanto se soñaba con salir pronto de allí y ascender a destinos más prometedores. ¿Para qué embarcarse en naves quebradizas de cara al futuro? De ese futuro que, según el periódico *Andalán*, dejaría convertido a Teruel “en reserva etnológica, en recreo de historiadores o en parcela de cazadores”¹⁰⁷. Pero en Teruel, y en concreto en el Colegio Menor San Pablo, están los orígenes de los cantautores aragoneses, pues allí coincidieron Labordeta y Carbonell, y de Teruel eran también Eduardo Paz de *La Bullonera* o Tomás Bosque¹⁰⁸. Se convirtieron en cantautores por casualidad o a veces incluso por accidente, aupados por

¹⁰⁶ Borja de Riquer (2015): “La crisis de la dictadura” en J. Casanova (coord.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, p. 133

¹⁰⁷ *Andalán*, 1 de agosto de 1975

¹⁰⁸ También estudiaba allí Federico Jiménez Losantos, entonces el más progre de todos los progres: “era prochino, hasta que, muchos años más tarde, un viaje a China lo convirtió en el más antichino de los antichinos”, Alegre (2014), p. 107.

la marea social y política del momento, por la respuesta tan positiva que encontraron¹⁰⁹. En principio, las prioridades de Labordeta pasaban más por la poesía o por la política, y no tanto por la música. De hecho siguió dedicándose a la docencia hasta 1981, compaginándola con sus andanzas como “cantante de fin de semana”¹¹⁰. José Carlos Mainer lo ha resumido diciendo que “cuando Labordeta empezó a *sonar* para el público era, antes que otra cosa, un poeta de evidente interés y un novelista inédito”¹¹¹; Carbonell anhelaba convertirse en cantante, pero más de rock o de pop que de canción de autor; y La Bullonera eran *fans* incondicionales de The Beatles o de Elvis Presley, orillando a cantautores primigenios como Dylan, Cohen, Moustaki o Serrat. Pero la movilización antifranquista reorientó sus vocaciones y los acabó recolocando en un escenario lanzando consignas contra la dictadura en festivales de resistencia que convivían con manifestaciones donde se clamaba en favor de la amnistía, libertad y autonomía. Labordeta llegó a llamarse a sí mismo, con su sorna habitual, “cantante dinamitero” y, en efecto, se convirtió en uno de los principales catalizadores del Aragón antifranquista.

A comienzos de 1970 fue nombrado Rafael Orbe Cano gobernador civil de Zaragoza, luego sería director de Televisión Española. Pertenece a una nueva generación, ya no a los pesos pesados franquistas de la inmediata posguerra y esto se hizo notar en unos cuantos gestos puntuales. Dejó de vestirse con la camisa azul en los actos oficiales —obligación, hasta entonces, en un jefe provincial del Movimiento—, sustituyéndola por la blanca. Alguien le llamó por esto el “gobernador ye-yé”. A pesar de sus profundas vinculaciones con el Opus Dei, dio muestras Orbe de un talante algo más abierto y dialogante, lo cual no era muy difícil si tomamos como referencia los umbrales de partida, y ello permitió la aparición de *Andalán* en septiembre de 1972. Ya antes se habían cursado peticiones en Teruel para crear el periódico, pero allí nunca estaban los papeles en regla y además se acusaba a los promotores del proyecto de ser una célula pro-china. Las autoridades andaban temerosas de que, con el tiempo, la revista “degenerase en subversiva”. Los agentes de información de la Guardia Civil consideraron que el contenido de *Andalán* tenía veladas intenciones “al exaltar sin

¹⁰⁹ Además de los citados, cabe recordar a Pilar Garzón, Ana Martín, Tierra Húmeda, Renaxer o Valentín Mairal, entre otros.

¹¹⁰ Uribe (2003), p. 91

¹¹¹ Mainer (1977), p. 6

cortapisas el regionalismo aragonés para que la gente de la calle y del medio rural tome conciencia, al igual que lo hizo el pueblo vasco en tiempos pasados, y de esta manera crear un problema hoy no existente en esta parte de España”. Desde el primer momento los informes policiales minimizan el proyecto, como también infravaloraban a los cantautores, restando importancia a cualquier marcha reivindicativa a base de argumentar de forma despectiva que “finalizó en un festival de cantautores”. Pero *Andalán* no fue una iniciativa aislada, por más que así quisiera presentarla la dictadura; respondía a un malestar frente al autoritarismo y la impunidad, a un rechazo frontal arraigado en determinados sectores de la sociedad aragonesa en 1972 (aunque no en tanta gente como luego pudo parecer). Había, por tanto, sed de agua en Aragón pero también apetito de libertades políticas, de autonomía, de amnistía o de recuperación de identidad... Centralizar o descentralizar podían ser opciones técnicas de política territorial en la Europa democrática, pero la cosa era bien distinta en la España de 1975, donde el antifranquismo había asociado democracia con consecución de autogobiernos para las “comunidades regionales”. Ello contribuyó a la legitimación de nacionalismos y regionalismos ante otras corrientes de opinión que, en contextos distintos, de haber sido factible un debate libre y plenamente democrático, tal vez habrían relativizado la importancia del contencioso regional¹¹². Y se legitimaron básicamente entre los partidos de la izquierda, poco proclives en el pasado a planteamientos de este signo.

En suma, el éxito de los cantautores aragoneses vino facilitado por la irrupción social y política del momento, es decir, por los miles de personas dispuestas a romper las ataduras franquistas. Y esos cantautores quedaron convertidos en la voz canalizadora de una agitación que no encontraba cauces políticos alternativos. Así, en la presentación del Primer Encuentro de la Canción Popular en Aragón, celebrado en 1973, se indicaba: “el que en estos momentos se produzca un intento de canción popular en Aragón presupone la existencia, a su vez, de un contexto receptor suficientemente sensibilizado y, por lo tanto, necesitado de este vehículo cultural”¹¹³. No de otra forma cabe entender

¹¹² Garrido López (1999), p. 73; también Ysàs (1994), pp. 77-108.

¹¹³ Archivo Gobierno Civil de Zaragoza (AGCZ), Octavilla adjunta al *Informe policial correspondiente a I-15 de noviembre de 1973*. Este primer encuentro, patrocinado por la asociación « El cachirulo » y presentado por Juan José Chicón, Plácido Serrano y Vicente Merino, contó con la participación de José Antonio Labordeta, Pilar Garzón, La Bullonera, Renaxer, Tierra Húmeda, Joaquín Carbonell y Tomás Bosque. La empresa Rubenca cedió de forma desinteresada los equipos de amplificación sonora. El Teatro Principal de Zaragoza se llenó por completo, « incluidos los palcos ». Acudieron, siempre según el

el polémico concierto de Labordeta el 21 de febrero de 1976, con ocasión de la presentación pública del Partido Socialista de Aragón (PSA). El objetivo del concierto era acabar con la clandestinidad de varios líderes políticos de la izquierda. En las primeras filas estaban los dirigentes de la Junta Democrática de Aragón y de la Plataforma de Convergencia de Aragón. Aquello finalizó como el rosario de la aurora: cargas policiales, gases lacrimógenos y abandono del acto a la carrera. La policía justificó su intervención aludiendo a la superación del aforo permitido, a que no se había respetado el programa presentado al gobernador civil y a la presencia de pancartas con lemas subversivos y símbolos “con los mismos colores que la bandera republicana”. Los organizadores del concierto acabaron siendo multados con 50.000 pesetas cada uno. Si siempre aportar cultura y conocimiento ha fecundado la vida política, entonces más. Al calor de la poderosa movilización social del primer trimestre de 1976 se produjeron dos consecuencias decisivas para todo el proceso que concluiría con el final de la dictadura: de un lado, la decisión del rey de destituir a Arias Navarro bajo la fórmula de la “dimisión forzada”, decisión ejecutada el 1 de julio de 1976; y, de otro, la unidad de la oposición democrática, que se consumó el 26 de marzo de ese año con el nacimiento de Coordinación Democrática, conocida popularmente como *Platajunta*, resultado de la fusión de la Junta Democrática, que inspiraba el PCE, y la Plataforma de Convergencia, que sostenían el PSOE y la Democracia Cristiana liderada por Ruiz Giménez. En abril de 1976, las fábricas, las facultades, ciertos medios de comunicación, algunos sectores del clero y, en buena medida, lo que podríamos denominar la calle, se habían coordinado en un organismo único después de cuarenta años de divisiones, recriminaciones y desencuentros. La movilización emocional que encontró anclajes en decenas de recitales contribuyó también a esta soldadura.

3. Lápiz rojo y censura sobre los cantautores aragoneses

La figura del censor, quizás por la dificultad intrínseca de acceso a la documentación, ha sido estudiada con cuentagotas. E igualmente resulta llamativa la

informe policial, « activistas » del PCE, como Manuel Lucas de Pedro, Jorge Castillo, Arturo Aznar, Rafael y Rosa Casas Zalaya, Ángel Martín, Juan Antonio Hormigón, Rosa Vicente Menés, Miguel Galindo... José Juan Chicón animó « a organizar festivales similares que contribuyan a dar una imagen distinta de Aragón, basada únicamente en la jota y en el chascarrillo fácil, propugnando una canción con contenido y mensaje ». Concluye el informe diciendo que « las diversas interpretaciones fueron muy aplaudidas, con mayor intensidad las que utilizaban letras de poetas comunistas como Miguel Hernández o Pablo Neruda ».

parquedad de análisis que aborden, documentos en mano, cómo el tardofranquismo controlaba las actuaciones musicales. Sabemos mucho más de la vigilancia gubernamental ejercida sobre la prensa o el libro, el cine o el teatro, que sobre los cantantes y músicos. Al servicio del Estado, los censores -este grupo de desconocidos con alguna excepción- eran los encargados de velar por el respeto a los Principios del Movimiento y a la moral católica, evitando el “relajamiento gradual de la moral tradicional”, en palabras de los responsables de la Dirección General de Seguridad, capaces de contener ideas supuestamente perniciosas que podían reproducirse como un cáncer o un virus susceptible de despertar las conciencias de una población siempre considerada menor de edad y poco consciente de lo que realmente le convenía. Por Orden de 8 de junio de 1970 se encomendó a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos la supervisión de los textos musicales y la autorización o prohibición de los discos que iban siendo presentados en el Ministerio. Esta Dirección General daba vía libre o vetaba la importación de un LP o aprobaba la emisión en antena para todo el territorio nacional de las canciones de tal o cual artista. Y debía garantizar que todas las empresas dedicadas a la venta y producción de material discográfico estuviesen inscritas en el registro y cumpliesen las normas oficiales fijadas por la Ley de Prensa e Imprenta y por sus disposiciones complementarias. Era obligatoria la inscripción para todos los sellos discográficos y empresas dedicadas al gremio, requisito sin el cual quedaba vetada cualquier tipo legal de distribución musical¹¹⁴. En un espacio no superior a siete días hábiles tras la recepción de la solicitud, esta sección debía alcanzar un veredicto favorable o desfavorable en torno a cada canción presentada por el sello discográfico. A los cantautores se les controlaba tanto las letras de sus canciones como los recitales públicos que ofrecían. Es decir, los censores no solían escuchar las canciones, se limitaban a estudiar las letras que les entregaban y a dictaminar sobre lo que leían, de ahí que muchos cantautores subiesen al escenario con atril para ver de cerca la letra y respetarla escrupulosamente, sin incorporar expresiones espontáneas.

Los censores de la dictadura no eran conocidos con este nombre sino con el apelativo más eufemístico de “lectores”, a veces funcionarios recolocados para ejercer labores de control cultural; encontramos tanto empleados fijos a sueldo como

¹¹⁴ Boletín Oficial del Estado (BOE), 17-VI-1970, pp. 9486-9487

eventuales, a menudo pluriempleados¹¹⁵, que aceptaban desempeñar estas funciones para completar su sueldo. Otros autores indican que muchos “lectores” no pertenecían al cuerpo de funcionarios sino que se trataba de contrataciones temporales, incluyendo a artistas e intelectuales de reconocido prestigio que colaboraron con el franquismo de forma más o menos militante¹¹⁶. Antes de 1966 encontramos censores que habían sido militares y formado parte de la División Azul, aunque a partir de esa fecha se valoró especialmente que supiesen leer en varios idiomas, sobre todo en inglés, para que su actuación fuese más “eficaz” a la hora de filtrar la música anglosajona, pues no en vano los Beatles habían realizado en 1966 unas polémicas declaraciones donde se comparaban con Jesucristo¹¹⁷ y, como reacción, un buen número de emisoras españolas decidieron no emitir en sus programas ninguna canción del cuarteto de Liverpool. Recordemos que la ley de 1 de marzo de 1969 establecía que al menos el 50% de las canciones emitidas por radio debían pertenecer a artistas españoles e hispanoamericanos. Se utilizó el argumento de defender la música española como excusa para aumentar el control sobre lo que llegaba de fuera.

El temido lápiz rojo se cebaba sobre algunos temas tabú: eran especialmente censurables las referencias al ejército, al Caudillo, la corona, la tortura (incluyendo los malos tratos que cometiesen las fuerzas de orden público en el ejercicio de sus funciones) o la unidad territorial española y su correlato de tensiones con las nacionalidades, sin que faltasen decisiones arbitrarias en otras temáticas. Fundamentos del régimen, valores franquistas y supuestos “principios morales”: estas premisas sirvieron de frontispicio para cualquier actuación coercitiva, hasta el extremo de constituir los cimientos del edificio censor. Y luego la coyuntura específica en cada momento podía actuar como factor agravante o atenuante de la infracción. No parece que existiesen unos criterios fijos a aplicar por parte de los censores musicales más allá de unas directrices vagas y generales sobre moral sexual y sexto mandamiento, respeto

¹¹⁵ Cisquilla, Erviti y Sorolla (2002), p. 44

¹¹⁶ Véase Abellán (1980), p. 92, donde cita a algunos censores de prestigio como Ricardo de la Cierva.

¹¹⁷ Balsebre, Armand (2002): *Historia de la radio en España (1939-1985)*, vol. 2, Madrid: Cátedra, p. 230. No muchos locutores comprometidos cultural y políticamente se arriesgaron a dar cabida en sus programas radiofónicos a estos artistas discólos. En el caso de Aragón destacó el locutor Plácido Serrano, quien a través de las ondas de Radio Popular y al frente del programa Alrededor del reloj promovió a estos artistas, marginados muchas veces por los medios nacionales. Fue muy destacable su afán por dar a conocer a estos artistas, organizar conciertos y apoyar a estos cantautores. Este inquieto locutor promovió el sello discográfico aragonés *Chinchele*, inaugurado en 1977 con un LP de Labordeta.

a las instituciones franquistas o uso del lenguaje considerado indecoroso. Las dudas eran una constante. Sólo así se explica que algunas delegaciones locales autorizasen unas determinadas canciones y otras, regidas exactamente por las mismas normas, no lo hiciesen. No se aprobaba lo mismo en Barcelona que en Zaragoza, ni se atenían a las mismas pautas en Zaragoza que en Teruel. La tolerancia y manga ancha del censor era mayor en ciertas ciudades, en tanto la severidad solía incrementarse en los núcleos con menor población. Allí donde había vida cultural más activa u oposición democrática mejor organizada, una prohibición podía desatar un efecto *boomerang*, volverse contra el poder y radicalizar la protesta. Por otro lado, el nombre del artista repercutía a menudo en la decisión del censor para bien o para mal, mirando con lupa a los llamados “artistas problemáticos”. Encontramos, pues, disparidad de intensidad censora en función de la ciudad o del pueblo o dependiendo del prestigio del artista. Pero, no lo olvidemos, esta arbitrariedad proporcionaba al Estado la herramienta ideal para ejercer su control y coerción según los intereses políticos del momento: sólo mediante una ley que no clarificaba las diversas disposiciones y normas que la componían, y que dejaba en manos de los censores y de su libre albedrío las decisiones a tomar, podía actuarse de modo válido tanto para etapas de mayor “tolerancia” como para épocas de incremento de la presión, intentando así salvar (más mal que bien) la disyuntiva entre la progresiva liberalización de la sociedad española a medida que el régimen caminaba hacia su final y el mantenimiento de un férreo control estatal.

La ambigüedad censora obligaba, a su vez, a los artistas a ejercer la autocensura sobre su propia obra, a riesgo de que el Estado prohibiese la difusión de la canción o la celebración del recital. En la subjetividad y en la ambigüedad radicaba muchas veces el secreto de la utilidad de esta normativa censora para el Estado. Por lo demás, la arbitrariedad obligaba a hacer verdaderos malabarismos con el idioma y a encontrar subterfugios con las intenciones para esquivar la sanción, confiando de paso en que la audiencia comprendiese el trasfondo de lo que se pretendía transmitir. El público avezado estaba acostumbrado a entender entre líneas. En este sentido, la ironía y el humor siempre fueron armas que molestaban al poder. Otra artimaña utilizada para intentar escapar a la atenta vigilancia de la administración franquista fue la de realizar críticas difusas, sin nombrar a personas concretas, sin referirse a instituciones en particular e incluso sin aludir directamente a la realidad española, pero dejando caer

metafóricamente las posibles conexiones. Se pasaba más fácilmente la criba de la censura musical con enfoques generalizantes, en plan alusivo, nunca explícito, y a ser posible sin interferencias directas con la actualidad inmediata. Lo que se cantaba no era lo mismo que había que comprender. Se esperaba que el receptor descifrara ese lenguaje más o menos críptico que escondía el significado real de las palabras. Ahora bien, a pesar de las tácticas para soslayar la censura, los archivos policiales revelan en toda su crudeza la presión que continuó ejerciendo el franquismo (y el franquismo sin Franco pero con Arias Navarro) sobre la canción contestataria.

La autoridad gubernativa trataba de censurar sin provocar escándalo, estrépito ni altercados sociales de consideración, sin suspender en lo posible un festival de cantautores a mitad de actuación, empleando más bien formas relativamente sutiles pero férreas para que la represión cultural quedase disimulada pero fuese igualmente arbitraria y controladora. Tampoco había que asfixiar por completo a los cantautores para no dar una imagen demasiado negativa del Estado. De hecho, estos artistas fueron desde luego menos reprimidos por su proyección pública que los sindicalistas o los cabecillas estudiantiles. Podían resultar más efectivos pequeños sabotajes para que no actuasen los cantautores en algunos pueblos, como cortar la luz del municipio y que sólo volviese el suministro cuando el cantante ya había abandonado la población.

Los cantautores estaban obligados, para cada recital, a enviar a la delegación local una copia por triplicado que incluyese la totalidad de las canciones a interpretar; tras la pertinente revisión, el delegado les hacía entrega de una de las copias debidamente sellada para que el cantante la presentase en caso de que la autoridad la solicitase. Luego la Guardia Civil o el policía de turno, papel en mano y a veces también metralleta o “naranjero”, cuidaba de que el cantante respetase el listado de canciones autorizadas. La censura musical afectó de lleno a varios cantautores en lengua catalana. Así, el franquismo impidió que las canciones en catalán pudiesen participar en los Festivales de la Canción Mediterránea. Al cantautor valenciano Raimon se le vetó en televisión ante el tremendo impacto que provocaron sus canciones *La nit es llarga* y *Diguem No*; y se pasó ocho largos años sin poder cantar en Madrid, hasta que en 1976 fue autorizado a hacerlo nuevamente. A Lluís Llach le prohibieron en 1976 algunas de sus canciones más reivindicativas como *Cançó sense nom* y *Damunt d'una terra*; a Pi de la Serra le sucedió lo mismo con *El currucucú*, *Igual que ahir*, *El burro i l'aquila*,

Cançó den I o Cuba 75; y a María del Mar Bonet en 1977 con *Qué volem aquesta gent*, una letra que narra cómo se producían las detenciones de opositores franquistas con total impunidad. A continuación profundizamos en la incidencia de la censura en la obra de varios cantautores aragoneses, estableciendo una pauta comparativa entre José Antonio Labordeta y el grupo La Bullonera.

La primera grabación de Labordeta, apenas cuatro canciones, se remonta a 1968, editada por la casa Edumsa de Barcelona tras escuchar cintas grabadas en Radio Teruel. Este minidisco ha sido calificado con acierto “como un *coitus interruptus*, pues a los pocos meses, en pleno estado de excepción de 1969, el disco, con canciones de aspecto sospechoso, fue secuestrado por la autoridad competente, cerrada la compañía y encarcelados algunos de sus propietarios”¹¹⁸. En los orígenes musicales de Labordeta, a quien le retiraron el pasaporte durante cuatro años y le cancelaron entonces varios recitales, habían influido el eco de Atahualpa Yupanqui y las primeras composiciones de Paco Ibáñez o de Raimon. A partir de ahí empezó a patearse locales y plazas de todo Aragón. Pocos años después, en 1973, de Labordeta decía la policía política franquista: “Es de ideología política totalmente contraria al Régimen, estando conceptualizado incluso de comunista y con avanzadas ideas socialistas, a las que da acogida en las páginas de *Andalán*. A diferencia de otros intelectuales, patentiza siempre sus inquietudes y deja entrever su ideología, que ha heredado y conserva del ambiente familiar, siendo notorias sus relaciones con elementos activistas de la Universidad”¹¹⁹. Y en tono despectivo añade el informe policial: “Acostumbra a ser la mascota de todas las semanas culturales que se celebran por Aragón”. Precisamente en 1973, cuando la policía escribe estas líneas, se celebró el Primer Encuentro de la Canción Popular en Aragón. Fue un auténtico aglutinante, un cemento ideológico si se quiere que fundía cultura, antifranquismo y abierta reivindicación autonomista. El confidente policial describe así la actuación de Labordeta en el citado Encuentro: « contó que el otro día cierto capitoste de Zaragoza (palabras textuales) le había dicho que su poesía y canción eran tristes y pesimistas; él respondió que si era así, qué le iba a hacer. Había compuesto una canción sobre el único habitante de un pueblo, que vivía allí porque era funcionario del Ayuntamiento. Dijo que no estaba seguro de saberse la letra y la música. En el pueblo

¹¹⁸ Uribe (2003), p. 102

¹¹⁹ AGCZ, Jefatura Superior de Policía de Zaragoza, *Informe correspondiente a 15-31 de marzo de 1973*, p. 3

estaban dos, su señor que vivía en Huesca y él que se estaba cabreando y el día menos pensado se venía a la ciudad. Fue acogida toda esta perorata con grandes risas y muestras de alboroto por parte del *respectable*. La cuarta canción tenía un estribillo que decía *canta, canta, que hay mucho que cantar, que este silencio de hierro no se puede aguantar*. Y la quinta y última estaba dedicada a Aragón, en la cual hace una descripción apocalíptica de la región. Tomás Bosque fue el intérprete de mayor calidad –el policía metido a crítico musical-, aunque cantó en *chapurraeo*. Al parecer, y según Labordeta, es el tercer idioma de la región aragonesa»¹²⁰. En este encuentro fueron prohibidas, al menos, dos canciones de La Bullonera (*Es bueno saber* y *Castigo de Dios*), otras dos de Carbonell (*A la pata coja*¹²¹ y *La beata*¹²²), además de un texto de José Agustín Goytisolo titulado *El hijo pródigo* y otro más de Bertold Brecht denominado *Canción de la rueda hidráulica*. De todos los participantes se hizo su correspondiente caracterización policial, insistiendo en la «ideología claramente izquierdista de todos ellos»¹²³.

Justo el día en que se le aplicaba el garrote vil a Salvador Puig Antich, aquel 2 de marzo de 1974, Labordeta cantó en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona con la garganta aterida mientras la Brigada Político Social miraba y tomaba notas para redactar el correspondiente informe con consecuencias imprevisibles. En 1974 vio la luz el primer LP de Labordeta, titulado *Cantar i callar* (con i latina porque el disco lo editó una compañía catalana). No se me ocurre mejor modo de describir su influencia que

¹²⁰ AGCZ, Dirección General de Seguridad, Jefatura Superior de Policía, *Informe del Primer Encuentro de la Canción Popular en Aragón*, 27 de noviembre de 1973.

¹²¹ La primera estrofa de la canción indicaba que “desde pequeñito sin saber hablar/ me hicieron periquito y ustedes verán/que este fue el principio de un largo final” y concluía, tras hacer un recorrido por el amplio periplo de formación escolar del alumno y la obtención de distintos títulos, diciendo “y aquí me tienen ustedes con gran resignación/ en una gran cadena de las de producción /apretando un tornillo y después un millón/ he caído en la Ford”.

¹²² La beata, una de las canciones más populares de Joaquín Carbonell, decía: “La beata del pueblo de Varlopinto /está que no le llega la saya al cinto/y todas las mañanas sin distinción/ escucha Santa misa y oye el sermón/ Al pasar la bandeja mosen Senante/ siempre se las arregla pa estar delante/ y tira cuatro perras desde el sillón/ que suenan en el plato como un montón/ Que santa es Doña Antonia/ que da todos los días la limosna/ Ya lo dijo Jesús si ayudas a la Iglesia te ayudas tú/ Y al pueblo llegó un día sin vestimento/ un pobre que pedía para el sustento/ y a la beata pide por caridad/ una camisa rota y un trozo pan / y la beata dijo con gran enojo/ aparta condenado, maldito cojo/ porque aunque seas ciego, tus desnudeces/ están estropeando todas mis preces/ Para librar al mundo/ de la inmoraldad del vagabundo / lo mata con ternura/ porque también de Dios es criatura/ Ya lo dijo...”.

¹²³ AGCZ, Dirección General de Seguridad, Jefatura Superior de Policía, *Informe del Primer Encuentro de la Canción Popular en Aragón*, 27 de noviembre de 1973.

utilizar lo escrito por Manuel Tuñón de Lara en la solapa del álbum: “Al cantar, define Aragón, solar y paisaje; luego, a sus hombres, con dolor y amor, sus sequías agosteñas, sus cierzos helados y, a veces, su inmensa desesperanza. Labordeta no inventa ni propone nada. Cuenta y canta lo que pasa. Crea y canta lo que todos sienten”. Contaba el disco, que tuvo una excelente acogida, con un saludo de Ovidi Montllor en catalán.

Al año siguiente, en 1975, salió *Tiempos de espera*, que incluía entre sus canciones el emblemático *Canto a la libertad* o las *Meditaciones de Severino el Sordo*. Con fecha 8 de abril de 1975 se prohibió que se radiase la canción de Labordeta titulada *Ya llegó la Sanjuanada*¹²⁴, aunque el 15 de marzo de ese mismo año hubiese sido autorizada para grabación. Y es que podía darse la circunstancia de que una canción fuese validada para un concierto y prohibida para un disco, o viceversa. Es más, hubo canciones exitosas en los recitales que tardaron en ser grabadas o que nunca lo hicieron, como sucedió con *Ay Marcial*, una pieza satírica y metafórica de Joaquín Carbonell que se convirtió a partir de 1974 en una de las más coreadas en sus recitales. La letra decía “Ay Marcial, ¡qué alboroto en el corral!/Ay Marcial, Ay Marcial, ¡que se muera el animal!”¹²⁵. Hablaba de un gallo de corral que no dejaba vivir al resto de los animales y tenía asustadas a las gallinas. La metáfora, referida al Caudillo, estaba servida. Todo el mundo la aplaudía y la cantaba en los festivales pero no se grabó la canción, bien para no toparse de bruces con la censura o bien por considerarla apropiada únicamente para ser interpretada “en caliente”, en el momento álgido de los recitales.

Mayor tolerancia tuvieron las canciones de Labordeta en 1976 y 1977, cuando las tuercas de la censura aflojaron algo. Así y todo, tampoco faltaron episodios censores: por ejemplo, la empresa Movieplay S.A. recibió el 3 de febrero de 1976 la resolución sobre el listado de canciones presentado al censor para autorización. Este sello discográfico quería grabar 13 canciones escritas e interpretadas por Labordeta, por lo que envió previamente las trece letras correspondientes para comprobación. Acabarían formando parte del disco *Cantes de la tierra adentro*, y varias de ellas supondrían importantes éxitos en la carrera profesional de Labordeta, como

¹²⁴ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68872, Expediente nº 827/75, 8/4/1975.

¹²⁵ Según Uribe (2003), y a pesar de esta canción, que no grabó, “Carbonell es el que menos explícito se muestra en las letras a la hora de escanciar texto de combate”, p. 111. Así y todo, en 1977 publicó Carbonell un disco titulado *Dejen pasar*, cuya carpeta estaba troquelada a imitación de la reja de una cárcel, lo que ya anunciaba a las claras, en tiempos de amnistía, cuál era la intencionalidad del trabajo.

Serenamente hablando, Caminaremos, Rosa Rosae o Regresaré a la casa. El censor examinó con minuciosidad las letras y el mensaje que contenían, subrayó frases, expresiones y significados; todas serían autorizadas, a excepción de *Rosa Rosae*, que hace referencia a los niños de posguerra, a la dura infancia de los oscuros cuarenta y a la severa educación recibida. Labordeta parece recordar de forma autobiográfica su infancia, pero al censor la alusión a los muertos de la Guerra Civil le pareció inoportuna y, por tanto, “canción DENEGABLE”. En concreto, están subrayados en rojo los versos que dicen: “por los muertos/ de la última guerra civil/(...) salimos adelante/ nunca sé la razón/ o naufragos o heridos/ para plasmar la voz”¹²⁶. Pesaba la memoria de la Guerra Civil durante la Transición, bien fuese en la canción de autor o en el cine¹²⁷. No hay muchas más referencias explícitas a la Guerra o a la República en el cancionero de Labordeta: a *Rosa rosae* apenas puede sumársele *Qué queda de ti, qué queda de mí* (1984), aun cuando el trauma de Belchite siempre estuviese presente en el pensamiento labordetiano.

Menos de dos meses después, en abril de 1976, fue autorizado el *Canto a la libertad* para ser incluido en un disco colectivo de varios artistas¹²⁸. Canción mítica de la lucha antifranquista e himno movilizador, el *Canto a la libertad* constituye un alegato a favor de la libertad planteada sin rodeos y está compuesto por estrofas llenas de fuerza (“También será posible/que esa hermosa mañana/ni tú, ni yo, ni el otro/la lleguemos a ver/ pero habrá que forzarla/para que pueda ser”), por versos que llaman a la movilización y a la unión de energías para acabar con la opresión y la tiranía (“haremos el camino/ en un mismo trazado/uniendo nuestros hombros” o “hermano, aquí mi mano/será tuya mi frente”) y con las miras puestas en un mañana distinto y mejor (“Habrá un día en que todos/al levantar la vista/veremos una tierra/que ponga libertad”). No le agradaron al censor algunas expresiones pero la canción fue tolerada y superó el

¹²⁶ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68955, Expediente nº 300/76, 3/2/1976.

¹²⁷ Aguilar (1996), Cuesta Bustillo (1998). Recordemos que *Canciones para después de una guerra*, el film de Basilio Martín Patino rodado en 1970, estuvo prohibido hasta 1976. Con una base filmica de fotos y noticiarios de la Guerra Civil tuvo, tras años de prohibición, un gran impacto entre el espectador español.

¹²⁸ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68971, Expediente nº 1427/76, 22/4/1976. *El Canto a la libertad*, que recogía la ansiedad acumulada de años, ya había sido autorizado anteriormente en 1975, pues formaba parte del disco *Tiempo de espera*, pero se requirió nueva autorización para el disco colectivo mencionado.

control estatal, pues las alusiones a la libertad y a la democracia eran ya entonces permitidas. La canción miraba más al futuro que al pasado y sobre todo no hablaba de los efectos y desastres de la guerra que tantas ampollas levantaban todavía, temática que formaba parte de las listas negras de la censura, consciente el régimen de que debía vetar estas cuestiones por el peso e incidencia que todavía tenían en la memoria colectiva española.

También en 1976, en los informes del Gabinete de Enlace, encontramos la denegación de un concierto de Labordeta en 1976¹²⁹. La autoridad gubernativa denegó el permiso para unos recitales de Víctor Manuel, Rosa León y José Antonio Labordeta, el de este último en el barrio de la Ventilla, dentro del distrito de Tetuán (Madrid).

Por su parte, la visceralidad contestataria de *La Bullonera*, nombre alusivo a los agujeros de las cubas por los que se vierte el vino en las bodegas aragonesas, se topó frecuentemente con la severidad censora. Ya en 1972 se les prohibió un recital que pretendía rendir homenaje a Miguel Hernández, musicalizando sus versos frente a cualquier poeta oficial de la dictadura. A los censores no les gustaba nada que se readaptase el folclore aragonés, sin que faltase la jota, a las proclamas sociopolíticas del momento, como hizo la Bullonera en 1973.

En marzo de 1975, de las cinco canciones del dúo zaragozano La Bullonera presentadas por el sello Movieplay, sólo dos (*Tus brazos* y *Venimos simplemente a trabajar*) pasaron el filtro de la censura¹³⁰. Fue prohibida *Canción de la esperanza* por abordar la creciente oposición al franquismo y la toma de conciencia de amplios sectores de la sociedad española que despertaban de un largo letargo y reclamaban derechos y libertades. El censor se cebó en los versos que decían “Entierro la nostalgia que nos amordazaba / poblada de temores, heridas y añoranzas/ y hago más las voces que han crecido en la rabia”, por entenderlos como una proclama contra la dictadura y una llamada a la movilización y a la subversión con reminiscencias guerracivilistas. Pero cuando el censor muestra mayor inquina es en el momento en que la canción hace referencia a los presos políticos (“Y en las cárceles tiemblan los cerrojos y aldabas/ abriremos sus puertas a la nueva mañana/rescatando las vidas que nos fueron robadas”).

¹²⁹ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68964, Expediente nº 957/75, 27/3/1975.

¹³⁰ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 497, Expediente nº 623, 29/3/1976.

Había tolerancia cero en 1975 con la simple mención a una amnistía para los presos políticos y exiliados que habían luchado contra el franquismo, demanda que sin embargo cada vez estaba más extendida en la sociedad española a medida que la dictadura caminaba hacia su final. La Bullonera no afrontó esta vez el tema desde una perspectiva demasiado combativa o radical, más bien la simple denuncia de una situación de injusticia era ya de por sí causa de censura. Suelen constituir los presos políticos uno de los talones más sensibles del aparato estatal de las dictaduras y a la vez uno de los puntales de apoyo más seguros para los movimientos sociales y ciudadanos. No olvidemos que la toma en 1789 de La Bastilla, cárcel política del pueblo, quedó como símbolo de la caída del *ancien régime*, y los primeros pasos de aquella revolución vinieron marcados por el paseo triunfal por las calles de París de los presos políticos liberados por la multitud. Salvando las distancias, en la España de 1976, y a pesar del clamor de cientos de miles de españoles, muchos presos políticos continuaban en las cárceles y un buen elenco de exiliados seguían sin regresar. Por eso la oposición democrática sólo estaba dispuesta a olvidarse de la amnistía cuando para nadie fuese necesaria, hasta que se abriesen las cárceles para quienes defendiesen ideas diferentes a las impuestas por el franquismo¹³¹. Cuarenta años después de 1936, la amnistía sería la primera conquista de todos los españoles. Pero se precisaba una amnistía que no fuese un indulto camuflado, sino el reconocimiento de que se iniciaba una nueva época sobre bases alérgicas a cualquier discriminación política.

Otra canción prohibida fue *Prefacio para el amanecer*, donde se criticaba a algunos grandes poderes que sustentaban al régimen. En la segunda estrofa de la canción subrayó el censor: “Ejemplares propietarios de lo nuestro y de lo robado/hacedores de los años tan amargos de este pueblo/id corriendo tierra adentro/golpearos bien el pecho, que os sirva de ensayo al cuerpo”; en la tercera estrofa le irritó especialmente lo de “id damas benefactoras, fuerzas vivas del rosario/que otorgáis beneficencia a quien compráis su trabajo”. No pasó por alto una alusión tan evidente a los valores tradicionales franquistas en connivencia con la iglesia católica y una crítica

¹³¹ P. Aguilar Fernández (1997): “La amnesia y la memoria: las movilizaciones por la amnistía en la transición a la democracia”, en R. Cruz y M. Pérez Ledesma (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, pp. 327-357.

tan diáfana a la hipocresía reinante entre quienes disfrutaban de una posición acomodada pero vivían ajenos a la dura situación de miles de familias de origen humilde y, sin embargo, en fechas señaladas limpiaban sus conciencias con campañas solidarias para ayudar a los más desfavorecidos. La última estrofa de esta canción endurecía el tono hasta límites insoportables para el censor: “¡Oh, padres de la nación!/que habéis llegado tan alto que por ver ya veis a Dios/ahora os vamos a subir de una sogá a un alcornoque”. Sobra decir que fue denegada.

Tampoco coló la canción *Porque hasta aquí hemos llegau*, un alegato en contra del trasvase del Ebro. Toda la letra de la canción está subrayada por el censor y con trazo grueso estos versos: “Quien quiera llevarse el agua/ y el trabajo de Aragón/se ha de ver primero/ con toda su población”. Además de criticar abiertamente un proyecto oficial, se instaba a los aragoneses a defenderse frente a las decisiones gubernamentales. El censor anotó en su informe final: “apoya con virulencia la oposición al trasvase del Ebro. Hay frases incitativas y de fondo subversivo. DENEGABLE”. Tengamos en cuenta que el rechazo al trasvase había sacado a las calles de Zaragoza a doscientas mil personas en 1974. Constituyó en todo Aragón un verdadero plebiscito de indudable amplitud. El trasvase tenía una triple significación: era, en primer lugar, una fuga de recursos naturales (junto a la mano de obra, la energía, los productos agrarios o las materias primas, ahora podía emigrar también el agua); constituía también un trasvase financiero cuyo importe se calculó entonces en quince mil millones de pesetas de 1975; y tenía mucho además de “trasvase psicológico”, en forma de gesto de abandono del gobierno Arias al debilitado Aragón ante los respetables intereses de la más opulenta Cataluña. No era una cuestión de simples victimismos, sino de equilibrio en la distribución de la riqueza nacional y esta percepción caló con fuerza entre la opinión pública. Además, el anteproyecto de trasvase calculaba con amplias previsiones de futuro las necesidades de la cuenca del Pirineo oriental, pero no se había hecho idéntica labor con la cuenca del Ebro. El razonamiento cojeaba, pues, de una de sus apoyaturas: sólo cuando estos cálculos se hubiesen realizado podría hablarse de aguas sobrantes. Todo esto ayudó a reconfigurar un discurso aragonesista de carácter regionalista y/o autonomista que, de paso, proporcionó a las elites surgidas bajo el franquismo un mecanismo para reciclarse bajo

el paraguas de la defensa de los intereses territoriales en la nueva democracia, aunque fuese sobre todo la oposición a la dictadura la que más levantase la bandera autonomista, convertida en factor de movilización ciudadana.

La discográfica Movieplay cursó en marzo de 1976 una nueva solicitud para grabar varias canciones de La Bullonera, en concreto las tituladas *Ya ti pues traer aviones*, *Porque no quiero*, *Ni a conquistas ni a opresión* y *El verrugón atómico*. Este disco ha sido definido como “toda una soflama político-social, casi un daguerrotipo perfecto de la época y de la efervescencia que vivía la izquierda aragonesa en busca de identidad y liberación”¹³². La primera de las canciones, *Ya ti pues traer aviones*, era una crítica severa a los acuerdos militares y económicos que España mantenía con Estados Unidos, con referencia especial a las bases militares norteamericanas¹³³. El censor subrayó casi toda la letra presentada, empezando por la primera estrofa (“ya ti pues traer aviones /chicle, leche en polvo o queso/ que mi pueblo ha dicho no /al forajido extranjero”) y continuando por la segunda, que era, si cabe, más directa (“Y más vale irte ahora/ que se nos hinchen los huevos/ y caigas del Puente Piedra/ de cabecita hasta el Ebro”). El mensaje no dejaba lugar a dudas, pero el censor sólo subrayó con doble trazo el segundo verso, con seguridad por considerarlo soez o subido de tono¹³⁴, y no la acción violenta a la que se hace alusión sin perífrasis alguna. Fue denegado el permiso con la justificación de que era “opuesta a las bases americanas en España”¹³⁵, precisamente uno de los cordones umbilicales del franquismo con la realidad internacional y uno de los soportes del régimen desde el momento en que las autoridades estadounidenses estaban más interesadas en primar los asuntos militares, garantizando el acceso a las bases, que en realizar cualquier gesto favorecedor del cambio democrático.

¹³² Matías Uribe (2003), p. 115

¹³³ Véase Ángel Viñas ((2003): *En las garras del águila. De Francisco Franco a Felipe González*, Barcelona: Crítica.

¹³⁴ También a Labordeta, en las *Coplas de Santa Orosia*, el censor le subrayó en 1975 la palabra “coño” por considerarla inadecuada para una canción, por lo que recomendó su prohibición, aun cuando el “jefe de lectorado” finalmente la aprobó al considerar que se trataba de una razón nimia para proscribir la totalidad del texto, vid. AGA, Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68872, Expediente nº 828/75, 30/5/1975.

¹³⁵ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68964, Expediente nº 958/76, 27/3/1976.

Tampoco fue autorizada la canción *Porque no quiero*, con letra del poeta Ánchel Conte, donde se ponía énfasis en la valentía y perseverancia de quienes no bajaban las manos y continuaban su lucha contra la falta de libertades entre símbolos y metáforas fácilmente interpretables (“No quiero porque no quiero/ dejar que se me muera la rabia/ no quiero porque no quiero impedir que mi puño rompa el muro/ que nos encierra y aplasta”). Estaba claro que el *muro* eran los obstáculos interpuestos para alcanzar las libertades y el *puño*, símbolo de la izquierda, sugería que desde allí se iba a derribar el régimen. La canción quedó denegada por “contenido antipolítico” sin ofrecer ninguna explicación adicional que justificase su decisión.

El verrugón atómico fue, por último, una canción demoledora contra las centrales nucleares y sus consecuencias sobre el territorio y las gentes allí instaladas. El lápiz rojo hizo acto de presencia en los dos primeros versos (“Qué buenas son las multinacionales /porque nos traen centrales nucleares”); luego la canción se adentraba en cómo este tipo de políticas agresivas alteraban el medio rural, sus costumbres y tradiciones, pero lo que acaloró el censor fue lo siguiente: “Bien satisfechos que están los accionistas/porque al labriego le harán electricista”. Desconocemos qué pudo interpretar la censura en este punto, pues no encontramos alusión grave ni al poder ni a sus políticas. Así y todo, la canción fue autorizada en primera instancia por el dictaminador pero luego sería denegada por el jefe de lectorado, su superior, que no quedó satisfecho con las observaciones de su subordinado. Estaba prevista la construcción de varias centrales nucleares en el Valle del Ebro. Ya había una instalada en Santa María de Garoña (Burgos) y se pensaba localizar otras en Tudela, Sástago-Escatrón, Chalamera y Ascó, aun cuando Aragón producía más energía eléctrica de la que consumía. Ahora bien, consumada la emigración, nada mejor que instalar las centrales nucleares en suelo aragonés: en caso de accidente, quedaba tan poca gente que apenas habría que lamentar grandes males. Así pensaban los que se movían por móviles de exclusivo beneficio económico inmediato y no tenían en cuenta las angustias de un pueblo que, más allá de cualquier victimismo, no merecían tantas desatenciones. Sin salir de las referencias a la nuclearización del territorio, un buen ejemplo de lo fino que podía hilar un censor a la hora de buscar razones para vedar la interpretación de una canción la encontramos en el *Romance de Chalamera*, obra del cantautor turolense

Joaquín Carbonell¹³⁶. El texto expresaba el malestar generado en Chalamera, un pueblo de la provincia de Huesca, cerca de Fraga, en el que se pretendía construir una central nuclear, con los riesgos intrínsecos de presencia de material radioactivo; el censor escribió que “el Romance de Chalamera parece denegable por el equívoco Fraga (pueblo-vicepresidente del Gobierno)”, cuando en realidad el sentido de la canción no planteaba en absoluto esta dicotomía y revelaba más bien la obsesión por buscar mensajes subversivos ocultos o juegos de palabras que llevasen a dobles interpretaciones. Fue el jefe de lectorado quien puso un poco de cordura en el asunto y decidió finalmente autorizar la canción. Pero la anécdota muestra hasta qué punto muchos lectores pecaban de una severidad extrema a la hora de firmar sus informes de supervisión por temor a ser considerados excesivamente blandos por sus superiores.

Si comparamos la intensidad censora con Labordeta y La Bullonera en 1976, al primero le fueron autorizadas más canciones que a La Bullonera en 1975 y 1976, aunque versasen sobre temáticas parecidas. Posiblemente la forma de abordar las cuestiones delicadas, aunque en el fondo subsistiesen las mismas ideas, fuese una de las claves. Las composiciones de Labordeta se acercaban al tema de forma más sutil y diplomática que las frontales letras de La Bullonera. También el nombre del artista podía incidir positiva o negativamente en la decisión final de quien dictaminaba. Así, Labordeta era ya en 1976 una figura conocida a escala regional y nacional mientras La Bullonera intentaba precisamente entonces sacar su primer LP al mercado, luchando fieramente contra la censura. Si el artista en cuestión contaba con algún antecedente de desobediencia y no conseguía quitarse de encima el sambenito de agitador, era más férreamente controlado y sus letras más concienzudamente revisadas. Así y todo, en La Bullonera parece primar la intención de expresar aquello que querían cantar y las ideas que buscaban transmitir a través de su música que el miedo a una posible prohibición. Habían empezado a componer más tarde que Labordeta, cuando el franquismo daba sus últimos coletazos y no se sintieron tan preocupados por la censura como los cantautores más veteranos que habían sufrido severos castigos como la confiscación del pasaporte o la suspensión de recitales por orden gubernativa.

¹³⁶ Archivo General de la Administración (AGA), Ministerio de Información y Turismo, Secc. Cultura, caja 68976, Expediente nº 1866/76, 21/5/1976.

Las consecuencias de ser censurado eran importantes, por lo que nadie deseaba pasar por este trago. ¿De qué servía escribir canciones que no iban a poder cantarse o grabarse? De ahí que muchos artistas e intelectuales, sobre todo quienes vivían directamente de la cultura, cuidasen muy mucho sus publicaciones hasta llegar en ocasiones a la autocensura, o a navegar en el filo de la navaja, intentando sortear el temido lápiz rojo con trucos y subterfugios, pero buscando siempre la autorización, por más que contar con alguna canción prohibida y que tuviese conocimiento de ello el público tampoco era mala propaganda para algunos artistas. Ahora bien, las sanciones económicas eran duras, dependiendo de la “gravedad” del escrito o de la inconveniencia cometida, y la apertura de expediente podía empeorar seriamente las expectativas laborales del cantautor en cuestión, cuyas posibilidades de reclamación eran muy escasas, pues no cabía la posibilidad de recurrir las decisiones de los censores por vía judicial. El propio sistema carecía de mecanismos y de canales que permitiesen las reclamaciones al margen del Ministerio y de los propios censores. A su vez, los censores no podían cejar en su empeño pues corrían riesgo de que sus superiores les llamasen la atención sobre sus permisivos juicios, quedando bajo sospecha si no se aplicaban con el rigor exigido.

4. Los cantautores ante la normalización de la vida democrática española

A medida que se asentaban las libertades y se normalizó la vida democrática española se fueron diluyendo los cantautores, en favor de “modernas discotecas de luces estroboscópicas y músicas más rugientes”¹³⁷, que tampoco eran novedad estricta de los ochenta sino que ya habían menudeado más modestamente en los sesenta, dando cobijo a coloristas conjuntos ye-yés. Llegó la movida, la posmodernidad y “algún que otro ídolo de plástico”¹³⁸. Cuando los tiempos cambiaron, la democracia se asentó y la Constitución reconoció la libertad de expresión, esa necesidad imperiosa de acudir a un recital y de corear consignas prohibidas desapareció. Labordeta publicó en 1978 el disco *Que no amanece por nada* y, entre 1979 y 1981, dos más denominados *Cantata para un país* y *Las cuatro estaciones*; en todos ellos, sin abandonar del todo el aroma reivindicativo, rebajó su nivel explícito de compromiso en favor de la recuperación de piezas tradicionales del folk aragonés. Más tarde se quedó sin compañía discográfica

¹³⁷ Matías Uribe (2003), p. 83

¹³⁸ Véase nota anterior.

durante tres años, hasta 1984. Todo un indicador de por dónde iban los nuevos tiempos de *movida madrileña* y tecno pop. Los recitales ya no se llamaban así, sino conciertos, sin apenas nada que recordase el tono mitinero anterior. En el caso de Labordeta no fue tanto desencanto cuanto frustración ante el desarrollo estatutario de su tierra. Llegó la sensación de aletargamiento al ver frustrada la velocidad de acceso a la autonomía plena de Aragón. Una vía rápida para las llamadas “comunidades históricas” y otra más lenta para los demás... Labordeta reaccionó frente a un Estatuto muy apocado y arrugado, el *Tacatá* se le llamó, pactado y repactado, de tercera categoría, que supuso el descabello para el espíritu del 23 de abril de 1978. Entonces ayudó Labordeta a recuperar autoestima y nuevas señas alejadas de los tópicos baturros. A partir de 1982 sus canciones seguían sonando, pero habían perdido resonancia, circunstancia extensible por lo demás a cantautores como Lluís Llach cuando declara que “la canción en Cataluña está cada vez más desligada de movimientos culturales colectivos”¹³⁹, o a Ovidi Montllor, plenamente consciente de que el público “flojea (...) todo el mundo se ha vuelto moderno hasta negar a su propio padre y lo que se lleva es *passar* (por el aro), llámese Travolta con su *Fiebre del sábado noche*, *punk* u otras polifonías multinacionales”¹⁴⁰.

Algo similar a los cantautores le sucedió, en realidad, a señeras publicaciones antifranquistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Ozono* u otras, que acabaron desapareciendo o casi a partir de 1979-1980. Fueron sus propios lectores quienes “jubilaron a los excombatientes por las libertades”¹⁴¹. Ésta fue la gran paradoja: cuando llegó la normalización de la vida cultural y la censura empezaba a ser historia, se liquidaban por problemas económicos toda una serie de simbólicas revistas antifranquistas tras agarrarse a unos últimos intentos de supervivencia con amargura no exenta de cierto resentimiento, como si la democracia devorase a sus propios hijos, fuesen cantautores o revistas clásicas en la lucha contra la dictadura.

Labordeta continuó siendo durante años un personaje muy querido y popular en toda España, pero no sólo por su faceta de cantautor. A ello contribuyó su serie “España en la mochila”, emitida por Televisión Española entre 1991 y 1999, hasta convertirse en

¹³⁹ P. Serrano: “Lluís Llach, entre el desencanto y la esperanza”, *Andalán*, nº 173, 7-13 de julio de 1978.

¹⁴⁰ La cita procede de “Ovidi, un profesional”, *Andalán*, nº 196, 15-21 de diciembre de 1978.

¹⁴¹ La frase en M.A. Aguilar (1982), p. 175. Sobre la desaparición de estas revistas políticas, Muñoz Soro (2005).

un compañero de viaje intergeneracional, mostrando su debilidad por la España más olvidada. Con su mochila “recorrió todos los caminos con esa lentitud cachazuda que no era insolencia, sino amor a las pequeñas cosas, a la paciencia ajena, al deseo de oír a los otros. Esa era una de sus virtudes y un rasgo de su modestia: tenía una insólita capacidad de escuchar con bonhomía y sin paternalismo”¹⁴². Su personal manera de transmitir informaciones, valores y pasiones le permitió alcanzar una muy notable continuidad generacional. Luego llegaría su faceta como diputado en el Congreso, donde rechazó la participación de España en la guerra de Irak leyendo en la tribuna de la Carrera de San Jerónimo un poema de su hermano Miguel, lo que llevó al escritor Félix Romeo (1968-2011) a indicar que Miguel Labordeta se había convertido así “en uno de los pocos poetas que han publicado en el Boletín Oficial del Estado”.

Labordeta se consideró inventor de la izquierda depresiva aragonesa, aunque desde su elección como Diputado dijese que ya no se repartían carnés ni se admitían militantes. Esa cultivada imagen de perdedor con dignidad, no exenta de sorna, ironía y socarronería, se percibe muy bien en sus libros de memorias o de cuasimemorias: *Banderas rotas* (“Desde el Conde de Aranda los aragoneses sólo hemos levantado banderas rotas en Madrid, aunque seguimos sin reblar”); *Memorias de un beduino en el Congreso de los Diputados*, donde analiza su labor parlamentaria entre 2000 y 2008, durante la última legislatura de Aznar y la primera de Zapatero (“el beduino lleva más de tres horas en el hemiciclo del Congreso, sabiendo que nos van a derrotar por goleada, y ante tanta vertiginosa ruina me adentro en mí mismo y me busco en el fondo del útero materno, ya que afuera hace frío y las oleadas de reaccionarismo barato y destructivo avanzan a pasos agigantados, tan agigantados que un tipo como Rodrigo Rato aparece como símbolo de demócrata ilustrado y progresista”¹⁴³); su último libro de memorias, publicado en 2010 y relacionado ya de forma obligada con su enfermedad, lleva por título *Regular, gracias a Dios. Memorias compartidas*, donde relata su experiencia con el cáncer.

En las ideas de Labordeta, desde luego más federalistas que nacionalistas, fue nítida la defensa de la soberanía de los individuos, la especificidad de las culturas minoritarias, en definitiva el derecho a la diferencia sin renunciar a la construcción de

¹⁴² Antón Castro, “Recuerdo de Labordeta”, *Heraldo de Aragón*, 10 de marzo de 2015.

¹⁴³ Labordeta (2009), p. 35

marcos supranacionales y supraestatales. Buena parte de su pensamiento y de su actuación se basó en el principio de “pensar en global y actuar en local”. Partidario de una reforma constitucional que incluya la fórmula “nación de pueblos” y de un federalismo no asimétrico, Labordeta aspiró a la solidaridad interregional y territorial como parte del proceso de consolidación y profundización democrática. Sus canciones reivindicativas con tan apenas el rasgueo de una guitarra, combinadas con otras más amorosas que mostraban la cara tierna frente al grito de protesta, convirtieron a Labordeta en un icono de Aragón, en “El Abuelo” de mucha gente, aunque él siempre digiriese el éxito con naturalidad. El impresionante afecto que despertaba quedó evidenciado en su funeral, allá por septiembre de 2010, convertido en el mayor acto colectivo de duelo que se recuerda en Aragón. El palacio de la Aljafería, sede de las Cortes de Aragón, abrió sus puertas para que esas decenas de miles de ciudadanos, agolpados en una fila que llegó a medir varios kilómetros, pudieran despedirse del escritor, cantautor y político Labordeta. Por la capilla ardiente pasaron hombres y mujeres de todas las edades, unos se santiguaban, otros apretaban el puño y lo bajaban con rabia. Labordeta, convertido en mito para muchos aragoneses en tiempo récord, era percibido como “un hombre honesto que sabía hablar claro en un tiempo plagado de explicaciones difíciles para algo tan sencillo como la pobreza”¹⁴⁴. Ningún aragonés ilustre tuvo nunca un duelo tan multitudinario, ni Joaquín Costa, ni Sender o Buñuel, ni Cajal ni por supuesto Goya. Labordeta se había convertido en un gran símbolo popular del Aragón reinventado en la década de 1970, cuando hablar, escribir y cantar con sentido crítico iba a traerle tantos problemas como admiración y aceptación ciudadana.

Bibliografía citada

ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.

AGUILAR, Miguel Ángel (1981): *Los medios de comunicación en la frontera democrática*, Madrid: UIMP.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (1996): *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid: Alianza.

¹⁴⁴ *El Periódico de Aragón*, 20 de septiembre de 2010

AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (1997): “La amnesia y la memoria: las movilizaciones por la amnistía en la transición a la democracia”, en R. Cruz y M. Pérez Ledesma (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, pp. 327-357.

ALEGRE, Luis (2014): *Cerca de casa*, Zaragoza: Xordica Editorial.

BALFOUR, S. y A. QUIROGA (2007): *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Barcelona: Península.

BALSEBRE, Armand (2002): *Historia de la radio en España (1939-1985)*, Madrid: Cátedra

BESSIÈRE, Bernard (1992): *La culture espagnole. Les mutations de l'après-franquisme, 1975-1992*, Paris: L'Harmattan.

CASTRO, Antón: “Recuerdo de Labordeta”, *Heraldo de Aragón*, 10 de marzo de 2015.

CISQUELLA, G.; J.L. ERVITI y J.A. SOROLLA (2002): *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona: Anagrama.

CHULIÁ, Elisa (2001): *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid: UNED-Biblioteca Nueva.

CUESTA BUSTILLO, J. (1998) (ed): “Memoria e historia”, *Ayer*, nº 32, Madrid: Asociación de Historia Contemporánea-Marcial Pons.

DE RIQUER, Borja (2015): “La crisis de la dictadura” en J. Casanova (coord.): *40 años con Franco*, Barcelona: Crítica, pp. 115-149.

DÍAZ, Elías (1993): “La revista Triunfo: cultura y democracia en España”, *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, nº 113, pp. 111-118.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (2010): *El recuerdo que somos. Memorias (1942-1972)*, Zaragoza: Rolde.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, “Inolvidable Labordeta”, *El Periódico de Aragón*, 10 de marzo de 2015.

FORCADELL, Carlos et alii (1997): *Andalán, 1972-1987: los espejos de la memoria*, Zaragoza: Ibercaja.

GARRIDO LÓPEZ, Carlos (1999): *Demanda regional y proceso autonómico. La formación de la Comunidad Autónoma de Aragón*, Madrid, Tecnos.

GRACIA, J. y RUIZ CARNICER, M.A. (1995): *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Síntesis.

- HERNÁNDEZ RUIZ y PÉREZ RUBIO (2...): *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española*, Barcelona: Paidós.
- KUTSCHKE, Beate y Barley NORTON (coord.) (2012): *Music and Protest in 1968*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LABORDETA, José Antonio (2001): *Banderas rotas. Cuasimemorias*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- LABORDETA, José Antonio (2009): *Memorias de un beduino en el Congreso de los Diputados*, Barcelona: Ediciones B.
- LACRUZ J. (2008): “Alborada en Teruel”, en J. Aguirre Santos (coord.): *José Antonio Labordeta. Creación, compromiso, memoria*, Zaragoza: Rolde.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Madrid: Trea.
- MAINER, José Carlos (1977): *Labordeta*, Barcelona: Júcar. Colección Los juglares.
- MUÑOZ SORO, Javier (2005): *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural para el segundo franquismo*, Madrid: Marcial Pons.
- ORTIZ HERAS, M. (2007): *Culturas políticas del nacionalismo español. Del franquismo a la Transición*, Madrid: Libros de la Catarata.
- PÉREZ LASHERAS, A. (2011): *José Antonio Labordeta. Poesía reunida, 1945-2010*, vol. 1, Zaragoza: Eclipsados.
- PÉREZ VILLABA, E. (2007): *How Political Singers Facilitated the Spanish Transition to Democracy, 1960-1982. The Cultural Construction of a New Identity*, Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- SABIO ALCUTÉN, Alberto (2011): “Labordeta y Gómez de las Rocas: la dispar heterodoxia del nacionalismo en Aragón”, en X.M. Núñez Seixas y F. Molina (eds.): *Los heterodoxos de la patria. Biografías de nacionalistas atípicos en la España del siglo XX*, Granada: Comares.
- SINOVA, Justino (1989): *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid: Espasa Calpe.
- TRENZADO, Manuel (1999): *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid: CIS.
- URIBE, Matías (2003): *Polvo, niebla, viento y rock*, Zaragoza: Biblioteca Aragonesa de Cultura.

VÁZQUEZ, Juan José y Luis M. BALLABRIGA (1977): *La canción popular aragonesa*, Zaragoza: Alcrudo.

VIÑAS, Ángel ((2003): *En las garras del águila. De Francisco Franco a Felipe González*, Barcelona: Crítica

YSÁS, Pere (1994): "Democracia y autonomía en la Transición española", *Ayer*, nº 15, pp. 77-108.

« Des gens qui tombent du Nord vers les grandes villes »¹⁴⁵ : la migration et les rêves dans la chanson d'auteur brésilienne

Josely Teixeira Carlos
Université de Sao Paolo et Université Paris Nanterre

Résumé :

Basé sur l'Analyse française du discours (Authier-Revuz ; Maingueneau) et sur l'analyse du discours verbo-musical (Carlos, 2007 ; 2014), mon objectif, dans cet article, est de décrire et analyser la *scénographie* mobilisée par le chanteur et compositeur Belchior, né dans le Nord-est du Brésil, à Fortaleza, Ceará, en 1946, dans la construction de ses chansons, plus spécialement celles du disque *Alucinação (Hallucination)* (1976), chef-d'œuvre de l'artiste, qui dans les années 70, suivant le parcours de milliers de migrants du Nord-est, est parti pour le pôle Rio-São Paulo, et devenu célèbre dans tout le Pays par son œuvre d'auteur, spécialement dans le contexte de la génération de musiciens brésiliens intitulée *Pessoal do Ceará (Les Gens du Ceará)*. Grâce à l'analyse discursive de la sémiose verbale des chansons (des paroles), nous verrons matériellement comment l'œuvre de Belchior est représentative de la voix de toute une génération brésilienne qui a laissé sa terre natale, spécialement ceux du Nord-est, à la recherche de meilleures conditions de vie dans les grandes métropoles, principalement à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Mots-clés : analyse du discours verbo-musical ; positionnement ; scénographie ; musique brésilienne ; migration ; Belchior.

¹⁴⁵ Morceau de la chanson « Fotografia 3x4 » (« Photographie tête nue ») du long play *Alucinação (Hallucination)*, de Belchior, 1976.

*Je suis juste un gamin latino-américain, sans argent à la banque,
sans parents importants et arrivant de la province. Je suis juste un chanteur.¹⁴⁶*

(Belchior, 1976)

1 L'Analyse du Discours appliquée à la musique brésilienne

Dans ce travail, on se base sur le tableau théorique de l'École Française de l'Analyse du Discours (AD), spécifiquement celle orientée par le linguiste Dominique Maingueneau.

Mais, que peut être compris par *discours* ? De nombreuses définitions sont accordées à ce terme. Dans une acceptation plus ample, il « désigne moins un champ d'investigation délimité qu'un certain *mode d'appréhension du langage* : ce dernier n'est pas considéré ici comme une structure arbitraire, mais comme une *activité* d'individus inscrits dans des *contextes* déterminés » (Maingueneau, 1998, p. 43). Dans le cadre de cet article, je considère le *discours* en tant que *pratique discursive*, car à travers la production de discours, nous agissons et intervenons dans le monde. J'emploie cette expression selon Maingueneau (1984), qui affirme que le discours ne doit pas être défini comme un ensemble de textes, mais comme une pratique discursive¹⁴⁷. Penser à une pratique¹⁴⁸ discursive permet

d'appréhender une formation discursive comme inséparable des communautés discursives qui la produisent, de son mode d'émergence et de diffusion : la formation discursive est, donc, pensée dans un mouvement, comme contenu, mode d'organisation des hommes et réseau spécifique de circulation des énoncés. (Maingueneau, 1984, p. 154).

Dans cet article, je considère ainsi l'Analyse du Discours comme

la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en soi ou à une analyse sociologique ou psychologique de son *contexte*, vise à *articuler* son énonciation sur un *lieu* social. Elle est, malgré tout, en relation avec les autres genres du discours travaillés dans les secteurs de l'espace social (un café, une

¹⁴⁶ « Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco sem parentes importantes e vindo do interior. Eu sou apenas o cantor. », morceau de la chanson « Apenas um rapaz latino-americano » (« Juste un gamin latino-américain »), de *Alucinação (Hallucination)*, chef-d'œuvre de Belchior.

¹⁴⁷ Maingueneau a emprunté cette expression à Michel Foucault (1969, p. 153).

¹⁴⁸ *Pratique* est un concept travaillé par le marxisme comme « l'ensemble des activités humaines tendant à créer les conditions indispensables à l'existence de la société et, particulièrement, à l'activité matérielle, à la production » (Ferreira, 2001).

école, un magasin...) ou dans les champs discursifs (politique, scientifique...) (Maingueneau, 1998, p. 13).

J'analyse dans cette recherche le *discours verbo-musical brésilien* comme une pratique discursive résultant de l'activité d'une *communauté* spécifique constituée par les compositeurs, paroliers, mélodistes, instrumentistes, interprètes, managers, producteurs de disques et des artistes, radiodiffuseurs, journalistes, critiques musicaux et auditeurs, tous *faiseurs, commentateurs, divulgateurs, admirateurs* et *consommateurs* de la *chanson*, produit de cette communauté. Mon objectif principal est de décrire et analyser les chansons d'un des sujets-agents de cette communauté discursive : le chanteur et compositeur du Ceará Belchior¹⁰⁹, ayant commencé ce travail dans ma recherche de maîtrise (Carlos, 2007) et continué dans ma thèse de doctorat (Carlos, 2014).

De l'œuvre très vaste de Belchior, j'ai choisi d'analyser les morceaux appartenant à l'album *Alucinação (Hallucination)* de 1976, car ce disque est le plus représentatif de sa carrière artistique, comme il l'observe lui-même :

Alucinação a été très important pour moi. Cela a été mon lancement comme auteur, parolier et interprète (...) Il a été pensé pendant deux ans comme le journal d'une génération. C'est un voyage autour de la chambre, de l'âme, du corps, des perspectives de chacun (Journal *O Povo*, Fortaleza, Brésil, 30/06/76 apud Pimentel, 1994).

Dans mon analyse, je prétends jeter un regard sur la *scénographie* – catégorie utilisée par Maingueneau – mobilisée par Belchior dans la construction de ses chansons. La scénographie ne se réfère pas aux circonstances réelles de la production d'une œuvre, mais à l'instauration au niveau du texte d'une *scène énonciative*, de laquelle sont

¹⁰⁹ Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes est né à Sobral, ville de l'intérieur du Ceará, le 26 octobre 1946. Durant l'enfance il a étudié le piano, était dans une chorale. A été programmateur de radio à Sobral et à Fortaleza, capitale du Ceará, a commencé à se consacrer professionnellement à la musique après avoir abandonné la faculté de Médecine. De 1965 à 1970, s'est présenté dans des festivals de musique dans le Nord-est. En 1971, a déménagé à Rio de Janeiro, gagnant du IVème Festival Universitaire de la MPB, avec « Na hora do almoço » (« A l'heure du déjeuner »), avec laquelle il a débuté comme chanteur sur un disque, un compact de la maison Copacabana. Il a déménagé à São Paulo en 1972, quand Elis Regina a enregistré sa composition « Mucuripe » (avec Fagner), lui ouvrant les portes de la reconnaissance nationale. Il a plus de 300 compositions enregistrées par lui et par des chanteurs comme Roberto Carlos, Jair Rodrigues, Ney Matogrosso, entre autres. Il est décédé le 30 avril 2017 à l'âge de 70 ans.

éléments *l'énonciateur, le co-énonciateur, l'époque et le lieu*. Un autre concept de la théorie de Maingueneau que j'aborderai c'est celle de *positionnement*, qui se réfère à l'insertion d'un individu dans un parcours antérieur ou à la fondation d'un nouveau parcours.

En ce qui concerne la méthodologie employée dans cet article, on peut dire que l'analyse a été faite de façon panoramique, schématique et qualitative, ce qui signifie que j'ai identifié des aspects *généraux* de la scénographie, en illustrant avec des passages des chansons. Initialement, les éléments de la scène de l'énonciation (énonciateur, co-énonciateur, topographie et chronographie) ont été caractérisés séparément et ensuite analysés dans une approche générale à travers l'articulation de ces éléments dans la construction de la scénographie. Dans le cadre de ce travail, seul l'aspect verbal de la chanson a été privilégié.

L'ordre utilisé dans cet article est le suivant : premièrement je mets en avant les contributions de Dominique Maingueneau à l'Analyse du Discours, en privilégiant les catégories *l'interdiscours, positionnement et scénographie* ; ensuite j'aborde la scénographie dans la chanson d'auteur brésilienne et les positionnements auxquels Belchior se joint, et alors je me dirige vers l'analyse des morceaux. Enfin, je fais quelques considérations. Tout au long de l'analyse des chansons, les passages en italique sont des termes sur lesquels je veux attirer l'attention.

2 La perspective théorique de Dominique Maingueneau

Selon le concept d'*hétérogénéité* (Authier-Revuz, 1982,1984, 1990, 1995), tout discours est tissé à partir du discours de l'autre, qui est l'« extérieur constitutif », le « déjà dit » sur lequel tout discours se construit¹⁵⁰. Il s'agit de comprendre que toute pratique discursive est constitutivement hétérogène. En ce qui concerne la relation interdiscursive, Maingueneau proclame alors le *primat de l'interdiscours* sur le discours : « l'unité de l'analyse pertinente n'est pas le discours, mais un espace d'échange entre différents discours choisis par convenance » (1984, p. 11).

Cette affirmation peut être interprétée de deux manières. La première indique que l'étude de la spécificité d'un discours se fait en le mettant en relation avec d'autres discours. Dans la deuxième, l'interdiscours passe à être un espace de régularité pertinente, duquel les différents discours ne seraient rien sinon des composantes.

¹⁵⁰ On note que la notion d'*hétérogénéité* est une manière de préciser théoriquement le concept bakhtinien de *dialogisme*, où le langage est un phénomène essentiellement dialogique : « Tout énonciation (...) est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Toute inscription prolonge celles qui la précèdent, lie une polémique entre elles, compte sur les relations actives de la compréhension, les anticipe » (Bakhtin, 1995, p. 98).

Pour comprendre ce qu'est un *interdiscours* dans la théorie de Maingueneau, on doit recourir à trois notions complémentaires : *univers discursif*, *champ discursif* et *espaces discursifs* (Maingueneau, 1984, p. 27-28).

L'*univers discursif* est constitué par « un ensemble de formations discursives de tout type qui interagissent dans une conjoncture donnée ». Il représente un ensemble fini qui, par son amplitude, ne peut être appréhendé dans sa globalité ; c'est pourquoi il ne présente que peu d'intérêt pour l'analyste, servant uniquement à définir l'horizon à partir duquel seront construits des domaines susceptibles d'être étudiés, les champs discursifs.

Le *champ discursif* est constitué par un ensemble de formations discursives qui se trouvent en concurrence, se délimitant réciproquement dans une région déterminée de l'univers discursif. Concurrence étant, ici, comprise comme la confrontation ouverte, l'alliance, l'indifférence entre des discours qui possèdent la même fonction sociale et se différencient par la manière de l'exercer. Le religieux, le politique, le philosophique, le dramaturgique, le grammatical etc. seraient des champs discursifs. Comme en général il n'est pas possible d'étudier un champ discursif dans son intégralité, l'analyste en extrait des sous-groupes ou sous-champs, les espaces discursifs, constitués de positionnements discursifs qui maintiennent des relations particulières fortes.

Les *espaces discursifs* sont des découpages discursifs que l'analyste isole à l'intérieur d'un champ discursif donné en vue d'intentions spécifiques d'analyse. Pour réaliser ces découpages, il est essentiel d'avoir une connaissance et une culture historique qui permettront de soulever des hypothèses, lesquelles seront confirmées ou non tout au long de la recherche. Comme exemples d'espace discursif, nous avons le cas de discours humaniste dévot et janséniste, des espaces discursifs appartenant au champ discursif religieux.

Les considérations sur le primat de l'interdiscours étant faites, j'expliquerai, alors comment Maingueneau relie les *conditions de production*¹⁵¹ d'un discours à sa *formation discursive*. L'auteur propose une imbrication entre ces deux concepts, c'est-à-dire, toute production discursive suppose ses conditions de réalisation. Le théorique préfère parler, alors, de *pratique discursive*, notion qui intègre la formation discursive – une espèce de dimension langagière de la discursivité – la *communauté discursive*, composée par tous les agents qui participent d'une pratique discursive donnée.

Une caractéristique essentielle de toute pratique discursive est l'établissement d'un *positionnement*, qui se réfère à la relation qu'un individu maintient avec le contexte discursif. Se positionner fait référence au processus d'instauration et conservation d'une

¹⁵¹ Cette expression est aussi utilisée comme une variante à *contexte*, mais l'est chaque fois moins, parce qu'elle minimise la dimension interactionnelle du discours.

identité énonciative dans un champ discursif déterminé (Maingueneau ; Charaudeau, 2004, p. 392). Sont considérées des positions les doctrines, écoles, mouvements, partis etc. Le mot position signifie dans ce cas aussi bien une « prise de position » qu'un « ancrage dans un espace » (Maingueneau, 1995, p. 69).

Et si toute pratique discursive est associée à un contexte dans lequel un individu se positionne à l'intérieur d'un champ discursif, par conséquent son énoncé impliquera également un contexte, dans lequel un sujet A se dirige à un sujet B, inscrits dans un espace-temps déterminé. On peut alors conclure que dans l'analyse de toute pratique discursive doit être considérée sa *situation d'énonciation*, constituée dans l'union d'autres éléments, parmi lesquels, la *scénographie*.

❖ Scène d'énonciation et scénographie

La situation d'énonciation est ainsi directement liée à la création d'une *scène d'énonciation*, laquelle intègre trois autres scènes : la *scène englobante*, la *scène générique* et la *scénographie* (Maingueneau, 2001, p. 85-88). Cette métaphore théâtrale est utilisée pour se référer à la manière dont le discours construit une représentation de sa propre situation d'énonciation. Nous voyons donc comment se caractérise chacune de ses *scènes*.

La *scène englobante* fait référence au *type de discours* (publicitaire, politique, journalistique, verbo-musical etc.). La *scène générique* se rapporte au *type de genre* employé pour la construction d'un discours (annonce, propagande électorale, nouvelles, chanson etc.). Ces deux scènes configurent ce qui peut être appelé *tableau scénique*. C'est par ce tableau que se définit un espace où l'énoncé acquiert un sens. Mais, ce n'est, à proprement parlé, pas à ce tableau que le destinataire d'un texte ou d'une œuvre se confronte, mais plutôt à une *scénographie* : une scène construite par le propre texte à l'intérieur d'un énoncé. C'est en elle que se définissent un énonciateur, un co-énonciateur, une topographie et une chronographie de l'énonciation.

L'*énonciateur* et le *co-énonciateur*, considérés les « protagonistes de l'énonciation », sont des représentations de positions se référant, respectivement, au *je* et au *tu* établis dans le texte et pas toujours marqués à la superficie textuelle.

Par-contre la *topographie* et la *chronographie* se constituent, respectivement, par la représentation d'un espace et d'une époque, dans lesquelles se déroule une énonciation représentée dans le texte.

La scénographie peut être représentée, dans l'énonciation, de formes diverses : a) montrée grâce à des indices textuels ; b) avec des indications para-textuelles : titre, mention d'un genre, préface ; c) avec des indications explicites dans les propres textes ;

d) se basant sur des scénarios valides d'autres œuvres, genres, situations de communication etc. qui peuvent être captés ou corrompus ; les *scènes validées* sont celles déjà installées dans l'univers de savoir et de valeurs de la société, ou soit dans la mémoire collective ; e) se basant sur des *scènes fondatrices* qui sont des « situations d'énonciation antérieures que la scène utilise pour la répétition et de laquelle elle retire une bonne partie de légitimité » (Maingueneau, 1989, p. 42).

Il est important de préciser que la scénographie ne se réfère pas uniquement à un contexte qui émerge d'un discours, mais si à un dispositif grâce auquel sont imbriqués l'œuvre, la condition de l'auteur, le lieu et l'époque à laquelle cette œuvre a été produite. « La scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde, étant en même temps condition et produit, en même temps *dans* l'œuvre et en *dehors* » (Maingueneau, 1995, p.121). Dans ce sens, il existe une relation indissociable entre la scénographie établie dans l'énonciation du discours verbo-musical et le positionnement pris par ses divers sujets/auteurs.

En considérant que tout discours montre sa scénographie à travers un type et un genre de discours, il est important de faire ressortir que s'il y a des types de discours dont les genres impliquent des scènes d'énonciations assez stables, comme c'est le cas de la liste téléphonique et des recettes, il y en a d'autres dans lesquels il est pratiquement impossible de prévoir quelle scénographie sera mobilisée. À cet égard, le discours verbo-musical est privilégié, car dans la scène d'énonciation du genre chanson l'auteur, à travers l'énonciateur, a, aussi, la totale liberté de créer et d'instituer les scènes d'énonciations les plus diverses qui, je me risquerais à dire, tendent à l'infini.

3 La scénographie dans la chanson d'auteur brésilienne

Comme nous l'avons vu, toute production discursive englobe une situation d'énonciation, dans laquelle l'auteur se positionne et où sont instaurés un énonciateur, un co-énonciateur, une époque et un lieu. Dans la sphère de la chanson d'auteur brésilienne, les éléments *énonciateur* et *co-énonciateur* ne peuvent pas être confondus comme *auteur* et *lecteur/auditeur* (destinataire de l'œuvre verbo-musicale, des paroles et de la musique), respectivement. Si ce sont deux endroits fondés sur l'énonciation pour représenter le *je* et le *tu*, l'auteur et le lecteur/auditeur correspondent aux rôles assumés par les individus en chair et en os qui créent et consomment les œuvres musicales, respectivement. Énonciateur et co-énonciateur doivent, encore être

distingués du *locuteur* et du *co-locuteur*, qui représentent le *rôle*¹⁵² d'émetteur et de récepteur empiriques de l'énoncé. Il est intéressant d'observer que, très souvent les rôles de locuteur et énonciateur se mélangent, comme dans une conversation normale ; mais, dans d'autres, ces rôles ne coïncident pas comme, par exemple, dans un journal-télé, où le présentateur n'est pas responsable (auteur) de ce qui est annoncé.

Ces *déguisements* énonciatifs, très commun dans les productions verbales d'une manière générale, sont assez explorés dans la chanson d'auteur brésilienne. Pour citer seulement un exemple, nous avons les divers personnages féminins du chanteur et compositeur Chico Buarque de Holanda, énoncés à la première personne. Dans ce cas, l'énonciateur (je) ne coïncide pas avec l'auteur Chico Buarque, même si la chanson est interprétée par lui-même, en tant que locuteur privilégié de ses propres chansons.

Pourtant, ces astuces de l'énonciation si caractéristiques dans la chanson d'auteur, ne sautent pas aux yeux dans l'œuvre de Belchior en question, comme nous le verrons plus en avant dans l'analyse des chansons. Recourant à quelques aspects de la biographie de cet artiste, je me risque à affirmer que, d'une manière fréquente, la figure de l'auteur se confond avec celle de l'énonciateur, en plus d'être Belchior le locuteur principal de ses chansons. Pour exemplifier, nous observons, par la suite, la chanson « A palo seco » (« La gorge sèche » (1974)).

Si tu me demandes où j'étais passé/à l'époque où tu rêvais./les yeux ouverts, je te dirais :/– Mon ami, j'étais désespéré./Je sais que, en parlant ainsi, tu penses/que ce désespoir est à la mode en 73. Mais je suis vraiment mécontent./Désespérément je crie en portugais :/– J'ai vingt cinq ans de rêve ;/de sang et d'Amérique du Sud./En vertu de ce destin./un tango argentin/me va bien mieux qu'un blues./Je sais qu'en parlant ainsi, tu penses/que ce désespoir est à la mode en 73./... Et je veux que ce chant tordu./comme un couteau, coupe votre chair à tous.¹⁵³

Quand le propre Belchior interprète cette chanson, il exerce le rôle d'auteur, locuteur et, je pense, également d'énonciateur, par la référence à un *je* de 25 ans. Belchior avait 28 ans à l'époque du premier enregistrement de la chanson, laquelle je suppose a été

¹⁵² Le terme *rôle*, dans l'analyse du discours, est utilisé pour déterminer des comportements sociaux et langagiers, faisant référence aux différentes positions d'énonciation qu'un individu peut assumer, tant dans l'oralité que dans l'écrit.

¹⁵³ Paroles en portugais (Port.): « Se você vier me perguntar por onde andei/no tempo em que você sonhava./de olhos abertos, lhe direi:/ – Amigo, eu me desesperava./Sei que, assim falando, pensas/que esse desespero é moda em 73. Mas ando mesmo descontente./Desesperadamente eu grito em português:/ – Tenho vinte e cinco anos de sonho./de sangue e de América do Sul./Por força deste destino./um tango argentino/me vai bem melhor que um blues./Sei que, assim falando, pensas/que esse desespero é moda em 73./... E eu quero é que este canto torto./feito faca, corte a carne de vocês. ».

écrite autour de ses 25 ans, comme le soulignent les paroles. Néanmoins, quand la même chanson est interprétée par Fagner, Ednardo et Elba Ramalho, ces artistes exercent le rôle de locuteur, alors que Belchior continue à en être l'auteur et, comme je le pense, l'énonciateur. Ci-dessous tous ces éléments de la scène d'énonciation peuvent être visualisés dans un tableau, qui met également en avant les éléments correspondants *destinataire*, *co-locuteur* et *co-énonciateur*.

| Auteur | Locuteur | Énonciateur | Destinataire | Co-locuteur | Co-énonciateur |
|----------|---|---|--------------|---|--|
| Belchior | Belchior Fagner Ednardo Elba Ramalho | Jeune : /j'/ - « ai 25 ans de rêve... » En portugais: Jovem : /eu/ - « tenho 25 anos de sonho... » | Virtuel | Virtuel (tout auditeur qui comprend le portugais | Ami : tu/ - « mon ami, j'étais désespéré » ; « penses » En portugais: Amigo : /você/, tu/ - « amigo, eu me desesperava » ; « pensas » |

Tableau - *La scénographie dans la chanson d'auteur brésilienne* (Carlos, 2007)

4 Gens du Ceará et MPB : Belchior et deux positionnements

La Musique Populaire Brésilienne (MPB, *la chanson d'auteur brésilienne*) peut être regroupée en accord avec cinq critères, c'est-à-dire, de cinq manières de « marquages identitaires », selon lesquelles se constituent de nombreux *positionnements*. Ils sont :

- des mouvements esthético-idéologiques (Bossa-Nova, Tropicalisme etc.) ;
- regroupements à caractère régional (gens de Minas, du Ceará etc.)
- regroupement autour de thématiques (*catigueiros*¹⁵⁴, romantiques, *mangue beat*¹⁵⁵ etc.) ;

¹⁵⁴ De la *Caatinga* (biome du Brésil).

¹⁵⁵ Mouvement musical et culturel apparu dans la ville de Recife au nord-est du Brésil au début des années 1990.

d) regroupements autour du genre musical (chanteurs de forro, samba, choro etc.) ;
e) regroupements autour de valeurs relatives à la tradition (pop, MPB moderne, MPB traditionnelle etc.) (Costa, 2001, p. 88).

Dans cette optique, un même artiste peut participer de plus d'un positionnement, comme c'est le cas de Belchior, qui au début de la trajectoire artistique s'inscrit dans un positionnement à caractère régional et après les années 80 s'instaure dans un positionnement qui ajoute des valeurs relatives à la tradition, mais spécifiquement à la MPB. Comme les paroles analysées dans l'article sont d'un *long play* (LP) enregistré en 1976, je parlerai ici seulement du premier positionnement : le mouvement qui est resté connu dans la musique brésilienne comme *Pessoal do Ceará (Les Gens du Ceará)*.

Ce mouvement adjoint la génération d'artistes venus de l'État du Ceará (musiciens, chanteurs et paroliers) qui, à partir des années 70, commence à entrer dans le scénario musical brésilien. De cette génération de compositeurs qui sont allés *tenter leur chance* dans *la grande ville* ceux qui ont obtenu une plus grande visibilité nationale ont été Belchior, Fagner e Ednardo. L'origine du nom du *groupe* se doit au LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará (Ednardo et Les Gens du Ceará)*, qui a comme sous-titre *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem (Mon corps, mon emballage si abimé pendant le voyage)*, lancé en 1972 par les chanteurs et compositeurs Ednardo, Rodger Rogério et par la chanteuse Têti¹⁵⁶. Ce disque – produit par Walter Silva – peut être considéré comme un point de repère dans l'incursion de ces nouveaux compositeurs sur le marché phonographique¹⁵⁷. Tout de suite après, Fagner lance le *long play Manera Fru Fru, manera (Calme-toi Fru Fru, calme-toi)* (1973) et Belchior enregistre son premier LP, *A palo seco (La gorge sèche)* (1974).

Même si cette nouvelle génération d'artistes du Ceará était vue comme un groupe, il n'existait pas entre eux de proposition esthétique-musicale homogène. Ce qui unit les gens du Ceará était simplement le savoir faire culturel du moment. Sur cette idée, Belchior déclare :

Les Gens du Ceará a été un nom joyeux et même presque ironique. Et la désignation vulgaire de *groupe*, qui en réalité englobait une centaine de personnes qui, de façon générationnelle, étaient impliquées dans un projet de musique ici, ne correspondait pas à l'objectif principal. Le caractère le plus intéressant de notre génération a été d'avoir incorporé comme esprit directeur de nos projets, la chose

¹⁵⁶ En 2002 sort un nouvel album, maintenant en format CD, intitulé *Pessoal do Ceará (Gens du Ceará)*. Participent Amelinha, Belchior et Ednardo.

¹⁵⁷ Belchior ne participe pas à ce disque seulement parce qu'il avait un contrat avec Copacabana et n'a pas été cédé.

culturelle, pas exactement comme objet de consommation (Pimentel, 1994, p. 101).

En accord avec le témoignage et basée sur l'analyse des propres chansons du groupe, l'*origine* semble être, en fait, une des principales caractéristiques en commun entre Belchior et les autres artistes de *Les Gens du Ceará*. Il est vrai que dans l'œuvre de ces artistes l'élément régional apparaît de forme absolument particulière. Malgré cela, soulignant la proposition musico-idéologique singulière du compositeur, j'analyse sa production dans cet article sans la rapporter nécessairement à d'autres artistes de ce positionnement.

5 Analyse des chansons

Notre *corpus*, constitué par le genre *chanson*, est le produit du champ discursif de la production verbo-musicale brésilienne, spécifiquement du chanteur et compositeur Belchior, inséré dans le positionnement de caractère régional *Pessoal do Ceará* (*Les Gens du Ceará*). Les morceaux du LP *Alucinação* (*Hallucination*) (Polygram/Philips, 1976)¹⁵⁸ analysés ont comme titre « Apenas um rapaz latino-americano » (« Juste un gamin latino-américain »), « Velha roupa colorida » (« Vieux vêtement coloré »), « Como nossos pais » (« Comme nos parents »), « Sujeito de sorte » (« Créature chanceuse »), « Como o diabo gosta » (« Au goût du diable »), « Alucinação » (« Hallucination »), « Não leve flores » (« N'amène pas de fleurs »), « A palo seco » (« La gorge sèche »), « Fotografia 3x4 » (« Photographie tête nue ») et « Antes do fim » (« Avant la fin »).

En ce qui concerne la scène d'énonciation et ses subdivisions, comme je travaille sur un *corpus* appartenant à un même discours et à un même genre, les scènes *englobante* et *générique*, sont, respectivement celle du *discours verbo-musical brésilien* et celle du genre *chanson*. Comme dans ce travail j'opte pour analyser uniquement la matérialité verbale de la chanson (les paroles), je n'aborderai pas les genres spécifiquement musicaux. Dans tous les morceaux d'*Alucinação*, Belchior exerce les rôles d'*auteur* (unique) et *locuteur* par excellence. Maintenant nous passons par d'autres agents d'énonciation : *énonciateur*, *co-énonciateur*, *topographie* et *chronographie*.

L'*énonciateur* apparaît toujours à la *première personne* et *marqué textuellement* par le pronom et par des verbes à la *voix active* : (*Je forge le destin à la sueur de ma main.../Je ne veux pas que la tête pense.../Je demande à l'oiseau.../Je dis que je suis ravi de ma nouvelle invention.../Je peux me considérer une créature chanceuse.../Mais je*

¹⁵⁸ Les paroles des morceaux sont disponibles sur le CD-ROM annexé à notre thèse (Carlos, 2014).

remercie le temps...¹⁵⁹) ; cet énonciateur est *très jeune* : (*Je suis juste un gamin.../Même étant si jeune, je me sens sain et sauf et fort.../Notre attente de jeunes n'a pas aboutie/J'ai 25 ans de rêve et de sang...¹⁶⁰*) ; il est solidaire avec ses amis : (*J'ai bu, parlé avec les amis autour de la table./Je veux souhaiter à mes amis et à moi plein d'amour et encore plus...¹⁶¹*) ; l'énonciateur *habite dans une grande ville mais vient de la province* : (*Je suis juste un gamin... sans parents importants et je viens de la province.../Je me souviens très bien du jour où je suis arrivé, un jeune qui descend du Nord pour la grande ville...¹⁶²*) et il s'affirme *en surmontant ses origines* : (*Je suis juste un gamin latino-américain.../J'ai 25 ans de rêve et de sang et d'Amérique du Sud.¹⁶³*) ; *lié à l'univers musical* (*Son et Parole* sont mes chemins pour être libre et je les suis, oui.../Je sais aussi que n'importe quel *chant* est plus petit que la vie de n'importe qui.../Un *tango argentin* me va beaucoup mieux qu'un *blues*.../Toujours en tête une *chanson de la radio*.../J'ai *écouté* beaucoup de *disques*.../Bavardage, le *son* dans la nuit...¹⁶⁴), *se présente comme chanteur et compositeur* (Ne me demande pas de te faire une *chanson* comme il se doit (...) je ne peux *chanter* comme il convient (...) *Je suis juste le chanteur*. Mais si après *avoir chanté*...¹⁶⁵) et *se réfère à l'énoncé comme étant sa propre chanson*, c'est-à-dire que l'énonciation est *métadiscursive* : (*C'est juste une chanson*.../Et je veux que *ce chant tordu* comme un couteau coupe votre chair à tous.../Le *chant* a été approuvé...¹⁶⁶).

Le *co-énonciateur* est *toujours présent* dans la scène de l'énonciation, également marquée textuellement : (*Tu penses* que ce désespoir est à la mode.../Tu *exiges* ma passion.../Tu *dis* qu'après eux plus personne n'est apparu.../Tu *peux* même dire que je

¹⁵⁹ Port.: « Faço o destino com o suor de minha mão.../Não quero o que a cabeça pensa.../Eu pergunto ao passarinho.../Digo que estou encantado com uma nova invenção.../Eu posso me considerar um sujeito de sorte.../Mas eu agradeço ao tempo... ».

¹⁶⁰ Port.: « Eu sou apenas um rapaz.../Apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte.../Nossa esperança de jovens não aconteceu/Tenho 25 anos de sonho e de sangue... ».

¹⁶¹ Port.: « Bebê, conversei com os amigos ao redor de minha mesa./Quero desejar (...) pra mim e os meus amigos muito amor e tudo mais... ».

¹⁶² Port.: « Eu sou apenas um rapaz...sem parentes importantes e vindo do interior.../Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei, jovem que desce do norte pra cidade grande... ».

¹⁶³ Port.: « Eu sou apenas um rapaz latinoamericano.../Tenho 25 anos de sonho e de sangue e de América do Sul. ».

¹⁶⁴ Port.: « Palavra e som são meus caminhos pra ser livre e eu sigo sim.../Também sei que qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa.../Um tango argentino me vai bem melhor que um blues.../Trago de cabeça uma canção de rádio.../Tenho ouvido muitos discos.../Papô, o som dentro da noite... ».

¹⁶⁵ Port.: « Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve (...) não posso cantar como convém (...) Eu sou apenas o cantor. Mas se depois de cantar... ».

¹⁶⁶ Port.: « Isto é somente uma canção.../E eu quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês.../O canto foi aprovado... ».

suis à côté de la plaque.../Mais c'est *toi* qui aimes le passé...¹⁶⁷). Ce *co-énonciateur* assume *trois rôles*, parfois il est présenté *comme un ami, jeune* aussi : (Je ne peux m'empêcher de dire, *mon ami*.../Si *tu* me demandes où j'étais passé (...) je te dirais – *Mon ami*, j'étais désespéré.../Mais ne te préoccupe pas, *mon ami*, des horreurs que je te dis...¹⁶⁸), sinon *comme une amie*, également *assez jeune* : (Je ne veux pas te parler, *mon grand amour*, des choses que j'ai apprises dans les disques.../Tout y est permis, même de *t'embrasser* dans l'obscurité du cinéma.../Donc, attention, *mon cher*.../– *mon cher*, c'est difficile de savoir ce qui arrivera...¹⁶⁹) et enfin comme un *ennemi* représenté par une *personne* ou un *groupe* : (Ne *crie pas victoire trop tôt* et *n'amène pas de fleurs sur la tombe de l'ennemi*.../Si après avoir chanté, *tu veux encore m'attirer*, *tue moi vite* (...) je ne peux pas manquer à cause de *vous*.¹⁷⁰).

L'énonciateur non seulement *dialogue* avec son co-énonciateur tout le temps, mais *partage* aussi les mêmes *expériences* et *actions* : (Je *veux te raconter* comment j'ai vécu et tout ce qui m'est arrivé (...). Ils ont gagné et le feu est au rouge pour *nous les jeunes* (...) Ma douleur est de m'apercevoir que malgré *avoir fait* tout ce que *nous avons fait*, *nous sommes* les mêmes et *vivons* comme nos parents (...) *Nos* idoles sont toujours les mêmes/Tout pourrait avoir changé, oui, grâce au travail que *nous avons fourni* *toi et moi*/Mon histoire est sans doute semblable à *la tienne*, un jeune qui est descendu du Nord et qui a vécu dans la rue dans le Sud.../Je *suis comme toi* qui m'écoute maintenant...¹⁷¹).

La *topographie* représentée est celle de *l'Amérique Latine/du Sud*, spécifiquement celle des *grandes villes* brésiliennes avec leurs *problèmes* particuliers, les *inégalités* et les *exclus* de cette société : (Je suis juste un gamin *latino-américain*.../J'ai 25 ans de rêve, de sang et *d'Amérique du Sud*.../(...) *je crie en portugais*.../(...) Dieu est *brésilien* et marche à mes côtés.../un *noir*, un *pauvre*, un *étudiant*, une *femme seule* (...) des *jeunes*

¹⁶⁷ Port.: « *Pensas que esse desespero é moda.../Você me pergunta pela minha paixão.../Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém.../Você pode até dizer que eu estou por fora.../Mas é você que ama o passado...* ».

¹⁶⁸ Port.: « *Eu não posso deixar de dizer, meu amigo.../Se você vier me perguntar por andei (...) lhe direi – Amigo, eu me desesperava.../Mas não se preocupe, meu amigo com os horrores que eu lhe digo...* ».

¹⁶⁹ Port.: « *Não quero lhe falar, meu grande amor das coisas que aprendi nos discos.../Tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema.../Por isso, cuidado, meu bem.../ – meu bem, difícil é saber o que acontecerá...* ».

¹⁷⁰ Port.: « *Não cante vitória muito cedo nem leve flores para a cova do inimigo.../Se depois de cantar, você ainda quiser me atirar, mate-me logo (...) não posso faltar por causa de vocês.* ».

¹⁷¹ Port.: « *Quero lhe contar como eu vivi e tudo que aconteceu comigo (...) Eles venceram e o sinal está fechado pra nós que somos jovens (...) Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo o que fizemos. Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais (...) Nossos ídolos ainda são os mesmos.../Tudo poderia ter mudado, sim, pelo trabalho que fizemos tu e eu.../A minha história é talvez igual à tua, jovem que desceu do norte e que no Sul viveu na rua... / Eu sou como você que me ouve agora...* ».

filles dans la nuit (...) les humiliés du parc avec leurs journaux (...) la solitude des personnes de ces capitales (...) la violence de la nuit, le mouvement du trafic routier./São Paulo violente...cours le fleuve (le Rio) qui me trompe... Copacabana, la Zone Nord, les cabarets de Lapa...¹⁷²). L'espace des capitales est aussi représenté par les références aux représentations suivantes : (banque, cinéma, radio, disque, chewing-gum, rock, hot-dog) ; très souvent l'énonciateur fait référence à son lieu d'origine : (Un gamin qui descend du Nord pour la grande ville... il me demandait mes papiers... trouvant bizarre le nom de l'endroit d'où je venais...¹⁷³) ; mais malgré les difficultés qu'il rencontrait en déambulant dans les rues de la ville où il avait émigré (À chaque coin de rue, un policier m'arrêtait et me demandait mes papiers...¹⁷⁴) il voulait rester : (Je vais rester dans cette ville, je ne vais pas retourner dans le Sertão...¹⁷⁵).

La *chronographie* renvoie à une époque passée de prohibitions et violence que l'énonciateur renie : (Mais je remercie le temps. L'ennemi je le connais déjà.../Mon ami, j'étais désespéré (...) je sais qu'en parlant ainsi, tu penses que ce désespoir est à la mode en 73/Mais je sais que tout est interdit.../Ne te préoccupe pas (...) des horreurs que je te dis.../(...) si tu veux encore m'attirer, tue moi vite.../Plus jamais tu n'es sorti dans la rue en groupe organisé.../Attention (...) il y a du danger au coin de la rue.../Le feu est au rouge pour nous les jeunes.../Il y a longtemps, je t'ai vu dans la rue, jeunesse réunie (...) ce souvenir est le tableau qui fait le plus mal.../revolver : Sens-le, salopard !/(...) douze jeunes colorés, deux policiers.../L'ennemi je le connais déjà/Et le passé est un vêtement trop petit pour nous (...) tout est resté derrière.../(...) l'année dernière je suis mort...¹⁷⁶) ; et à une phase présente de changement et d'espoir représentée par le nouveau, la jeunesse et dans laquelle le passé signifie l'ancien, le vieux, la douleur : ((...) un nouveau changement va survenir très bientôt.../Je vois dans

¹⁷² Port.: « Eu sou apenas um rapaz latino-americano.../ Tenho 25 anos de sonho, de sangue e de América do Sul.../(...) eu grito em português.../(...) Deus é brasileiro e anda do meu lado.../um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha (...) garotas dentro da noite (...) os humilhados do parque com os seus jornais (...) a solidão das pessoas dessas capitais (...) a violência da noite, o movimento do tráfego.../São Paulo violento...corre o Rio que me engana...Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa... ».

¹⁷³ Port.: « Jovem que desse do Norte pra cidade grande...Pedia os meus documentos...estranhando o nome do lugar de onde eu vinha... ».

¹⁷⁴ Port.: « Em cada esquina que eu passava, um guarda me parava, pedia os meus documentos... ».

¹⁷⁵ Port.: « Vou ficar nessa cidade, não vou voltar pro sertão... ».

¹⁷⁶ Port.: « Mas eu agradeço ao tempo. O inimigo eu já conheço.../Amigo, eu me desesperava (...) sei que assim falando, pensas que esse desespero é moda em 73/Mas sei que tudo é proibido.../Mas não se preocupe (...) com os horrores que eu lhe digo.../(...) se você ainda quiser me atirar, mate-me logo.../Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido.../Cuidado (...) há perigo na esquina.../O sinal está fechado pra nós que somos jovens.../Já faz tempo, eu vi você na rua, gente jovem reunida (...) esta lembrança é o quadro que dói mais.../(...) revolver : Cheira cachorro !/(...) doze jovens coloridos, dois policiais.../O inimigo eu já conheço/E o passado é uma roupa que não nos serve mais (...) tudo já ficou pra trás.../(...) ano passado eu morri... ».

le vent venir l'odeur de la plus nouvelle saison... Ce qui, il y a peu, était jeune, nouveau, aujourd'hui est ancien, et nous avons tous besoin de rajeunir.../Ce qui transforme le vieux dans ce sacré nouveau fruit du peuple sera.../(...) mais cette année je ne meurs pas.¹⁷⁷

En pensant à une relation entre les éléments chronographiques et topographiques, nous aurons une relation entre *passé* et *présent* attachée au *Sertão* et à la *ville*. La ville renvoie au nouveau, au moderne et à l'espoir tandis que le *Sertão* au primitif, à l'ancien. L'énonciateur s'affirme comme *migrant du nord pour la grande ville* (Rio de Janeiro, São Paulo) et se réfère à ce *parcours* comme étant très *pénible* : (Je me souviens très bien *du jour de mon arrivée : un jeune qui descend du Nord pour la grande ville, les pieds fatigués et blessés de parcourir ces lieux tyranniques...¹⁷⁸*). Dans le passé l'énonciateur a laissé son Nord natal en direction de la grande ville, où il vit actuellement et d'où il ne veut pas partir : (*Je vais rester dans cette ville, je ne vais pas retourner dans le Sertão...¹⁷⁹*).

Les agents de l'énonciation étant plus ou moins qualifiés de forme isolée, j'en viens à l'analyse de la scénographie comme un tout. Comme je l'ai mis en avant dans la partie théorique, la scénographie d'une œuvre résulte de l'articulation entre cette œuvre, la condition de l'auteur, l'espace et l'époque à laquelle elle a été écrite. Donc, j'analyserai la scénographie instaurée dans les morceaux d'*Alucinação*, en accord avec tous ses éléments : œuvre comme objet autonome, vie de l'auteur, endroits et moments auxquels elle a été produite. Le disque a été enregistré en 1976 – époque de la dictature militaire au Brésil, qui dura jusqu'en 1985 – phase du Gouvernement Geisel, de la fin du miracle économique et de la suspension de la censure de la presse. En accord avec la topographie et la chronographie caractérisées, c'est dans ce contexte que l'énonciateur se trouve.

Le titre du disque, *Alucinação*, renvoie à illusion, fantaisie, tromperie, égarement. Et que serait cette hallucination pour Belchior ? Contrariant l'inférence, le propre énonciateur éclaire : l'hallucination est la réalité (*Mon hallucination est de supporter la routine et mon délire est l'expérience avec des choses réelles.../Je veux souhaiter (...) à mes amis et à moi (...) d'apprendre le délire avec les choses réelles.¹⁸⁰*) hagarde et dangereuse (*C'est de vivre que vient le grand danger.../la vie est réellement différente,*

¹⁷⁷ Port.: « (...) uma nova mudança em breve vai acontecer.../Vejo vir vindo no vento o cheiro da mais nova estação...O que há algum tempo era jovem, novo, hoje é antigo e precisamos todos rejuvenescer.../O que transforma o velho no novo bendito fruto do povo será.../(...) mas esse ano eu não morro. ».

¹⁷⁸ Port.: « Eu me lembro muito bem *do dia em que eu cheguei : jovem que desce do Norte pra cidade grande, os pés cansados e feridos de andar légua tirana... ».*

¹⁷⁹ Port.: « *Vou ficar nessa cidade, não vou voltar pro sertão... ».*

¹⁸⁰ Port.: « *A minha alucinação é suportar o dia a dia e o meu delírio é a experiência com coisas reais.../Quero desejar (...) pra mim e os meus amigos (...) que aprendam o delírio com coisas reais. ».*

*en vrai c'est bien pire.*¹⁸¹) ; et l'individu, y étant inséré, tout comme des milliers de migrants brésiliens (à partir des années 50), est sorti de son lieu d'origine (le Nord, le Sertão), où il n'y avait aucune opportunité, pour aller chercher une vie meilleure dans la grande ville (*Un gamin qui est descendu du nord pour la grande ville...*¹⁸²) ; et alors, il se confronte aux plaies de la capitale ((...) *un noir, un pauvre, un étudiant (...) les humiliés dans le parc avec leurs journaux.*¹⁸³), où le peuple passait par une phase d'oppression imposée par une dictature militaire (1964-1985), mais tentait de se redresser ; mais cet individu ne se laisse pas abattre par ces mésaventures, de la dureté de *la vie comme elle est*, c'est un homme actif (*Je forge le destin à la sueur de ma main...*¹⁸⁴) réaliste (*Vivre, c'est mieux que de rêver...*¹⁸⁵), mais croit que tout va s'améliorer, il est optimiste ((...) *Je peux me considérer une créature chanceuse...*¹⁸⁶), plein d'espoir (*La certitude que j'ai de nouvelles choses à vivre.../(...) un nouveau changement va survenir très bientôt.../L'année dernière je suis mort, mais cette année je ne meurs pas.../Je vois dans le vent venir l'odeur de la plus nouvelle saison...*¹⁸⁷) ; et critique de l'accommodation des jeunes, comme lui, devant les problèmes de la vie (*Nous sommes toujours les mêmes et nous vivons comme nos parents...*¹⁸⁸) ; c'est un individu sensible, qui pleure devant les souffrances, mais reste fort, comme les habitants du Nord-est (*Les larmes des jeunes sont fortes comme un secret...*¹⁸⁹). C'est un individu qui, en dépit de toutes ces amertumes, angoisses, et afflications de cette réalité injuste et partielle, sait encore agir et aimer (*Même en vivant ainsi, je n'ai pas oublié d'aimer, l'homme est fait pour la femme et le cœur pour qu'on le donne.../Aimer et changer les choses m'intéresse plus.*¹⁹⁰). Et cet individu ne vit pas ces expériences tout seul, il est toujours accompagné d'autres personnes qui vivent la même situation (*Je suis comme toi.*¹⁹¹). Nous concluons, à travers tous ces indices textuels et discursifs, que la *scénographie centrale* représentée dans ces chansons est celle d'*un émigré du Nord-est dans la grande ville*.

¹⁸¹ Port.: « *Viver é que é o grande perigo.../A vida realmente é diferente, ao vivo é muito pior.* ».

¹⁸² Port.: « *Jovem que desceu do norte pra cidade grande...* ».

¹⁸³ Port.: « *(...) um preto, um pobre, um estudante (...) os humilhados no parque com os seu jornais.* ».

¹⁸⁴ Port.: « *Faço o destino com o suor de minha mão...* ».

¹⁸⁵ Port.: « *Viver é melhor que sonhar...* ».

¹⁸⁶ Port.: « *(...) Posso me considerar um sujeito de sorte...* ».

¹⁸⁷ Port.: « *A certeza de que tenho coisas novas pra viver.../(...) uma nova mudança em breve vai acontecer.../Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.../Vejo vir vindo no vento o cheiro da mais nova estação...* ».

¹⁸⁸ Port.: « *Ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais...* ».

¹⁸⁹ Port.: « *As lágrimas do jovem são fortes como um segredo...* ».

¹⁹⁰ Port.: « *Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar, o homem é pra mulher e o coração pra gente dar.../Amar e mudar as coisas me interessam mais.* ».

¹⁹¹ Port.: « *Eu sou como você.* ».

En accord avec les informations de la trajectoire de Belchior, je crois que dans cette œuvre l'artiste exerce les rôles d'*auteur*, *locuteur* et aussi d'*énonciateur*, tout comme les rôles de *destinataire*, *co-locuteur* et *co-énonciateur* se confondent. Selon des données biographiques du parolier, lui aussi a suivi ce parcours, est sorti d'une ville de province, Sobral, dans le Sertão du Ceará, et a émigré vers le pôle Rio-São Paulo, dans les années 70, à la recherche d'une vie meilleure. Au-delà de ça, le propre énonciateur s'identifie comme chanteur (*Je suis juste un chanteur.*¹⁹²). Néanmoins, ces chansons, plus qu'une trajectoire personnelle, content les difficultés et les espoirs d'un peuple qui ne désiste jamais de vivre. D'un peuple qui va à la grande ville avec le cœur plein d'espoirs et de rêves. D'un peuple qui marche, qui lutte. Du peuple brésilien. En outre, Belchior représente dans cette œuvre les amertumes ressenties sur la peau de toute une génération brésilienne qui, émergeant d'une adolescence détruite par la dictature militaire vers une maturité dans la reconstruction désordonnée de la démocratie, est comme un cri contenu dans la gorge. Et c'est Belchior qui lui donne la voix. Belchior représente non seulement la voix d'une génération, mais aussi la voix de tous les brésiliens et, peut-être, des migrants du monde entier.

Conclusion

Je conclus ce travail avec la certitude d'avoir réalisé simplement une infime partie de la douce, délicieuse et surprenante tâche de nous entraîner dans les toiles du discours verbo-musical brésilien. Mon intention ici est de contribuer à l'exploration de la Musique Populaire Brésilienne et principalement de la chanson d'auteur en tant que discours et j'espère, spécialement, avec attiré l'attention sur une œuvre si riche qui doit être chaque fois plus explorée par les analystes du discours et amateurs de la parole chantée : celle de cet homme du Nord-est dans la grande ville « avant tout un fort » de ce gamin latino-américain qui *investit tout dans le pouvoir des mots*.

Bibliographie

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1982, « Hétérogénéité montré et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », in *DRLAV*, Paris, n. 26.

_____ 1984, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages (Les plans d'énonciation)*, Paris, Larousse, n. 73.

¹⁹² Port.: « *Eu sou apenas o cantor.* ».

_____ 1990, « Heterogeneidade(s) enunciativa(s) », in *Cadernos linguísticos*, Campinas, UNICAMP.

_____ 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et noncoïncidences du dire*, Paris, Larousse, Tome I.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV), 1995 [1929], *Marxismo e filosofia da linguagem*, 7. ed., São Paulo, Hucitec. (BAKHTINE, Mikhail, 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit.).

CARLOS, Josely Teixeira, 2007, *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior : investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*, Mémoire de Master, Fortaleza, UFC. Accessible à l'adresse : http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8767/1/2007_dis_jtcarlos.pdf

_____ 2014, *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano : uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*, Thèse de Doctorat, São Paulo, USP. Accessible à l'adresse : <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-07102014-121114/pt-br.php>

COSTA, Nelson Barros da, 2001, *A produção do discurso literomusical brasileiro*. Thèse de Doctorat, São Paulo, PUC.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda, 2001, *Dicionário Aurélio Século XXI eletrônico*, São Paulo, Nova Fronteira.

FOULCAULT, Michel, 1969, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la société française de Philosophie*, séance du 22 Février, tome LXIV, 73-104.

MAINGUENEAU, Dominique, 1984, *Genèses du discours*, Bruxelles, Mardaga.

_____ 1989, *Novas tendências em Análise do Discurso*, Trad. de F. Indursky, Campinas, UNICAMP/Pontes. (1987, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.).

_____ 1995, *O contexto da obra literária*, Trad. de M. Appenzeller, São Paulo, Martins Fontes. (1993, *Le contexte de l'oeuvre littéraire - énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.).

_____ 1998, *Termos-chave da Análise do Discurso*, Trad. de M. V. Barbosa, M. E. A. T. Lima, Belo Horizonte, UFMG. (1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.).

_____ 2001, *Análise de Textos de Comunicação*, Trad. de C. Souza-e-Silva, D. Rocha, São Paulo, Cortez. (1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.).

_____ ; CHARAUDEAU, Patrick, 2004, *Dicionário de Análise do Discurso*, São Paulo, Contexto. (2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil).

PIMENTEL, Mary, 1994, *Terral dos sonhos : o cearense na música popular brasileira*, Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf.

Canta u Populu Corsu ; voilà ce que chante le peuple corse

Ange-Toussaint Pietrera
Université de Corse

Résumé :

Cet article analyse le parcours du groupe corse *Canta u Populu Corsu*, véritable référence musicale sur l'Île de Beauté. Fondé en 1973, il incarne, à l'image de son nom attribué par le public, les aspirations du peuple corse. Encore en activité de nos jours, même si l'effectif n'est plus du tout le même, sa production discographique s'élève à douze albums, deux best-of et autant de live.

Cette étude ne peut s'affranchir d'une évocation du contexte politique tendu de l'époque. Le drame d'Aleria (1975) est suivi, un an plus tard, par la création du FLNC, dont plusieurs membres du groupe firent partie. Durant ses représentations, *Canta*, comme on l'appelle sur l'île, devient dès lors la voix du Front, chaque recette de concert ou d'album se trouvant entièrement reversée à la cause nationaliste.

Sur le plan culturel, le groupe fut le fer de lance de la période dite du Riacquistu (réappropriation) au cours de laquelle l'île, après une longue période de sommeil, retrouva enfin son identité culturelle. En ce sens, la musique sert d'arme aux revendications nationalistes, favorisant en outre la création effrénée d'autres groupes corses éclos durant la décennie (*Chjami Aghjalesi, E Duie Patrizie, I Muvrini, A Filetta...*).

Quant à notre méthodologie historique, il sera intéressant de nous pencher sur le concept « d'invention de tradition », forgé au début des années 1980 par Eric J Hobsbawm et Terrence Ranger. Une démarche particulièrement perceptible au sein du premier album *Eri, Oghje, Dumane* (Hier, Aujourd'hui, Demain), composé essentiellement de morceaux traditionnels et, suggérant, de par son titre, une conception figée et immuable de la culture.

L'école *Canta* nous permettra enfin d'aborder l'assiette thématique usitée par le groupe au sein de ses chansons ; hormis le registre traditionnel, celle-ci rassemble de vastes thèmes tels la liberté, l'exhortation à la révolte, le nationalisme, l'évocation des mythes fondateurs de l'histoire de l'île, ou encore l'hommage aux autres peuples frères qu'ils considèrent comme opprimés (Irlande, Pays basque, Catalogne...), en reprenant quelquefois certains des titres phares de leur patrimoine musical.

Mots-clefs : histoire culturelle, caractère national corse, nationalisme, tradition orale, mythes nationaux.

Historique d'un groupe

Le groupe *Canta u Populu Corsu* naît en septembre 1973, dans le village de Sermanu, réputé pour ses violoneux de talent et son patrimoine polyphonique. C'est en ce lieu que de nombreux futurs chanteurs et musiciens du groupe se rencontrent au cours d'une fête villageoise. Après cette journée *en chantée*, ils décident de ne pas en rester là. Ainsi, de cette rencontre pionnière découla deux ans plus tard, l'édition d'un premier album intitulé *Eri Oghje Dumane*¹⁹³.

Littéralement traduisible par « Le Peuple Corse chante », le nom du groupe incarne d'ores et déjà par son nom cette juxtaposition entre musique et peuple, mais plus encore par son mode d'attribution. Car *Canta u Populu Corsu* fait partie de cette catégorie rare des groupes musicaux directement nommés par le peuple. En effet, à l'origine, l'inscription en lettres rouges visible sur la partie supérieure de la couverture de *Eri Oghje Dumane* ne constituait nullement le nom du groupe mais davantage une sorte d'indicatif quant à la nature de l'album. Plutôt qu'une phrase affirmative de type « le peuple corse chante », il convenait ainsi de l'appréhender en tant que « Voilà ce que chante le peuple corse ¹⁹⁴ ».

Faire le choix d'évoquer certains membres du groupe ne peut prétendre à l'exhaustivité. En conséquence, nous nous limiterons à quelques figures phares. La première d'entre elles, incontournable, est celle de Jean-Paul Poletti, auteur-compositeur interprète. Véritable cheville ouvrière du groupe, il en assura la composition de nombreux titres phares avant d'entamer une carrière solo à partir des années 1980. La deuxième personnalité marquante du groupe est celle de Petru Guelfucci. Interprétant quelques-uns des morceaux les plus connus du groupe, celui-ci est considéré comme l'une des plus belles voix de Corse. À partir des années 1980, il se lance à son tour dans une carrière solo couronnée de succès, qui lui vaudra un disque

¹⁹³ *Hier, Aujourd'hui, Demain.*

¹⁹⁴ *Canta u Populu Corsu*, 1993, p. 42-43.

d'or au Canada ainsi qu'une Victoire de la musique avec l'ensemble polyphonique *Voce di Corsica* qu'il dirige. Enfin, la troisième personnalité marquante de *Canta* demeure Natale Luciani. Si Poletti constitue la cheville ouvrière du groupe, Luciani incarne sa cheville militante. Membre du Front de Libération Nationale de la Corse (FLNC), il fit de la transmission l'une de ses plus fortes valeurs. Il fonda durant le même temps son école de chant, « a scola di cantu », toujours active à ce jour, qui formera de futures voix insulaires de renom.

L'évocation de ces trois figures ne doit néanmoins pas occulter le reste de l'ensemble vocal, rassemblant les plus belles voix de Corse. « L'école *Canta* » formera la fine fleur de la chanson insulaire qui se constitue en une multitude de groupes à partir des années 1970. On y trouve les frères Pesce, créateurs des *Chjami Aghjalesi*, créés en 1977, un autre des groupes phares de la scène insulaire. Les plus importantes voix féminines corses telles Anna Rocchi¹⁹⁵ ou Patrizia Gattaceca¹⁹⁶ ont également fait partie de l'aventure. Bien que plus brièvement, on y comptera enfin Jean-François et Alain Bernardini, futurs fondateurs du groupe *I Muvrini*¹⁹⁷, alors âgés d'une quinzaine d'années.

Suite à sa création, *Canta* connaît des années de fulgurance. Il chante pratiquement tous les soirs lors des tournées d'été, vend des milliers de disques, dont les bénéfiques, comme nous le verrons plus loin, iront droit au profit de la cause nationaliste. Le continent européen lui ouvre même ses portes avec de nombreuses représentations en Catalogne et dans diverses régions d'Allemagne. Le tournant, à la fois artistique et idéologique du groupe, est incarné par le concert qu'il donne, en 1981, au Théâtre de la ville à Paris. *Canta* devient alors le premier ensemble insulaire à se produire au sein d'une salle parisienne¹⁹⁸. Un album *live* sera édité la même année.

Pendant, le concert au Théâtre de la ville représentera, à la fois, l'apogée et le déclin de *Canta*. Comme un symbole, le premier concert dans la capitale ne peut masquer les premières tensions internes qui touchent le groupe. Quelques temps plus tard, à la suite de nombreux désaccords d'ordre politique, Jean-Paul Poletti quitte *Canta*, ce qui affecta considérablement sa productivité musicale. En avril 1984, Natale Luciani est arrêté pour détention d'explosifs et condamné à plusieurs années de prison.

¹⁹⁵ Anna Rocchi est l'une des interprètes féminines corses les plus connues. Sa voix sera présente sur plusieurs albums de *Canta* tels que *Festa Zitellina* ou *C'è dinù*.

¹⁹⁶ Il s'agit d'une autre figure importante du chant féminin insulaire. Fondé en 1989, les *Nouvelles Polyphonies corses* renouvelèrent considérablement ce domaine. Elles firent notamment l'ouverture des Jeux Olympiques d'Albertville en 1992.

¹⁹⁷ Fils du poète et polyphoniste réputé Jules Bernardini, les frères Bernardini fonderont le groupe *I Muvrini* aujourd'hui connu internationalement. Dédié à leur père, leur premier album *Ti ringrazianu* (Ils te remercient) est sorti en 1979.

¹⁹⁸ En 1992, *I Muvrini a franchi* un nouveau cap en chantant sur la scène du Zénith.

Ce coup de grâce fut l'un des facteurs qui mèneront à l'arrêt du groupe. *Canta* se met alors en veille pour dix ans de sommeil musical.

Canta renaît en 1993 lors d'un concert fameux donné à Corte, dans lequel la totalité des anciennes figures se retrouvent. Choisir cette ville en tant que théâtre de leur réunification ne relève pas du hasard, Corte étant le lieu que Pasquale de'Paoli désigna, en 1755, comme capitale de la Corse indépendante avant la conquête française de 1769¹⁹⁹. La mémoire collective demeure encore estampillée de ces instants où Guelfucci, Luciani et Poletti entonnent tour à tour les couplets de *Corsica nostra*²⁰⁰, issue de leur premier album. Le public se prend alors à rêver d'une reformation inaugurant une nouvelle ère *Canta*.

Cependant, malgré la réussite de ce concert et les promesses qu'il augure, le public devra encore attendre deux ans avec la sortie de l'album *Sintineddi*. Réussite esthétique, celui-ci illustre néanmoins la progressive mue du groupe. Certaines figures historiques comme Petru Guelfucci, lancé depuis dans une brillante carrière solo, se sont définitivement retirées. D'autres, comme Jean-Paul Poletti n'ont qu'une présence pour ainsi dire symbolique, appelés pour n'interpréter que deux morceaux.

Durant cette période de « sevrage », Natale Luciani devient le véritable pilier du groupe, assurant la plupart des compositions. Son décès dans un accident de voiture, survenu le 7 décembre 2003, porte un coup important à la bonne santé de *Canta*. Prévu à Noël, le disque *live* de leur tournée d'été, fêtant les trente ans du groupe, est rebaptisé *Per tè, per sempre*²⁰¹ en sa mémoire. Depuis sa mort, François Buteau, constitue le seul membre fondateur restant au sein d'un groupe considérablement rajeuni.

Au total, ce sont donc douze albums studios parus à ce jour, auxquels il convient d'ajouter deux *live* et un *best-of*. Mais faire le bilan musical de *Canta u Populu Corsu* ne peut néanmoins se passer d'une publication phare, celle d'un ouvrage paru en 1993, mobilisant le travail de nombreux intellectuels et universitaires. Riche de nombreux documents, et comprenant l'ensemble des textes et partitions, il demeure, bien qu'épuisé à l'heure actuelle, le livre d'or du groupe.

Une Corse à la croisée des chemins

¹⁹⁹ L'élection de Pasquale de'Paoli en tant que général de la nation mit fin à près de cinq siècles d'occupation génoise. Cette courte indépendance dura jusqu'au traité de Versailles de 1768 par lequel Gênes vend la Corse à la France, puis la bataille de Ponte Novo au cours de laquelle les milices corses sont écrasées par les troupes du roi Louis XV. Outre une constitution, Paoli dota par ailleurs Corte d'une université qui ouvrit ses portes en 1765. Voir GRAZIANI Antoine-Marie, *Pascal Paoli. Père de la Patrie corse*, Paris, Thalandier, 2002.

²⁰⁰ *Notre Corse*.

²⁰¹ *Pour toi, pour toujours*.

Évoquer le parcours musical de *Canta u Populu Corsu* ne peut s'affranchir de l'analyse d'un contexte particulier, dont le groupe s'avère la congruence culturelle. Celui d'une île à la croisée des chemins. Durant la seconde moitié du XX^e siècle, la Corse connaît une crise démographique sans précédent. La population chute au niveau historiquement bas de 160 000 habitants. Si les années 1970 sont souvent perçues comme l'entrechoc sonnante le début du dit « problème corse ³⁰²», le réel tournant intervient néanmoins durant les années 1960, avec l'année 1962 en tant que pivot. À la suite des accords d'Évian, cette année voit l'installation en Corse d'environ 17 000 rapatriés d'Algérie, auxquels la SOMIVAC octroie des terres initialement réservées aux agriculteurs corses.

Une frange intellectuelle prend alors conscience de cet état de décrépitude social, économique et culturel dans lequel se trouve l'île. À la fin des années 1960 la revendication d'autonomie, éteinte depuis l'entre-deux guerres³⁰³, renaît au gré de multiples organisations politiques. En 1971, la publication de l'essai *Main basse sur une île* par l'une d'entre elles fera grand bruit. Écrit sous l'égide du Front Régionaliste Corse (FRC)³⁰⁴, cet ouvrage mettait en lumière plusieurs aspects propres à l'île notamment sa situation jugée « coloniale » ou son état de délabrement économique et culturel. Ce discours revendicatif issu de la sphère intellectuelle gagne rapidement l'espace public. En 1973, le déversement de boues rouges au large des côtes corses par la société italienne Montedison sans la moindre intervention de l'État donne lieu à d'intenses mobilisations. Mais c'est au cours de l'année 1975 que l'île vit l'un des tournants majeurs de son histoire contemporaine avec l'affaire d'Aleria. Le 21 août, le docteur Edmond Simeoni, leader de l'ARC (Action Régionaliste Corse³⁰⁵) occupe, avec une vingtaine d'hommes armés de fusils de chasse, la cave d'un ressortissant pied-noir d'Algérie, André Depeille. À l'origine, le commando entend dénoncer une escroquerie agricole communément appelée « scandale des vins » menaçant de ruiner de nombreux

³⁰² C'est en effet sous ce terme que sera désignée la situation conflictuelle apparue à partir des années 1970 entre le pouvoir central et les nationalistes corses dans la quête d'une solution politique pour l'île.

³⁰³ La première demande officielle d'autonomie pour l'île date de 1914. Celle-ci s'intensifie durant l'entre-deux guerres avec notamment le journal *A Muvra* et son corollaire politique PCA (Partitu Corsu d'Azzione). Voir PIETRERA Ange-Toussaint, *Imaginaires nationaux et mythes fondateurs ; la construction des multiples socles identitaires de la Corse française à la geste nationaliste*, thèse soutenue à l'Université de Corse, 2015.

³⁰⁴ Il s'agit de l'une des nombreuses organisations autonomistes qui fleurissent durant les années 1960. D'obédience marxiste et engagée très à gauche, elle se distingue de l'ARC, qui se veut quant à elle dissociée des partis nationaux français.

³⁰⁵ Fondé en 1967 avec à sa tête les frères Edmond et Max Simeoni, ce mouvement politique milite en faveur de l'autonomie de la Corse. Il est rebaptisé en 1973 *Action pour la Renaissance de la Corse*. Leur ouvrage fondateur reprenant l'essentiel de ses revendications s'intitule *Autonomia*, publié en 1974.

viticulteurs insulaires²⁰⁶. L'assaut donné le lendemain fera deux morts du côté des forces de police et un blessé grave du côté des occupants. Le ministre de l'Intérieur Michel Poniatowski décide alors dans la foulée de dissoudre l'ARC, aggravant les tensions sur l'île. Une nuit d'émeute s'ensuit à Bastia où les chars d'assaut sont présents dans la ville.

Durant les mois qui suivent, de nombreux militants, déçus que le mouvement initié par les frères Simeoni ne prenne pas davantage d'envergure, décident de franchir le pas de la clandestinité. Le 5 mai 1976, par une nuit bleue, le FLNC²⁰⁷ annonce sa création et par là même la toute première revendication indépendantiste pour l'île. Leurs militants tiennent une conférence de presse dans le lieu symboliquement choisi du couvent Saint-Antoine de Casabianca, où Pasquale de'Paoli fut élu général de la nation en 1755. Le mouvement clandestin se dote par ailleurs à partir des années 1980 d'une vitrine politique CCN. Pour les décennies à venir, la Corse vivra ainsi au rythme du bras de fer institutionnel mené entre les nationalistes et Paris dans la quête d'une solution politique tandis que les attentats se multiplient sur l'île. À titre d'exemple, l'année 1982 a constitué un record avec plus de 700 actions clandestines recensées²⁰⁸. La même année est créée l'Assemblée de Corse, mettant en œuvre le premier statut particulier de l'île.

Enfin sur le plan culturel, cette période est celle du *Riacquistu*, néologisme en langue corse datant des années 1970, signifiant littéralement « réappropriation ». Si l'univers musical, particulièrement à travers l'exemple de *Canta u Populu Corsu*, a constitué le pivot de cette renaissance, il n'a néanmoins pas été le seul domaine culturel en mutation. Endormie depuis l'entre-deux-guerres, la littérature corse connaît une nouvelle dynamique et les revues telles *Rigiru* en sont le reflet. Ce renouveau touche aussi d'autres sphères créatrices telles le théâtre ou les arts visuels. La langue corse est remise au centre des enjeux et les revendications quant à son enseignement connaissent une réactivation.

Un « instrument au service de la Corse »

²⁰⁶ Il s'agissait plus précisément de la chaptalisation des vins, pratique interdite pour laquelle seront condamnés un certain nombre d'exploitants en novembre 1975. Voir à ce propos DOTTELONDE Pierre, *Corse : la métamorphose*, Albiana, 1987.

²⁰⁷ Sur le FLNC et le nationalisme corse en général, lire CRETTEZ, Xavier, 1999, *La question corse*, Bruxelles, Complexe. Lire également DOMINICI Thierry, « La contestation régionale dans la République française : l'étude comparée des forces nationalitaires contemporaines corses », thèse soutenue en 2010 à l'Université de Bordeaux.

²⁰⁸ Sanguinetti, 2012, p. 76.

Dans un documentaire télévisuel sur *Canta*, réalisé par France 3 Corse, François Buteau, actuel leader du groupe, a déclaré que *Canta u Populu Corsu* constituait « un instrument au service de la Corse ²⁰⁹ ». Le rappel de cette déclaration s'avère essentiel afin de comprendre comment du stade d'entreprise de restauration traditionnelle, le groupe est devenu le porte-étendard musical d'une aspiration politique.

Le dessein de *Canta* s'avère initialement patrimonial. Dans l'esprit initial du *Riacquistu* naissant, il s'agissait de restaurer un vaste ensemble immatériel tombé en désuétude. Appelé justement le « double album de la tradition », le premier disque du groupe *Eri Oghje Dumane* se fait l'écho de ce dessein. Parmi les dix-sept titres qui le composent, quinze sont issus du répertoire traditionnel insulaire contre deux maigres créations. On y trouve notamment une *paghjella*²¹⁰, un *lamentu*²¹¹, un *voceru*²¹², une *nanna*²¹³, un *terzettu*²¹⁴ ou encore un *madrigale*²¹⁵. Par l'indicatif « Voilà ce que chante le peuple corse » ainsi que par le titre de l'album, s'immisce l'idée d'une tradition immuable, lorgnant du côté de la « continuité historique » chère à Eric Hobsbawm²¹⁶. Un patrimoine sauvé de l'oubli que l'on ne pourra par ailleurs retrouver pleinement que dans un cadre foncièrement rural²¹⁷. En témoigne la pochette de l'album représentant un village de l'intérieur surplombé d'arbres desséchés, symboles de cette culture oubliée, enclenchant désormais sa phase de réhabilitation.

En 1976 est édité le deuxième album du groupe intitulé *Libertà*²¹⁸. Par rapport à *Eri Oghje Dumane*, le projet artistique s'inverse complètement ; sur les dix titres de l'album, on dénombre huit créations. C'est également au cœur de *Libertà* que se dévoile le projet politique du groupe, alors esquissé plus timidement au sein du précédent. Cette option revendicative est consacrée par le titre de l'album « tagué » en lettres jaune sur la pochette, à l'image des graffitis qui fleurissaient déjà en grand nombre sur les murs de l'île. Cependant, ce projet politique n'est pas encore celui de l'indépendance. Au

²⁰⁹ *Canta u Populu Corsu*, France 3 Corse, 2001.

²¹⁰ La base du chant polyphonique composé de huit pieds et chanté à trois voix : *a seconda* (voix principale) *u bassu* (la basse) et *a terza* (voix la plus aiguë).

²¹¹ Chant interprété pour la mort de quelqu'un.

²¹² Interprété exclusivement par des femmes, il s'agit d'un chant exécuté à la suite d'une mort violente, appelant fréquemment à la vengeance.

²¹³ Une *nanna* est une berceuse corse.

²¹⁴ Chant polyphonique composé de onze pieds.

²¹⁵ Chant d'amour polyphonique.

²¹⁶ Hobsbawm, Ranger (dir.), 2006.

²¹⁷ En effet, il convient d'ajouter que cette période fut également celle d'une certaine mythification du village, en tant que gardien des savoirs oubliés. Dans nombre de chansons qui fleuriront à cette époque, le village prend souvent la forme d'un lieu mystique à habiter de nouveau. De nombreuses manifestations sont enfin réalisées, appelant à un nouvel investissement de l'espace rural.

²¹⁸ *Liberté*.

lendemain de l'affaire d'Aleria, il s'agissait dans un premier temps d'embrasser l'idéal autonomiste²¹⁹, défendu par les frères Simeoni²²⁰.

Dans l'ascension politique du groupe, un troisième et dernier échelon sera franchi avec le disque *A strada di l'avvene*²²¹. Dans cet album, *Canta* dépasse l'idéal autonomiste pour s'installer définitivement dans les loges de l'indépendantisme. Le titre-symbole de cette mutation demeure le morceau *Clandestinu*²²², l'un des hommages les plus explicites à la lutte armée. Pour une partie du public, le groupe est allé trop loin. Comme l'indique Jacques Fusina : « Il est même arrivé que des personnes se lèvent et quittent le concert, jugeant insupportables ces stances d'adhésion à la lutte clandestine, d'autant que les discours de présentation ou les prises de position du groupe sur les développements de la situation politique du moment, étaient toujours fort virulents ou peu nuancés, et énoncés le plus souvent en français pour que tout un chacun puisse en mesurer l'exacte portée. »²²³ Dans ce texte écrit et composé par Jean-Paul Poletti, le narrateur s'adresse directement au clandestin tandis que ce dernier prend la figure d'un Sauveur masqué, véritable objet de fascination n'ayant d'autre dessein que celui de rendre la justice. Dès lors, se dresse un plaidoyer de la situation insulaire ; le narrateur fait part à son homologue encagoulé de la tromperie dont a été victime le peuple après l'affaire d'Aleria, noyé ensuite sous un flot de répression (« Anu insischitu lu populu dopu l'affare d'Aleria/Hè ghjunta la forza armata cù i panni di a miseria²²⁴ »). Mais la révolte gronde et le clandestin renforce sa posture déifiée, capable tel Zeus, de faire régner l'ordre par la foudre (« Tù ascosu in la to ombra pagna, porti lu tonu in la to manu²²⁵»). Dernier couplet dans lequel le narrateur dévoile enfin au clandestin son objectif sous-jacent : rejoindre ses rangs.

*A rivolta nasce in mè è porta lu mio destinù,
Prestu spunterà lu ghjornu è ti seraghju vicinu,
È dumane la to strada sarà mea clandestinu*²²⁶.

²¹⁹ Le nationalisme moderne corse tel qu'il est apparu durant les années 1970 s'est toujours divisé en deux branches. Un premier courant autonomiste et un second indépendantiste.

²²⁰ Sorties à part sous forme de 45 tours, le groupe a signé deux morceaux intitulés *Aleria* et *Edmond Simeoni*.

²²¹ *La route de l'avenir*.

²²² *Clandestin*.

²²³ *Canta*, op. cit., p. 14.5

²²⁴ *Ils ont trompé le peuple après l'affaire d'Aleria/La force armée est arrivée avec ses habits de misère*.

²²⁵ *Toi abrité dans ton ombre épaisse tu portes le tonnerre dans tes mains*.

²²⁶ *La révolte naît en moi et porte mon destin*

Le jour se lèvera vite et je serai près de toi

Et demain ta route sera mienne clandestin.

Les recettes des albums et des concerts sont automatiquement reversées à la cause nationaliste. Le groupe devient la vitrine musicale de l'organisation armée. Dans le documentaire *Génération FLNC*, réalisé en 2002 par Samuel Lajus et Gilles Perez pour Canal +, François Buteau indique : « *Canta* est la voix du front. Sur scène, nous faisons les déclarations du front. Le nombre de militants qui nous ont rejoints après un concert... »

Conformément à cette attirance du public orchestrée par le le groupe, le corpus musical de *Canta* orchestre bien souvent une *métaphorique de la nation*, destinée à représenter musicalement le pays de demain, rendu possible au gré de cette vaste entreprise de réappropriation. Deux exemples illustrent cette thématique. Le premier est issu de l'album *Chjamu a Poesia*²²⁷ et s'intitule *L'ancura di a misericordia*²²⁸. Écrite et composée par Jean-Paul Poletti, la chanson met en scène un groupe de marins en mer, en proie à une tempête qui risque de les emporter tous. Le seul moyen pour eux de s'en sortir est de jeter l'ancre du navire à la mer. Non seulement ce geste les sauve mais devient un objet de culte pour les habitants de la région de Sagone. Jusqu'au jour où un « étranger voleur ²²⁹ » vole l'ancre pour la ramener dans sa maison. Par cette histoire, *Canta* livre un lit de métaphores propres à sa représentation de la Corse contemporaine, exprimée entre perte de patrimoine et critique d'un nouveau paradigme culturel naissant. L'ultime couplet se veut, quant à lui, un appel à la réaction des insulaires :

Avà Corsu stami à sente
Sta canzona ùn hè finita
Fatti onore à ripiglià
Un pezzu di a to vita
È lampa fora stu latru
*À la manu troppu ardita*²³⁰

Le second exemple choisi pour illustrer cette *métaphorique de la nation* est l'un des chefs-d'œuvre du groupe, *Citadella da fâ*²³¹, extrait de l'album *C'è dinù* (1982).

²²⁷ *J'appelle la Poésie.*

²²⁸ *L'ancre de la miséricorde.*

²²⁹ « Furesteru latrone. »

²³⁰ *Maintenant Corse écoute-moi*

Cette chanson n'est pas finie

Fais-toi honneur à reprendre

Un bout de ta vie

Et flanque dehors ce voleur

À la main trop hardie.

²³¹ *Citadelle à faire.*

Jacques Fusina²³², s'est inspiré du texte de Saint-Exupéry *Citadelle*. Dans l'ouvrage collectif dédié à *Canta*, l'auteur décrit son texte ainsi :

« Un seigneur berbère bâtit sa citadelle terrestre au milieu des sables, et voulant également fonder la citadelle morale dans le cœur des Hommes il médite sur leurs vertus et leur action terrestre. L'ennemi, par sa présence voire sa menace constitue une réalité dont il s'agit non seulement de tenir compte, mais qu'il faudrait encore considérer comme une sorte d'apport dès l'instant qu'il entre dans le système des échanges qui maintiennent l'être en éveil. Il y aurait beaucoup à dire sans doute sur le rapport à la Corse d'une telle hypothèse de réflexion ²³³»

Le premier couplet se veut la parfaite illustration de ce champ hypothétique, où l'immensité du désert, première image du texte, laisse rapidement la place aux ambitions collectives humaines :

*À mezu à la rena di u disertu
Nantu à una spianata è à l'apertu
Mediteghjalù puru u gestu offertu
Tù chì voli murà
A petra di l'avvene
Citadella da fà
Di speme per dumane²³⁴.*

Afin de métaphoriser au mieux leur idéal de lutte, *Canta* pioche parallèlement au cœur de multiples événements historiques insulaires, proches ou lointains, qu'il remanie et adapte ensuite aux enjeux de son propre champ politique. L'un de ces terreaux est notamment la Résistance. La Corse fut le premier département français de métropole libéré du fascisme italien en septembre 1943. Ce fait conserve un lot de souvenirs glorieux au sein de la mémoire collective qui n'échapperont pas à la mouvance

²³² Fusina, 1987, p. 160.

²³³ Fusina, in *Canta*, *op. cit.*, p. 183.

²³⁴ *Dans le sable du désert*

De ton point de vue à découvert

Tu peux le méditer ton geste offert

Toi qui veut murer

La pierre de l'avenir

Citadelle à faire

D'espoirs pour demain.

séparatiste ultérieure. Les années 1980 constitueront le point de départ d'une réelle spécificité insulaire, voyant l'héritage culturel résistant épouser l'idéal nationaliste. Chez *Canta*, cette union se concrétise à travers la figure de Jean Nicoli²³⁵, avec la chanson *Lettera à Nicoli*²³⁶. Écrite par Jean-Paul Poletti, mais composé et interprété par Dumè Gallet, ce titre incarne mieux que nul autre l'idée d'un véritable « palimpseste de la Résistance ».

Composé de six sizains, ce sont surtout les premiers et derniers couplets que nous analyserons. Dévoilé ci-dessous, le premier nous plonge littéralement dans le « maquis » :

Eramu in lu quaranta trè
U focu era universale
Arritti s'eranu tant'omi
Daret'à la fiamma nustrale
Rispundendu à la to chjama
*Cù lu Fronte Naziunale*²³⁷

Le cadre est posé dès le premier vers. Nous sommes en 1943, au cœur d'un contexte précis, à savoir celui de l'occupation de l'île par les troupes fascistes de Mussolini. Les traits d'héroïsme y côtoient les idées de révolte, liberté et solidarité. Cependant, au cours des vers suivants, s'opère un *glissement de cadre*. La première allusion décisive apparaît au cours du troisième couplet, lorsque Poletti indique que ces morceaux de bravoure ont permis, en réalité, de sauver la *vieille* nation (« *a vechja Nazione* »). Ajustement hautement significatif, destiné à faire rejaillir cet héritage sur un corps précis ; par ce geste, il s'agit de rendre exclusivement hommage aux héritiers de cette petite nation corse éclosée en 1755, soit plus de trente ans avant son homologue

²³⁵ Jean Nicoli (1899-1943) est l'un des plus célèbres résistants corses. Membre du parti communiste, il est mort décapité par les fascistes le 30 août 1943. Avant de mourir, il laisse une lettre à sa famille dans laquelle il indique : « Je meurs pour la Corse et pour le parti ». Depuis *Lettera à Nicoli*, il convient d'ajouter que le personnage a souvent fait l'objet d'une récupération idéologique par les partis nationalistes. Le 1^{er} mai 2015, une délégation de la Ghjuventù Indipendentista (Jeunesse Indépendantiste) lui rend hommage à Bastia devant le lycée qui porte son nom.

²³⁶ *Lettre à Nicoli*.

²³⁷ *Nous étions en quarante-trois*
Le feu était universel
Tant d'hommes s'étaient levés
Derrière notre flamme
Répondant à ton appel
Avec le Front National.

française. Enfin, durant le sixième et dernier couplet, le cadre trouve son prolongement définitif.

*Oghje u to populu hè sempre in lotta
Per una causa universale
Hè sempre rittu u to figliolu
Rossa hè la fiamma nustrale
Chì schjarisce la strada nova
Di u Fronte Naziunale²³⁸*

Si le premier couplet s'est avéré nécessaire à l'exposition d'un cadre spatio-temporel précis, le dernier en constitue donc le prolongement mythifié. De la Résistance au nationalisme, la continuité historique fait à nouveau office, y compris au cours d'un jeu ambigu entre le Front National créé en 1941, et le FLNC. En effet, alors que le premier fut le mouvement de Résistance intérieure issu du Parti Communiste Français durant la Seconde Guerre mondiale, il ne nourrit aucun rapport avec celui de 1976. L'auteur choisit pourtant de confondre les deux dans un même argumentaire.

Ce « palimpseste de la Résistance », portant à l'autel le clandestin maquisard et le clandestin cagoulé, est renouvelé au sein de l'album *Sintineddi avec Tù Dumenicu*, écrit et composé par Jean-Paul Poletti. Cette fois, c'est la figure de Dominique Lucchini²³⁹ qui est mise à l'honneur. Là encore, ce choix n'est pas anodin car Lucchini fait partie des rares héros de la Résistance à avoir ensuite rejoint les rangs du nationalisme. Le surnom *Ribellu* (Rebelle) qui fut le sien au maquis offre un nouveau jeu de miroir avec le *ribellu* clandestin tatoué ou arboré autour du cou à la même époque par les militants nationalistes.

Le rapport au nationalisme lui-même connaîtra une évolution, le mouvement n'ayant pas échappé à l'implosion interne. Au début des années 1990, le FLNC se scinde en deux : le canal habituel et le canal historique. Un schisme qui a débouché sur un affrontement sanglant entre 1993 et 1996, faisant plus d'une vingtaine de morts. Cette lutte fratricide a affecté particulièrement Natale Luciani. À la télévision, il a déclaré avec amertume « Cela fait dix ans que je suis passé en procès à Ajaccio. Et

²³⁸ *Aujourd'hui ton peuple est toujours en lutte
Pour une cause universelle
Ton fils est toujours debout
Rouge est notre flamme
Qui éclaircit la route nouvelle
Du Front National.*

²³⁹ Il fut par ailleurs maire de la commune de Zerubia.

devant le juge français je disais que je ne croyais pas à l'affrontement entre Corses, il était impossible que cela arrive. Je me suis trompé ²⁴⁰». Dès lors, les années 2000 ont constitué une nouvelle phase réflexive pour le groupe au cours de laquelle dominant à la fois, les idées de bilan et d'autocritique. Édité en 2001, l'album *Rinvivisce*²⁴¹ présente le morceau *Chjaruscuru*²⁴² écrit et composé par Natale Luciani.

Sous le signe du désenchantement et de la véhémence, le titre constitue une longue mise à l'index à l'encontre des militants qui, dans cette lutte d'émancipation, n'y ont vus que leurs intérêts personnels, transformant une organisation de libération nationale en structure mafieuse.

*D'una lotta naziunale
N'aveti fattu un spavechju
Ch'ellu si sbrumi lu spechju
Di la vostra infideltà*²⁴³.

[...]

*Seti stati più chè vili
Di superbia o rapina
A calcicà in pulvina
Forze, sperenze, credeltà*²⁴⁴

*Avariate pretenzione
D'essa torna u portavoce
D'un populu messu in croce
Da voi, lesti à inchjudà*²⁴⁵

²⁴⁰ Natale Luciani, *cresce la voce*, coproduction France 3 Corse et Mareterraniu, 2006.

²⁴¹ *Renàître*.

²⁴² *Clair-obscur*.

²⁴³ *D'une lutte nationale*

Vous en avez fait une terreur

Que se brise le reflet

De votre infidélité.

²⁴⁴ *Vous avez été plus que vils*

Par votre orgueil et vos rapines

À réduire en poussière

Forces, espoirs, croyance

²⁴⁵ *Et vous auriez la prétention*

De redevenir les porte-paroles

D'un peuple crucifié

Par ces vers vindicatifs, Luciani dresse, en réalité, le bilan d'une voie politique, dominée par un sentiment de gâchis immense. Le titre semble, quant à lui, qualifier de la meilleure façon ces trois décennies de lutte clandestine, entre ombre et lumière. En dépit de ces « profiteurs de guerre » dont le procès s'avère définitivement dressé, l'auteur espère que ce clair-obscur virera de nouveau à sa teinte la plus luisante, permettant au combat de se poursuivre, mais « Senza voi, chî sà²⁴⁶. »

Après *Rinvivisce*, le regard sur soi se poursuit et s'amplifie durant les années 2000, avec le parcours singulier du morceau *L'armata di l'ombra*²⁴⁷. Dans l'histoire de la chanson corse il s'agit, sans conteste, avec *Clandestinu* et *Sò elli*²⁴⁸, de l'un des hommages les plus affirmés aux clandestins. Son symbolique refrain se présente initialement ainsi :

A la riscossa
Tutti à la mossa
Un ghjornu sbuccierà
L'indipendenza
Sola speranza
*U Fronte vincerà*²⁴⁹

Cet hommage appuyé à une organisation appelée à une victoire certaine a cependant connu un revirement significatif quelques années plus tard. En 2003, la sortie de l'album *live Per tè, per sempre* offre une reprise de la chanson dans laquelle on observe une modification du dernier vers du refrain :

A la riscossa
Tutti à la mossa

Sur l'autel de vos intérêts.

²⁴⁶ « Sans vous, qui sait. »

²⁴⁷ *L'armée de l'ombre.*

²⁴⁸ *Ce sont eux.* Datant du début des années 1990, il s'agit de l'un des morceaux phare du groupe *L'Arcusgi*, l'un des groupes insulaires les plus engagés sur le plan politique, qui se revendique ouvertement comme groupe « politico-culturel ». Écrit Philippe Guerrini, cet hymne aux militants du FLNC a longtemps accompagné l'entrée dans le stade des joueurs du SC Bastia.

²⁴⁹ *À la rescousse*
Tous en marche
Un jour viendra
L'indépendance
Notre espérance
Le Front vaincra.

Un ghjornu sbuccierà

L'indipendenza

Sola speranza

*Populu vincerà*²⁵⁰

Le remplacement de ce dernier vers s'avère significatif, constituant une étape supplémentaire de l'ascension politique du groupe. Par ce geste, il s'agit de remettre le peuple au centre des enjeux politiques, dorénavant seul maître de son destin, sans le besoin d'un intermédiaire paramilitaire. Avant l'interprétation du morceau, François Buteau effectue cette déclaration : « Aujourd'hui, il nous incombe de nous unir pour construire un pays. Et il nous incombe de dire ce que nous voulons faire de ce pays. Il faut nous demander qui va diriger la lutte. Qui va diriger cette lutte pour vivre une liberté digne. Et d'après nous, il ne peut y en avoir qu'un. C'est le peuple corse lui-même, uni au sein d'une consulte nationale²⁵¹. »

Qu'est-ce qu'un concert de Canta ?

Répondre à une telle question n'est pas tâche aisée et risque fort d'échapper à l'exhaustivité. Afin de s'y résoudre, il convient d'apporter quelques précisions sur la nature de l'ensemble musical en question. S'il est un qualificatif permettant de qualifier *Canta*, c'est bien celui de groupe résolument familial. À ce titre, il est très difficile d'énumérer le nombre exact de membres que compte le groupe. « Un soir, nous étions 5 sur scène, le lendemain jusqu'à 37²⁵² » Une spécificité numérique conjuguée à une certaine mixité sociale, mettant sur la même scène l'agriculteur et l'instituteur. À titre d'exemple, un chanteur comme Dumè Gallet, berger de profession, se trouvait alors dans l'obligation d'abandonner ses brebis pour aller chanter. Dans le documentaire télévisuel réalisé par France 3 Corse, Petru Guelfucci n'hésitera pas avec recul, à qualifier le groupe de « bande de chèvres » sur scène, tournant le dos au public et ne faisant même pas l'effort d'apprendre les chansons.

²⁵⁰ *À la rescousse*

Tous en marche

Un jour viendra

L'indépendance

Notre espérance

Le peuple vaincra.

²⁵¹ « Oghje, ci tocca à adunisce si per custrisce un paese. È ci tocca à dì ciò ch'è no vulemu fà di stu paese. Ci vole à dumandassi quale hè ch'hà da dirige a lotta. Quale hè ch'hà da dirige issa lotta per campà una libertà degna. È d'appressu à noi, ùn ci ne pò esse cà unu. Ghjè u u populu corsu stessu adunitu in una cunsulta naziunale. »

²⁵² *Canta, op.cit.*, p. 54.

Ces observations au sujet de la nature du groupe permettent ainsi de fixer un cadre à notre interrogation initiale. Pour repasser de l'autre côté de la scène, un concert de *Canta* est également la mise en place d'une « stratégie musicale » que le groupe répètera inlassablement. Sans dire s'il fut ou non l'instigateur de cette méthode, Natale Luciani l'a évoquée à maintes reprises, notamment au sein du documentaire *Corse, j'ai été militant clandestin*²⁵³. Cette stratégie se déclinait en deux parties ; dans un premier temps, le groupe interprétait des morceaux issus des chanteurs populaires des années 1960 tels Antoine Ciosi ou Charles Rocchi ; un florilège de chansons innocentes et autres ritournelles connues, destiné à installer le public dans une sorte de « sécurité musicale ». Après ce prologue, le spectacle glissait peu à peu vers la thématique politique. Les chansons militantes occupaient alors progressivement le répertoire jusqu'à l'envahir complètement, suscitant l'adhésion du public. Cette stratégie servira la force de recrutement du groupe abordée précédemment.

Dans ces conditions, on comprend aisément que l'intérêt pour le groupe dépasse le simple cadre musical. Se rendre à un concert de *Canta u Populu Corsu* constituait un acte politique, suffisant à catégoriser l'individu au sein d'un camp défini, à l'heure où la bataille des idées faisait rage. C'est durant les années 1980 qu'apparaissent de nombreux groupuscules barbouzards tels que *Francia*, proche du SAC, qui voulant maintenir l'idéal républicain sur l'île, ont commis des attentats contre des militants nationalistes. L'affaire Bastelica-Fesch (1984) a constitué le symbole de cette collision politique²⁵⁴. Un autre de ces groupuscules est la CFR (Corse Française et Républicaine), dont l'un de leurs combats s'est situé, notamment, sur le terrain culturel. Le milieu de la décennie est ainsi marqué par les interdictions de concerts. En août 1984, un concert qu'*I Muvrini* doit donner dans la commune de Lugo-di-Nazza est interdit. La route menant au village se voit bloquée par des CRS. Devant la pression du public, les autorités cèdent pour finalement se dérouler de force le concert sous la plus haute tension. La même année, un arrêté municipal est pris à Barrettali pour interdire un concert de *Canta*. De nombreuses personnalités culturelles se réunissent dans la salle des fêtes du village pour faire part de leur indignation.

²⁵³ *Corse, j'ai été militant clandestin*, Saint-Louis Productions, France 2, 2000.

²⁵⁴ Le 6 janvier 1984, un commando de *Francia* constitué de trois hommes se rend à Bastelica afin de capturer et tuer le militant nationaliste Marcel Lorenzoni. Cependant, le FLNC ayant infiltré *Francia*, un commando d'une trentaine d'hommes attendait déjà le premier et l'intercepte. La tenue d'une conférence de presse est demandée pour dénoncer l'influence des polices parallèles sur l'île. Paris refuse et Bastelica se retrouve encerclé de forces de l'ordre. Le commando se réfugie alors dans l'hôtel Fesch d'Ajaccio. Au dehors, la situation fut explosive durant plusieurs jours ; manifestants et policiers se sont affrontés. Au total, trois morts et six blessés furent à dénombrer. Le 11 janvier, les preneurs d'otages se rendirent aux autorités.

Essentiellement à travers la figure de Natale Luciani, *Canta u Populu Corsu* a pu réaliser l'une des plus emblématiques forces créatrices du *Riacquistu* : celle du chanteur militant, où la voix ne devient pas outil de rémunération personnel mais simple instrument destiné à délivrer un idéal. Outre l'engagement politique, ses caractéristiques résident généralement dans la transmission sans intérêts lucratifs ou encore le refus de la luxure. Dumè Gallet rappelle, à ce titre, un fait survenu dans les années 1970 alors que *Canta* est invité à un festival de musique de Montpellier²⁵⁵. Après la représentation, les membres du groupe sont conduits dans un hôtel haut de gamme, constitué de chambres spacieuses. Alors que chacun, satisfait, procède à son installation, Natale Luciani passe dans chaque chambre en répétant à ses compères « Noi simu militenti, quì ùn ci stemu micca ²⁵⁶ ». Les autres durent, dès lors, bien que déçus, quitter cet hôtel, incompatible avec les valeurs qu'ils entendaient véhiculer.

Enfin, la vie de groupe renferme également anecdotes beaucoup plus légères et cocasses. L'une d'elles est celle du « sandwich », opposant Petru Guelfucci à Natale Luciani. Dans le déroulement éreintant de la tournée d'été au cours de laquelle *Canta* se produit quasiment chaque soir, un différend s'installe entre les deux hommes à propos des maigres repas que les membres du groupe consommaient le long des routes, constitués généralement d'un sandwich. Si chanter le ventre creux correspondait davantage à l'idéal de militantisme selon Luciani, Guelfucci pensait tout à fait le contraire ; bien que militant, celui-ci restait avant tout un homme ne pouvant à long terme, supporter cette endurance. Une caricature du dessinateur Battì Manfruelli a immortalisé cette divergence, dévoilant Petru Guelfucci, le ventre troué et un sandwich à la main, en train de faire part à Luciani de son mécontentement²⁵⁷.

Tutti ribelli, tutti fratelli ?

Les deux premiers vers du morceau *L'armata di l'ombra*, abordé précédemment, s'intitulent « *Tutti ribelli/Tutti fratelli* ²⁵⁸ ». Ceux-ci vont nous permettre d'analyser un domaine scientifique relativement peu traité, à savoir le mythe des peuples frères dans l'histoire de la chanson. Depuis le début de sa carrière, *Canta* a longtemps rendu hommage aux frères de lutte tels que l'Irlande (*Surella d'Irlanda*²⁵⁹), le Pays Basque, ou plus récemment, la cause amazighe (*Lounes Matoub*). Mais cette thématique trouve son

²⁵⁵ *Canta u Populu Corsu*, France 3 Corse, 2001.

²⁵⁶ « Nous sommes des militants, nous ne restons pas là »

²⁵⁷ *Canta*, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁵⁸ *Tous rebelles/Tous frères*.

²⁵⁹ *Sœur d'Irlande*.

apogée musicale à travers *C'è dinù*²⁶⁰ (1982), l'un des albums les plus aboutis de *Canta*, dernière production studio du groupe avant la rupture du milieu des années 1980. Son nom fait écho à une chanson du même nom, sans doute l'un des « tubes » corses les plus connus et chantés encore de nos jours, qui ne connaîtra qu'un seul enregistrement live lors du concert au théâtre de la ville. Écrit par Jacques Fusina, ce titre constitue un véritable hymne à tous les peuples du monde. Son refrain « Ci sò tutti quessi è po ci sò eo/È lu so passu novu hè dinù meo²⁶¹ » symbolise mieux que nul autre cette intronisation du groupe en tant que défenseur des « il y a aussi ».

*Ci hè dinù tanti paesi strangeri
Fratelli di la briglia è l'umbasti
Chì traccianu l'idee è li cuntrasti
Sgracinendu cullane di penseri
Ci hè dinù tante razze malavviate
Surelle di l'albore culuritu
Chì piglianu la strada è lu partitu
Di ciò chì ci leia à le storie andate²⁶².*

*Ci hè dinù tanti populi malati
Fratelli di la frebba è lu dolore
Chì cantanu li so guai affanati
Cù lu vechju suspiru di l'amore
Ci hè dinù tante forze liberate
Surelle di lu mondu chì s'avvia
Vive, è da tante mane purtate
Chì ci mettenu in core l'allegria²⁶³.*

²⁶⁰ *Il y a aussi.*

²⁶¹ « Il y a tous ceux-là et puis il y a moi/Et leur nouveau pas est aussi le mien. »

²⁶² *Il y a aussi tant de pays étrangers*

Frères à la bride et à la selle

Qui tracent les idées et les contrastes

En égrenant leurs colliers de soucis

Il y a aussi tant de races malmenées

Sœur de l'aurore colorée

Qui prennent le parti et empruntent la route

De ce qui nous rattache à l'histoire et au passé.

²⁶³ *Il y a aussi tant de peuples malades*

Frères de la fièvre et la douleur

Qui chantent leur malheur et leur angoisse

Avec le vieux soupir de l'amour

Par cet album, *Canta* se fait le porte-étendard d'une nouvelle Internationale des peuples. Lorsqu'on observe les dix-sept chansons de l'ensemble, le quart de celles-ci appartient à d'autres horizons minoritaires, et se retrouvent traduites en corse ou chantées telles quelles. On y trouve notamment un chant traditionnel basque (*Haika Mutil*) ou catalan (*Rossignol*). Mais la plus importante preuve de cet esprit de fraternité demeure le thème choisi pour illustrer la pochette de l'album où une affiche de *Canta u Populu Corsu* exhibée dans une rue suscite l'intérêt des regards. Les passants représentent un large panel de couches sociales, ethniques ou culturelles. On y observe des personnes issues, entre autres, de la communauté noire, asiatique ou amérindienne, croiser le même chemin. La multiplicité des codes vestimentaires présents témoignent quant à eux d'un certain unisson social, voyant le bourgeois en chapeau melon avec l'artisan en salopette. Ce beau monde se veut ainsi une représentation de la diversité mondiale, plus spécifiquement celle des peuples minoritaires que *Canta* entend véhiculer. Car une seule chose semble relier autant de différences. Faisant fi de ces dernières, tous regardent cette affiche de *Canta u Populu Corsu*, côtoyant par ailleurs une autre affiche d'*Amnesty International*. Par ce positionnement d'éléments visuels fédérateurs, *Canta* a délivré son image de groupe porte étendard.

La geste décisive d'un groupe « régional » ?

Dans son essai *Comprendre la Corse*, Jean-Louis Andreani indique fort à propos : « Il y a trente ans, le continental de la rue, interrogé sur l'expression culturelle corse, n'aurait guère cité que les chansons de Tino Rossi. Aujourd'hui, les chants polyphoniques corses font partie du patrimoine musical français²⁶⁴ ». On ne saurait trop insister sur l'apport du groupe en ce qui concerne ce processus de renaissance musicale et culturelle du second XX^e siècle corse. Dans l'histoire de la musique corse²⁶⁵, *Canta u Populu Corsu* occupe donc une place à part, incarnant un jalon important, où le traditionnel et la création se sont révélés congruent. Outre la restauration d'une tradition musicale en danger, le groupe assura en effet l'édification d'une nouvelle dynamique musicale dont le modèle se répandra comme une trainée de poudre, voyant fleurir des

Il y a aussi tant de forces libérées

Sœurs du monde en marche

Vivantes et portées par tant de mains

Qu'elles nous mettent la joie au cœur.

²⁶⁴ Andreani, 2004, p. 41. Signalons d'ailleurs que depuis 2009, les polyphonies corses sont inscrites au patrimoine mondial de l'UNESCO.

²⁶⁵ Sur l'histoire de la musique corse, voir SALINI, Dominique, *Histoire de la musique corse*, Bastia, Éditions Dumane, 2009.

dizaines d'ensembles musicaux du même type. Mais s'il transforma à jamais le visage de la musique insulaire, sa geste décisive fut néanmoins celle d'un groupe « régional et nationaliste » dont le parcours reste largement méconnu. Restant fidèle à ses principes politiques et son idéal militant, le groupe n'a néanmoins jamais voulu franchir le pas de la professionnalisation. Il s'agira, à ce titre, d'une étape supplémentaire pour la musique corse, initiée durant les années 1990 par deux pionniers que sont *A Filetta* et *I Muvrini*.

Bibliographie :

- ANDREANI, Jean-Louis, *Comprendre la Corse*, Paris, Gallimard, 2004.
- ARRIGHI, Jean-Marie, JEHASSE, Olivier, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin, 2008.
- Canta u Populu Corsu* (ouvrage collectif), Levie, Éditions Albiana, 1993.
- CRETTEZ, Xavier, *La question corse*, Bruxelles, Complexe, 1999.
- DE ZERBI, Ghjermana, *Cantu nustrale*, Ajaccio, Albiana, 2012.
- DOTTELONDE, Pierre, *Corse : la métamorphose*, Levie, Albiana, 1987.
- FRC, *Main basse sur une île*, Paris, Jérôme Martineau, 1971.
- FUSINA, Jacques, *E sette chjappelle*, Levie, Albiana, 1987.
- GRAZIANI, Antoine-Marie, *Pascal Paoli. Père de la patrie corse*, Paris, Thallandier, 2002.
- HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- PELLEGRINETTI, Jean-Paul, ROVERE, Ange, *La Corse et la République*, Paris, Le Seuil, 2004.
- SALINI, Dominique, *Histoire de la musique corse*, Bastia, Éditions Dumane, 2009.
- SANGUINETTI, Sampiero, *La violence en Corse*, Ajaccio, Albiana, 2012.
- SILVANI, Paul, *Corse des années ardentes (1939-1976)*, Paris, Albatros, 1976.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris, Le Seuil, 2000.

CONCLUSIONS

La journée d'études du 30 mai et les articles qui en ont résulté nous ont permis de réfléchir aux difficultés rencontrées pour établir la définition d'un genre musical ou de classer un auteur dans l'un de ces genres. La perméabilité des frontières dans la chanson contemporaine est due à une distinction des genres musicaux opérée arbitrairement par chaque maison de disques ainsi qu'aux influences et choix personnels des artistes dans le processus de création. Cette perméabilité est également présente entre les frontières de la poésie et de la chanson. En posant d'emblée la complexité et les contraintes de la catégorisation d'une œuvre d'art, les travaux ici réunis montrent que la chanson est un art à part entier quand l'exploration artistique est d'égale importance dans les paroles et la musique. La volonté de classer la chanson dans un domaine artistique (musique ou poésie) complique toute étude de la chanson actuelle car la chanson est, par essence, un art hybride. Les auteurs ont également pris en compte le développement des médias qui ont permis une amplification du nombre d'auditeurs et ont constitué des listes hebdomadaires et mensuelles de chansons à succès différentes d'une chaîne de radio ou de télévision à l'autre. Tout ceci montre la difficulté à évaluer la réception des chansons contemporaines dans la société. Cette accessibilité de la chanson et sa transformation en produit de consommation quotidienne expliquent ce sentiment que la chanson n'est pas un art. À partir des réalités de la chanson contemporaine, notre objectif était d'approfondir la question de la commercialisation de

la chanson dans la culture de masses. Toute chanson est-elle une œuvre d'art ? Qu'en est-il des chansons à succès qui se contentent d'imiter ou de reproduire des rythmes sans proposer d'éléments novateurs ou personnels ? Nous avons tenté de répondre à ces interrogations à partir d'une définition de la chanson d'auteur prenant en considération la dichotomie poésie/musique et la dichotomie marché/réception.

La chanson d'auteur espagnole, point de départ de notre réflexion, se constitue dès sa naissance comme une forme de contreculture face au régime franquiste. De ce fait, dans l'imaginaire collectif des Espagnols, ces connotations politiques la poursuivent. En devenant synonyme de revendications sociopolitiques, la chanson d'auteur, qui prône la liberté quand elle se positionne comme adversaire du régime franquiste, exprime également les singularités culturelles des différentes régions qui composent l'Espagne. Cet engagement n'est toutefois pas exclusif à la chanson d'auteur espagnole car on observe des problématiques similaires en Corse à travers le groupe *Canta populu corsu* ou au Brésil dans les chansons de Belchior qui témoignent de la réalité quotidienne des populations de migrants du nord du pays qui se déplacent vers les grandes villes de Rio de Janeiro et Sao Paulo.

Ces différents éléments politiques et économiques et les diverses situations conflictuelles qu'elles engendrent expliquent les réticences à l'égard du terme *cantautor* et de cet artiste dans le contexte hispano-américain. *Cantautor* reste jusqu'à nos jours lié à une image d'artiste engagé qui chante les maux de la société pour éveiller les consciences du peuple. Dans un régime dictatorial comme celui de l'Espagne des années soixante et le début des années soixante-dix, cette figure est même héroïque car elle s'oppose à un régime autoritaire. Cependant, les débuts de la démocratie marquent la fin de son rôle de résistance. Dans la nouvelle société établie sur les bases du système capitaliste au sein duquel le marché contrôle l'importance d'un produit artistique mais aussi dans un système de libertés politiques, les auteurs-compositeurs-interprètes, pour la plupart idéologiquement de gauche, sont perçus comme des artistes obsolètes. Malgré quelques périodes de passages à vide, les *cantautores* continuent cependant de chanter et des nouveaux *cantautores* apparaissent sur la scène publique pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Si le terme avait déjà posé problème aux auteurs-compositeurs-interprètes eux-mêmes pendant les années soixante-dix, comme en témoigne la chanson *Autotango del cantautor* en 1974 dans laquelle Luis Eduardo Aute

critique les *cantautores* qui s'apitoient sur leur sort, c'est pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix que resurgit la polémique autour des différentes connotations du terme *cantautor*, le terme est alors défendu ou rejeté en bloc, au point de susciter l'apparition de synonymes tels que *trovador* (très utilisé à Cuba).

Si tout artiste qui compose, écrit et interprète ses chansons était communément appelé *cantautor*, il n'y aurait aucun inconvénient à classer des *cantautores* dans d'autres genres musicaux. Mais la définition du dictionnaire de la RAE²⁶⁶ et les connotations de ce terme dans l'imaginaire collectif renvoient à une catégorisation de la chanson dans un genre restrictif : la chanson d'auteur. Or, comme le démontre l'étude de cas sur le *cantautor* guatémaltèque Ricardo Arjona, il existe des auteurs-compositeurs-interprètes issus d'autres genres musicaux comme le rock ou la pop. Le cas « Arjona » montre la difficile application de ce terme à la musique pop et oblige cependant à parler d'une chanson d'auteur pop. Ricardo Arjona est un artiste pop au succès reconnu mais également un artiste engagé qui soutient les plus démunis. Même si certaines chansons pop sont de nature revendicative, la plus grande partie de son répertoire pop est cependant consacré à la thématique de l'amour. Dans le cas de Ricardo Arjona, la culture de masse et les bénéfices engrangés par l'artiste mettraient donc à mal l'application du terme *cantautor* alors que pour des auteurs-compositeurs-interprètes espagnols tels que Joan Manuel Serrat ou Joaquín Sabina, entre autres, qui réunissent les mêmes caractéristiques sur le plan économique que Ricardo Arjona, la question de leur dénomination en tant que *cantautores* ne se pose pas.

Les articles ici réunis répondent en partie aux interrogations sur le rôle politique, économique et social de la chanson d'auteur au sein des sociétés notamment du monde ibérique. Les réflexions proposées, appuyées sur de nombreux cas concrets, permettent de mettre en exergue de nouvelles pistes de recherche. Du point de vue de la terminologie et de ses applications, il s'est avéré essentiel de repenser la définition des termes « chanson d'auteur » et *cantautor* en fonction des caractéristiques fondatrices du genre et de son interprète mais aussi en fonction du contexte sociopolitique et de l'évolution de la sémantique des termes. Par ailleurs, cette journée d'études et ce volume démontrent la nécessité de réfléchir à ces caractéristiques dans une démarche

²⁶⁶ Définition dans le dictionnaire de la RAE du terme *cantautor* : "Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética".

comparatiste entre différents pays. Toute analyse concernant un auteur-compositeur-interprète ou la chanson d'auteur d'un pays précis doit en effet prendre en considération la globalité du phénomène pour pouvoir identifier les singularités ou les similitudes avec les chansons d'auteur d'autres contextes nationaux. Enfin, ces différents travaux nous invitent à nous pencher sur la structure commerciale, liée directe ou indirectement à la culture de masses, dans laquelle s'insère la chanson d'auteur parmi d'autres genres. Même si la mise en place du système capitaliste et des relations de pouvoir entre les structures de commercialisation et l'objet-chanson ne jouent pas en faveur de la chanson d'auteur, les auteurs-compositeurs-interprètes semblent assez souvent s'être adaptés au système musical national ou global, et ces stratégies d'adaptations sont sans doute un autre objet d'études potentiel.