

Grândola, Vila Morena, entre histoire et mémoire : une chanson de révolution dans le cinéma révolutionnaire portugais

Grândola, Vila morena between History and Memory: a Revolution song in the Portuguese revolutionary cinema

Grândola, Vila Morena, entre a história e a memória: uma canção de revolução no cinema revolucionário português

Agnès Pellerin

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2048>

Référence électronique

Agnès Pellerin, « *Grândola, Vila Morena*, entre histoire et mémoire : une chanson de révolution dans le cinéma révolutionnaire portugais », *Reflexos* [En ligne], 10 | 2025, mis en ligne le 11 décembre 2025, consulté le 18 juin 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2048>

Droits d'auteur

CC BY

Grândola, Vila Morena, entre histoire et mémoire : une chanson de révolution dans le cinéma révolutionnaire portugais

Grândola, Vila morena *between History and Memory: a Revolution song in the Portuguese revolutionary cinema*

Grândola, Vila Morena, *entre a história e a memória: uma canção de revolução no cinema revolucionário português*

Agnès Pellerin

PLAN

I/ Grândola Vila morena : une histoire souvent réécrite

II/ Hétérogénéité des utilisations de Grândola, Vila Morena dans le cinéma de la Révolution

TEXTE

- 1 Le coup d'état militaire du 25 avril 1974 au Portugal, mené par le MFA (Mouvement des Forces Armées), a utilisé la diffusion radiophonique de la chanson *Grândola, Vila Morena* sur les ondes de Rádio Renascença à 00h20, comme signal du lancement définitif des opérations, considérées à partir de là comme irréversibles. La chanson de José Afonso (1929-1987), au rythme lent et paisible, marquée par l'influence du chant des travailleurs agricoles de l'Alentejo, devient dans les jours qui suivent, où elle est largement diffusée dans les médias (Castro 87), l'hymne de la Révolution des Œillets, mettant fin à 48 ans de dictature au Portugal. Pourtant, à l'origine, *Grândola, Vila Morena* est avant tout un acte de remerciement, un poème écrit dans cette intention, en 1964 par le chanteur, à la suite d'un concert donné la même année dans cette ville de l'Alentejo, sur invitation d'une association ouvrière de la ville, dont il rend hommage aux habitants¹. Elle n'est enregistrée qu'en 1971, après plusieurs modifications, intégrant le célèbre album produit par Orfeu au Strawberry studio d'Hérouville (France), *Cantigas do maio*, qui a constitué un tournant dans le renouvellement de la musique populaire portugaise. Elle sera chantée en public pour la première fois en mai 1972 en Galice, à Saint Jacques de Compostelle. Deux ans plus tard, elle devient une chanson de révolution, un outil

direct de la forme ultime de subversion que représente le coup d'Etat, où les armes se retournent contre leurs commanditaires.

- 2 Pourtant, *Grândola, Vila Morena* est avant tout une « chanson de paix » dont les paroles, quand bien même elles évoquent dès 1964 « le peuple qui commande », sont marquées par une forme de « naïveté du poème », nullement subversif au départ (Ciccia), contrairement à de nombreuses autres chansons du même chanteur, persécuté par le régime, parmi lesquelles ses deux chansons iconiques enregistrées dès 1963, *Vampiros* et *Menino do Bairro Negro*, explicitement contestataires, qui seront dûment censurées². Certes, *Grândola, Vila Morena*, lors de son enregistrement en région parisienne, dirigé par le musicien exilé José Mário Branco qui en signe les arrangements, subit des transformations importantes qui renforcent son sous-texte politique, notamment ses allusions à l'identité d'une région marquée par une forte activité d'opposition communiste au régime et son hommage rendu aux classes exploitées. Pour autant, *Grândola, Vila Morena* n'a pas été interdite par le régime de l'*Estado Novo*, même s'il s'agit d'une idée reçue qui a souvent circulé à son sujet³.
- 3 Revenant sur l'histoire, souvent réécrite, de *Grândola, Vila Morena* au-delà de ses nombreuses « resémantisations » comme arme de contestation depuis 1964 (Castro 2), nous verrons, dans un premier temps, que les services de censure n'ont pas nécessairement fait preuve de laxisme à son endroit. De fait, *Grândola Vila Morena* ne présente pas directement les caractéristiques d'une chanson subversive ou révolutionnaire, si l'on reprend les principaux critères, proposés par Christophe Traïni, de « la musique en colère » : « désignation d'un adversaire », « exaltation d'un nous collectif » ou encore « filiation » historique à des luttes antérieures (Traïni 60). Martin Pénét a par ailleurs souligné combien les « grandes chansons politiques le sont devenues par appropriation » tandis que « l'audience de la plupart des chansons écrites dans un but politique ne dépasse souvent pas les cercles militants » (Pénét). Aujourd'hui encore, les Portugais sont nombreux à chanter celle qui est devenue familièrement « Grândola »⁴, réactivant son sens politique, comme ce fut le cas en février 2013 dans l'enceinte du Parlement, où sa clameur visait à interrompre le discours du Premier ministre Pedro Passos Coelho, en signe de protestation citoyenne contre les politiques d'austérité drastiques (Castro 2)⁵.

- 4 Dans un second temps, nous verrons comment le cinéma révolutionnaire portugais (Robert Gonçalves), qui rassemble les films militants réalisés au cœur de la Révolution des Œillets, notamment durant le PREC (Processus révolutionnaire en cours, marqué par un programme radical de nationalisations et de réforme agraire), ou dans les années qui suivent, a-t-il contribué, en tant que cinéma utilisant de nombreuses images d'archives, à cette appropriation de Grândola dans la mémoire collective ? À première vue, la présence de la chanson dans la bande-son de ces films semble aller de soi, relever de l'évidence, au sens latin de rendre « visible » son importance historique grâce à l'image animée. Pourtant, Grândola, par ses caractéristiques formelles, et notamment son caractère répétitif sur le plan des paroles (boucles rétroactives), peut, dans une certaine mesure, sembler contredire le « choc narratif » que représente le renversement du régime (Trindade 2018, 20). Nous verrons ainsi, dans une seconde partie, comment l'hétérogénéité des formes respectivement utilisées dans six extraits de films de référence de ce corpus⁶ complexifie l'« unanimité » intrinsèque à tout hymne, par essence fédérateur (Francfort). Elle invite à questionner comment Grândola, en tant que chanson non révolutionnaire à l'origine, a représenté un défi pour le cinéma, source d'une « ouverture du sens » constitutive de tout moment révolutionnaire (Baptista 2015, 182).

I/ Grândola Vila morena : une histoire souvent réécrite

- 5 La généalogie de Grândola, sa construction en tant qu'objet de recherche académique, a été relativement tardive, comme s'il avait fallu plusieurs décennies pour considérer la chanson autrement que comme une simple « bande-son » de l'événement du 25 avril, pour combler les lacunes de son histoire⁷ et dépasser l'apologie, légitime, au rythme des commémorations, de son rôle historique. Ainsi les très riches travaux musicologiques dédiés au *cante alentejano*⁸, dont elle s'inspire, classé au patrimoine immatériel de l'Unesco en 2013, ont rarement questionné de manière détaillée le cas unique de reformulation qu'elle représente. Il faut attendre plus de vingt ans pour que les « sons d'avril » fassent l'objet d'analyses spécifiques (Corte Real). En 2022, la thèse d'Hugo Castro, qui analyse les liens complexes entre

chanson et politique entre 1974 et 1976, problématise pour la première fois en profondeur l'usage de cette chanson, soulevant les « deux ambivalences qui s'y inscrivent : contestation et union » (Castro 2). L'année suivante, en 2023, un article à trois mains, issu de l'Université nouvelle de Lisbonne, synthétise avec minutie sa généalogie, notamment son enregistrement au célèbre studio d'Hérrouville (Madeira, Andrade, Castro).

- 6 En dehors du champ académique, pour les quarante ans de la Révolution en 2014, un ouvrage grand public (Guerreiro & Lemaître), publié en français et en portugais, retrace les détails de son choix par les militaires, mais sans clarifier totalement certains aspects, notamment l'inspiration de l'expérience socialiste chilienne qui, selon le commandant Almada Contreiras (membre du MFA qui, dans un texte de 1994, notamment, relate son rôle dans le choix de *Grândola*) avait prévu « qu'en cas de coup d'Etat (...) la Radio Agricultura diffuserait un tango de Carlos Gardel, en incluant, comme signal d'alerte, la lecture de la première strophe » (Contreiras 40). Or, cette référence sud-américaine n'apparaît pas dans les premiers témoignages du capitaine Otelo Saraiva de Carvalho (Carvalho), stratège du coup d'état du 25 avril, qui souligne qu'il était convaincu d'emblée de la nécessité d'un signal radio pour synchroniser les opérations, lequel avait fait défaut lors du coup d'état manqué de Caldas da Rainha, le 16 mars de la même année 1974.
- 7 Plus récemment, en 2024, la Ville de Grândola (dont une fresque murale porte, depuis plusieurs décennies, la mémoire de la partition, à l'entrée de la ville), a ouvert un Espace muséologique dédié à son histoire, à quelques encablures de l'association ouvrière qui lui a donné naissance, la Société musicale fraternité ouvrière de Grândola⁹. *Grândola* est donc loin d'avoir été oubliée dans la mémoire collective qui a même eu tendance à éclipser derrière elle l'autre chanson utilisée comme signal par les militaires, *E depois do adeus*, la veille du 25 avril, à 22h55, sur les ondes de la radio *Emissores associados de Lisboa*. Celle-ci étant de portée locale (cent kilomètres maximum autour de la capitale, sous réserve de conditions météo favorables), les militaires avaient « corrigé le tir » par le choix d'un second signal diffusé, lui, à une échelle radiophonique d'envergure nationale (Rádio Renascença et son émission *Limite*). La chanson d'amour populaire de Paulo de Carvalho, lauréate du concours du *Festival da canção* (Festi-

val de la chanson) 1974, est parfois citée de manière secondaire ou anecdotique (mention de son classement au dernier rang à l'Eurovision en 1974, par exemple¹⁰), même si ses paroles, écrites par José Niza, ont une charge réaliste, évoquant sa propre solitude sur le front des guerres coloniales. En tant que premier signal de la Révolution, *E depois do adeus* fait pleinement partie de la tactique militaire du MFA, en tant que « véritable détonateur de l'action » par Otelo (Carvalho 319) – *Grândola* constituant un signal secondaire de « confirmation ». Elle a pourtant ensuite semblé négligée par la mémoire collective, y compris par les films de la Révolution qui n'y font pas référence. Ajoutons ici que, de leur côté, les films de fiction ont peu exploité le potentiel dramatique entourant *E depois do adeus*, en particulier *Capitaines d'avril* (Maria de Medeiros, 2000), pourtant chargé de « suspense », l'horaire initialement prévu pour 23h55 ayant dû, le 24 avril au matin, être avancé d'une heure pour des raisons stratégiques (Carvalho 320, 365).

- 8 Les deux chansons ont ainsi parfois été l'objet d'une concurrence mémorielle, renversant parfois curieusement le rapport de force : en 2011, un mail de Manuel Tomaz à Otelo du 23/04/2011 (Centro de Estudos José Mário Branco – Música e Liberdade) postule que « l'histoire se doit de célébrer [les deux chansons] ensemble, et non pas de manière séparée, en effaçant l'une au profit de l'autre, comme cela a été le cas durant de nombreuses années et malheureusement cette année, où *E depois do adeus* a été présentée comme chanson signal du 25 avril, par élimination de *Grândola* ».
- 9 Mais la principale zone d'ombre de l'histoire de *Grândola* réside dans le fait qu'elle a souvent été présentée, récemment encore¹¹, comme une « chanson interdite », expression renvoyant de manière floue à la réalité des chansons partiellement ou totalement censurées par les services du régime, souvent après leur enregistrement (parfois plusieurs années après), entraînant des saisies de disques, des interdictions d'antenne ou d'interprétations intégrales en public, mais aussi aux chansons censurées par précaution par les radios privées elles-mêmes, contrôlées par des agents officiels présents dans leurs locaux, et craignant des poursuites¹².
- 10 Or, c'est précisément parce qu'elle n'était pas interdite que *Grândola* a été choisie par les Capitaines, au détriment de *Venham mais cinco*,

préférée par Otelo, chanson-titre d'un album de 1973 également enregistré à Paris par José Afonso, dont le texte traduisait de manière explicite, comme plusieurs autres du même album, une posture d'opposition à l'Estado Novo (« *Não me obriguem a vir para a rua gritar* » / « Ne m'obligez pas à aller crier dans la rue »). Le fait que l'album dont est issu *Grândola, Cantigas do maio*, contienne d'autres titres censurés et qu'elle soit l'œuvre d'un chanteur plusieurs fois arrêté et emprisonné par le régime, a pu provoquer cette confusion, voire encourager une certaine lecture « utopique » de *Grândola*¹³. Certes, *Grândola* célèbre, au détour de ses strophes, des valeurs démocratiques : au-delà de son vers emblématique, « C'est le peuple qui commande », les mots « fraternité », « égalité », soulignés par leurs ornements mélodiques en fin de vers, renvoient au « squelette lexical » qui, dans toute chanson, constitue, selon Calvet, « ces mots sous les notes, mots qui pèsent plus lourds, et qu'on oublie moins vite » (Calvet 2013). Comme le montrent les films de la Révolution, si la population adopte immédiatement *Grândola*, c'est qu'elle permet, de fait, de performer une liberté d'expression, d'affirmation de valeurs démocratiques jusqu'alors bafouées. Mais on suggère peut-être trop souvent qu'elle serait passée par erreur entre les mailles de la censure (Pereira 2023, 73).

- 11 Le fait que la chanson soit un genre hybride, où la musique prend le pas sur les paroles (Calvet 1981, 106), peut en effet expliquer une forme d'acceptation par la censure des thèmes démocratiques de *Grândola*. La facture traditionnelle de la chanson, sa lenteur, la suggestion austère et patriarcale du chœur masculin, la cohésion fondamentale qui s'en dégage, les longs silences entre ses strophes, et même le caractère descendant des cinq notes soutenant le final de son vers potentiellement le plus subversif « *O povo é quem mais orde-e-na* », peuvent sembler désactiver toute intentionnalité révolutionnaire. Celle-ci affleure à peine des valeurs abordées ici de manière universelle et abstraite dans le texte : pour l'auditeur, même averti, le mot « fraternité » n'agit pas ici comme une référence directe à l'association ayant invité José Afonso pour le concert originel de 1964 (Société musicale Fraternité ouvrière). Ces valeurs sont avant tout fédératrices et pour cela difficilement discutables, même si elles ne reprennent pas les termes de la propagande de l'Estado Novo, laquelle exaltait, à travers sa rhétorique identitaire « la nation », « la patrie »,

plus que le « peuple » – mais savait aussi convoquer, paradoxalement, notamment à travers sa *doxa* coloniale, une notion comme l'« égalité », ce qui illustre la perméabilité ponctuelle du discours démocratique sous la dictature (Trindade 2022, 361).

- 12 Par ailleurs, par-delà les critères de la « musique en colère » de Traïni, la circulaire officielle de censure, datant de 1972 mais appliquée rétroactivement, semble exclure *Grândola* de toute catégorie potentielle de subversion – incitation à la désertion, irrespect vis-à-vis de l'État, amoralité, etc. (Corte Real). La chanson reste donc autorisée, y compris après le grand concert collectif du 29 mars 1974 au Coliseu dos Recreios de Lisbonne, encerclé par la police, où, à la fin, le public la reprend en chœur plusieurs fois. Le rapport de la police politique du 1^{er} avril 1974 sur l'événement souligne pourtant lui-même la politisation de la chanson par le public à ce moment-là, évoquant « la manière, sans aucun doute, intentionnelle dont il a crié la strophe "C'est le peuple qui commande" »¹⁴. Selon Trindade, lors de ce concert considéré a posteriori comme une « anticipation musicale » du 25 avril, le public était prêt à « politiser tout ce qui était chanté », tant la « conscience de la censure » avait créé une complicité entre la scène et la salle – « peu importe que le public eût préféré chanter d'autres chansons ; c'est *Grândola* qu'il a pu chanter, et parce qu'il l'a chantée, elle est devenue la chanson *ad hoc* à ce moment-là »¹⁵ (Trindade 2022, 462-464). Lors de cet épisode, l'accompagnement gestuel de *Grândola*, sa « chorégraphie » (balancement latéral alentejan, bras dessus bras dessous, qui correspond à une sorte de défilé statique), est performé sur scène par les chanteurs et repris dans les rangs du public¹⁶. Cette politisation tardive de *Grândola* est rendue possible par une expérience physique qui, de manière spontanée et inattendue, permet de performer corporellement son « appel à la collectivisation [brisant toute] distinction entre musiciens et auditeurs » (Castro 2).

- 13 Mais si l'on s'en tient à une lecture littérale des paroles de *Grândola*, la motivation politique du chanteur ne ressort pas directement du texte, qui fait en toute simplicité l'éloge d'une « ville brune »¹⁷, tan-
née par un soleil mordant, dans un geste de gratitude. Et surtout, sa musique est parfaitement traditionnelle, rurale, reprenant les caractéristiques du *cante*, tradition alentejane aux origines parfois associées aux liturgies religieuses et dont la « monotonie » a été com-

mentée (Alcobia, *op. cit.*). On est loin des innovations de la musique engagée, sensibles par exemple dans l'orchestration d'autres titres présents sur le même album que *Grândola*, dirigée par José Mário Branco. L'« alentejanisation » de cette chanson de 1964 (son adaptation « au goût alentejan »¹⁸), lors de son enregistrement en 1971 – après une première version accompagnée à la guitare classique, modèle canonique de la *balada*, qui, en se passant de la guitare portugaise, avait pris ses distances par rapport au fado, ou *canção*, de Coimbra – n'a finalement pas d'incidence politique immédiatement sensible à l'audition. Sous l'influence de José Mário Branco (Fonseca), et selon la volonté de José Afonso lui-même¹⁹, des motifs *alentejans* surgissent, notamment la référence au chêne-liège dans les paroles et dans la musique, le modèle du *cante* en défilé, incluant la recréation des bruits de pas (Madeira, Andrade, Castro, *op. cit.*). Certes, ces éléments expriment indéniablement une volonté de souligner une filiation à une région historiquement marquée par sa résistance à la dictature, notamment via les cellules clandestines du Parti communiste infiltrées dans les exploitations agricoles. Mais cette marque semble ici parfaitement innocente, non directement contestataire, tant elle « fait corps » avec le thème de la chanson, puisque *Grândola* se situe géographiquement dans l'Alentejo – région par ailleurs domestiquée par la propagande du régime et incluse dans sa mise en scène folklorique du peuple (Castelo Branco & Freitas Branco).

- 14 Le fait qu'après la Révolution, le *cante* soit devenu le support de revendications sociales (Castro 195) a pu nourrir l'idée d'une musique populaire surveillée par les instances de l'*Estado Novo*, participant ainsi au phénomène de « relecture rétrospective » des chansons (Pénet). En effet, si le *cante* a pu être contrôlé par l'*Estado Novo* en raison de certains doubles-sens, sexuels par exemple – courants dans la chanson populaire – sa pratique a en fait été :

« protégée par le régime, contrairement aux chants improvisés [comme la *desgarrada*, joute pratiquée en Alentejo, entre autres] ou aux fêtes comme le carnaval (...). Ses répertoires ne font pas ressortir de textes très politisés, à l'exception de chants qui renvoient à des contextes très spécifiques comme la recherche de travail ou le contrôle du travail » (Castelo Branco & Lima, vol.2).

- 15 Le *cante* bénéficiait même de dérogations autorisant sa pratique nocturne. En 1949, une réglementation relative au district de Beja interdit la nuit les « éclats de voix et autres tapages », à l'exception « des chants régionaux, chantés en groupe normalement [comprendre : « calmement »] qui pourront avoir lieu jusqu'à minuit et qui seront également tolérés après cet horaire, quand il s'agira de groupes de travailleurs quittant les villages »²⁰ (*Idem*).
- 16 Enfin, le bruitage rythmique de la chanson par les bruits de pas enregistrés de nuit dans le fameux gravier du château d'Hérouville, a pu, lui aussi, contribuer à une lecture « révolutionnaire », a posteriori, de la chanson, considérée comme la « prédétermination », deux ans et demi plus tôt, de la marche des militaires sur Lisbonne (Branco). *Grândola* a ainsi rejoint, dans la mémoire collective, des chants de résistance célèbres, comme le *Chant des Partisans*, dont l'introduction évoque une marche militaire²¹. Beaucoup ont cru que les bruits de pas avaient été rajoutés après la Révolution, pour matérialiser sur un plan sonore l'évocation de l'événement. La réalisatrice Ginette Lavigne, qui a par ailleurs livré une réflexion très approfondie sur la dialectique des deux signaux musicaux de la Révolution, *Grândola* et *E depois do adeus*, toutes deux présentes dans son film *La Nuit du coup d'Etat* (2001) reconstituant l'opération militaire grâce à la participation d'Otelo, écrit ainsi avoir utilisé :
- un enregistrement réalisé bien plus tard où, sous la voix de José Afonso, on entend les pas cadencés d'une armée en marche. Cette version postérieure de *Grandôla Vila Morena* a l'avantage de redonner à cette chanson trop connue, trop entendue, trop souvent montée sur des images de l'époque, le sens qu'elle avait ce soir-là : celui du signal du départ pour les soldats (Lavigne 131).
- 17 Ce témoignage, par sa spontanéité, montre bien la force d'investissement politique des chansons, lesquelles « reflètent mais surtout façonnent l'air du temps » (Borowice). Il est certain que plus d'un auditeur, y compris au Portugal, a partagé cette croyance en l'existence d'une version « œilletisée » de *Grândola*.
- 18 Enfin, comble des relectures et « réécritures » de *Grândola*, ces mêmes bruits de pas ont aussi fait l'objet d'un quiproquo aux yeux de leur propre initiateur, José Mário Branco, évoquant, environ quarante

ans plus tard, que leur rythme avait été « doublé par erreur » lors du mixage de la bande son au château d'Hérouville (Branco). Selon lui, c'est grâce à cet heureux hasard que ces bruits de pas (enregistrés en pleine nuit pour éviter les bruits de circulation automobile sur la route adjacente) auraient « annoncé » le 25 avril. Pourtant, ces sons de pas correspondent bien aux deux temps du « talon traînant » puis de la pose du pied à plat des protagonistes du *cante* (ici par José Afonso, Francisco Fanhais, José Mário Branco et Carlos Correia, acteurs de cette mise en scène sonore). Ce rythme est donc bien le même que celui enregistré en Alentejo par Michel Giacometti, par exemple, dans les années 1960 et 1970 lors de défilés « bras dessus bras dessous » traditionnellement lents (un pas chaque seconde). Chaque pas se décomposant en deux mouvements, l'oreille peut, de fait, extrapoler, en l'absence de référent visuel, un pas rapide de bottes militaires, proche de 120 BPM.

- 19 Ainsi, indépendamment même du champ cinématographique, « l'évidence » révolutionnaire de *Grândola* a été le fruit de nombreuses ré-écritures, parfois ambivalentes, qui mettent en exergue ses dynamiques d'appropriation. Le corpus du cinéma révolutionnaire reflète lui aussi la nécessité d'ancrer les savoirs historiques dans des formes narratives (Trindade 2018). Ces films de référence, bien qu'on les associe, de par leur utilisation massive de documents d'archives, au registre d'un « cinéma du réel » bien plus qu'à la fiction, ont donné lieu à des « scénarios » mémoriels et militants intégrant de manière libre et sous des formes hétérogènes la chanson *Grândola, Vila Morena*.
- 20 Nous analyserons les six séquences qui suivent non pas selon la stricte chronologie de l'année de production des films de référence dont elles sont issues – la finalisation de ce processus pouvant nécessiter des délais très variables, parfois sans véritable sortie commerciale – mais plutôt en fonction de leur modalité et degré de traitement de l'archive sonore d'origine. Nous considérerons la séquence de chanson comme unité d'analyse, et non pas l'ensemble du film. Privilégiant ainsi l'idée d'autonomie potentielle du *musical moment* cinématographique, considéré par Amy Herzog, comme « spectacle sensoriel » ou « présent suspendu » potentiellement dégagé d'un principe de causalité imposé par le propos général ou « grand récit » du film (Herzog).

II/ Hétérogénéité des utilisations de *Grândola, Vila Morena* dans le cinéma de la Révolution

- 21 Participant au découpage chronologique du 25 avril, dont elle rend lisible la temporalité, *Grândola, Vila Morena* ouvre souvent les films du cinéma de la Révolution comme elle a « ouvert » les opérations militaires du 25 avril. Dans *As armas e o povo*, film collectif de 1975, tourné entre le 25 avril et le 1^{er} mai 1974, qui dépeint les premiers jours du Portugal révolutionnaire, plusieurs extraits de chansons d'intervention accompagnent les thèmes abordés par les images (*Perfilados de Medo*, de José Mário Branco, par exemple, est monté sur des témoignages de prisonniers politiques abordant leur détention, voire des actes de torture). *Grândola*, quant à elle, inaugure le générique de début, où les bruits de pas, sur fond rouge, accompagnent l'indication : « Produit par le Syndicat des travailleurs de la production cinématographique et télévisuelle ». Le fond rouge subsiste le temps du premier vers, comme en écho à *morena*, et laisse place à un fond noir qui persiste durant près d'une minute et trente secondes, jusqu'à la fin de la deuxième strophe. Par cette absence de référent visuel, le cinéma restitue l'invisibilité de la diffusion radiophonique nocturne de la chanson, au plus près de l'expérience réelle des protagonistes du coup d'État. L'invisibilité intrinsèque de la radio, dont le son semble « se diluer dans l'air », a d'ailleurs souvent constitué un défi pour le cinéma qui, très tôt, a mis en scène son « mystère » – profané par les comédies populaires des années 1940, par exemple via l'image du « robinet à musique » dans *O Costa do Castelo* (Deniz Silva, Domingos, Russo, Moreira, 26). Ici, la solennité préside à l'évocation du 25 avril et la séquence doublement « nocturne » – le fond noir correspondant aussi aux « temps obscurs » de la dictature (Fernandes, 55) – cultive le mystère de la diffusion de *Grândola*, qui illustre l'indétermination de l'événement à l'issue encore incertaine lorsque la chanson retentit. Les bruits de pas, dont la source est inconnue, qui ne sont ni identifiables ni quantifiables, renforcent ce mystère et la chanson, dont le volume baisse lorsque surgit la voix off, finit par créer une ambiance sonore d'arrière-fond qui noie le sens des mots chantés, contrastant avec le discours explicite du commentaire. Celui-ci empiète sur le

deuxième vers, motivé par « l'urgence » de la parole, caractéristique des productions audiovisuelles de la période révolutionnaire, répondant à plusieurs décennies de censure. La voix off énumère les diverses causes du développement du Mouvement des Forces Armées, dans une même unité syntaxique particulièrement longue (cinquante-six secondes), qui tranche avec les vers traditionnellement courts du *cante*, vérifiés dans *Grândola*. La chanson reviendra quelques minutes plus tard, toujours au second plan, sur des images de l'occupation de la *Praça do Carmo*, derrière la voix off annonçant la reddition de Marcelo Caetano, vers 17h, le 25 avril, contribuant à célébrer le succès du coup d'état. Enfin, le générique final, en recourant également à la chanson, permet d'ouvrir sur le temps long de la Révolution, entendue comme processus : le raccord sonore entre des images d'archives de la foule compacte des manifestations du 1^{er} mai 1974 et le générique se fait via *Grândola*, grâce à la rythmique discrète du montage : le chant en chœur surgit une fraction de seconde après la mention de l'équipe du film : « Ont collaboré à ce film des amateurs du cinéma et des professionnels de la radio et de la presse » – qui joue le rôle d'une anacrouse, introduisant le temps fort du premier vers chanté « C'est le peuple qui commande ». Celui-ci conclut le film en interrompant la fin de la strophe, ce qui crée un effet de chute valant passage de relais aux spectateurs. Le film vérifie qu'au cinéma « le peuple se constitue comme objet (à l'écran, dans le film) et comme sujet (dans la salle, dans le public) » (Baptista 2010, 456).

- 22 Cette utilisation de la chanson dans *As armas e o povo*, limitée à la première strophe, montre bien comment elle offre à l'image en mouvement un habillage sonore malléable, dépouillé et d'une grande homogénéité, particulièrement souple dans sa durée, étant donnée sa construction sans refrain. A ce titre, Moniz rapporte d'ailleurs, dans son travail sur le *cante* traditionnel, la possibilité d'allonger la durée de la *moda alentejana* par des répétitions internes de vers (*dobrar a moda*) en fonction des temps de parcours des défilés dans l'espace des villages (Moniz, *op. cit.*, 111). Par ailleurs, l'idéal de « masse sonore » caractéristique du *cante*, toujours chanté en groupe (les voix de Afonso, Fanhais, Branco, Correia, présents au studio d'Hérouville-en-Vexin), étoffe ainsi « naturellement » la force politique du coup d'état démocratique.

- 23 Si *Grândola* permet au cinéma d'aborder un « épisode » clef de « l'histoire familière » de la Révolution (sa diffusion sur les ondes), elle prend également l'étoffe d'un véritable « personnage » aux multiples visages (dimension d'ailleurs renforcée par la forme substantivée de sa désignation en portugais, souvent féminine mais aussi parfois masculine). Par ses multiples apparitions dans de nombreux films en musique *off* (rajoutée au montage) sur des plans de foule, sur des fresques populaires (comme dans *Revolução*, d'Ana Hatherly, 1975), *Grândola* acquiert un statut de *leitmotiv*. Comme dans un opéra wagnérien, elle identifie le personnage principal de la Révolution : le peuple aux commandes de la nouvelle démocratie.
- 24 Dans *Deus Pátria autoridade* de Rui Simões (1976), *Grândola* permet ainsi d'incarner les différents visages de ce nouveau peuple, interprétée par une voix évoquant celle d'une femme âgée, qui, superposée à des images rurales, font référence à la vie agricole. Cette version paysanne de *Grândola*, où la voix strictement *a capella* révèle ses fragilités, montre comment sa simplicité mélodique semble se prêter à sa mémorisation. Lors de l'« alentejanisation » de la chanson en 1971, José Mário Branco avait en effet proposé, également pour approcher la durée habituelle du format chanson (autour de 3 minutes et 30 secondes), la répétition en ordre inverse des vers de chaque strophe (Branco), qu'on associe souvent aux outils mnémotechniques de la circulation orale de la chanson (Le Maître & Guerreiro), le plus connu étant le *leixa pren* de la chanson d'ami (répétition, dans le premier vers de chaque strophe, du dernier vers de la strophe précédente). Cela ne doit pas laisser croire à l'existence d'un schéma de répétition fixe dans le *cante* traditionnel de l'Alentejo car les schémas de répétition y sont très aléatoires et lorsqu'ils semblent suivre le même modèle que la première strophe de *Grândola*, le second vers de la seconde strophe est en fait souvent inédit : ABCD / DEBA et non pas DCBA (voir les exemples cités dans Castelo Branco & Lima, 2018 ou Coelho, 2020). De plus, dans la chanson en générale, les répétitions inversées se font souvent sur des distiques de deux vers seulement (Pestana). La répétition inversée sur quatre vers, comme c'est le cas dans *Grândola*, loin de favoriser la mémorisation, nécessite en fait une concentration plus grande, ce qui explique les erreurs récurrentes dans ses paroles, lors des commémorations du 25 avril²².

- 25 Notons enfin que, dans cet extrait choisi de *Deus, pátria, autoridade*, où *Grândola* est féminisée (elle viendra par ailleurs clôturer le film dans une version instrumentale *off* interprétée par une fanfare), les paroles de la chanson se voient de nouveau « concurrencée » par la voix *off*, comme dans l'exemple précédent. L'absence totale d'interaction entre ces deux couches sonores renforce ainsi l'idée d'une chanson imperméable à la rhétorique révolutionnaire, s'assimilant plutôt à un continuum sonore aux vers interchangeables.
- 26 Dans *Bom povo português*²³, sorti quelques années plus tard, en 1981, le même réalisateur, Rui Simões, qui porte rétrospectivement un regard désillusionné sur la période post-révolutionnaire, réutilise *Grândola* mais cette fois pour déconstruire l'image unitaire du peuple offerte par la chanson, dans une séquence marquée par un effet sonoplastique de distorsion, suggérant les régressions et dysfonctionnements de la nouvelle démocratie. La chanson étant superposée plusieurs fois sur elle-même, elle devient cacophonique et son message inaudible. Le montage crée une impression de chant en canon mal synchronisé, évoquant une succession de faux départs qui font perdre à l'oreille tout repère. L'image en plan large qui l'accompagne au début des milliers de manifestants (qu'on imagine chantant) s'efface, laissant place à des images immergées dans la foule, montées au ralenti, des deux principaux leaders politiques des partis de gauche (Álvaro Cunhal pour le Parti Communiste et Mário Soares pour le Parti Socialiste) acclamés, embrassés, chahutés. Un plan large sur la foule est repris ensuite mais pour subir une autre distorsion, cette fois visuelle : accompagné d'un bruit sourd d'impact, un effet de vague vertigineux suggère que la foule lisboète devient la proie d'un raz-de-marée. Selon Mickaël Robert-Gonçalves, l'effet créé dans cette séquence autour de *Grândola* signale le « manque de recul » des Portugais, ainsi matérialisé par le réalisateur.
- 27 Or, ce même film propose plusieurs utilisations ironiques de chansons préexistantes comme le refrain de *Willkommen*, tirée du film américain *Cabaret* de Bob Fosse (1972), sans effet sonoplastique cette fois, mais monté sur les images d'archives de l'accueil du président Nixon par le général Spínola en juin 1974, au moment des négociations sur la base aérienne américaine des Açores. Cet usage, qui vaut comme antiphrase, peut illustrer, tout comme la distorsion de *Grândola*, ce que Baptista a analysé comme une certaine fermeture du

sens dans le cinéma du PREC, liée ici à la ridiculisation de la situation de pouvoir, qui fige l'interprétation du réel par un refus de l'ambiguïté qui avait fait, peu d'années auparavant, la modernité du *Cinema Novo* portugais (Baptista 2010, 462).

- 28 Dans *Torre Bela - Uma cooperativa popular* (1977), l'un des rares films de l'allemand Thomas Harlan, qui arrive au Portugal en plein cœur du PREC, *Grândola* est reperformée à l'écran, notamment par deux de ses chanteurs d'origine (présents au studio d'Hérouville), José Afonso et Francisco Fanhais, lors d'un concert de soutien à l'occupation, en 1975, de cette vaste propriété terrienne du Ribatejo, par des paysans et habitants qui s'y constituent en coopérative. Dans la grande cour du domaine, remplie d'une foule compacte, l'acte de chanter vaut comme marque de réappropriation d'un territoire, jusqu'alors « usurpé ». Le chant démarre hors champ, sur un plan montrant des soldats du MFA et de nombreuses personnes qui se rapprochent de la source musicale, grimpant tout autour de la cour, sur de vieux pilastres en pierre ou les branches d'un arbre, sur lequel la caméra zoome ostensiblement, réactivant une image iconique du 25 avril représentant la *Praça do Carmo* de Lisbonne. Après ces premiers plans rapides, la caméra cadre dans sa partie gauche, en plan fixe de profil, les chanteurs en ligne. José Afonso, figure emblématique de la chanson, est le plus proche de la caméra. À sa gauche (donc « derrière lui » à l'image), Francisco Fanhais, et le temps de quelques secondes seulement, Vitorino, qui partage le mégaphone avec José Afonso, alternent les rôles du *ponto* (qui attaque le chant), de l'*alto*, qui double la mélodie à la tierce supérieure, et du chœur.
- 29 Le plan rapproché, qui laisse longuement le public hors champ, traduit la proximité de la caméra avec les chanteurs, renforcée par le mouvement de balancement de leurs corps, qui rapproche chaque fois José Afonso de l'objectif et donne l'impression que l'image « tangué ».
- 30 Par ce « pas de côté », qui facilite la captation du son, le cinéma semble s'exclure de la réception frontale du *cante* et, d'une certaine façon, casse l'effet de cohésion sonore que celui-ci produit. Curieusement, la focalisation sur les chanteurs laisse voir les coulisses des médiations technologiques du chant, comme les mains hésitantes de José Afonso et Vitorino lors de la passation du mégaphone (et l'activa-

tion, tâtonnante, du bouton marche/arrêt). Qui plus est, dans sa position de surplomb, la caméra entame ensuite un panoramique sur la foule, laquelle se préoccupe de s'abriter de la pluie qui arrive, sous des vêtements, sacs plastiques ou parapluies, ce qui perturbe la solennité du moment. La caméra reviendra ensuite longuement vers les chanteurs, selon la même perspective latérale que précédemment, pour s'achever sur un plan final de la foule, dominée par les parapluies. D'un côté, la séquence révèle une volonté de « mise en scène » : le trait oblique que forment les mégaphones, dans cette séquence où dominent les chanteurs, a un fort impact visuel. Tendus vers la foule, ils font de la chanson une « arme », pour paraphraser la chanson de 1973 de José Mário Branco, et font écho aux soldats du MFA présents à Torre Bela, visibles au début de la séquence, accompagnant les « campagnes de dynamisation culturelle » dans les zones rurales. Les chanteurs apparaissent comme des leaders et la caméra a choisi son camp à leurs côtés. Mais la séquence est également marquée par une forme d'imprévisibilité ; elle illustre les effets involontaires spécifiques à certaines séquences de chanson au cinéma, analysées par Amy Herzog comme des « moments musicaux » (autonomes de la trame narrative des films) ouverts à une « déstabilisation du sens », créant une tension entre « formes représentationnelles » classiques de la chanson, qui relèvent de la « répétition » (style, codes, paroles, clichés culturels) et « formes non-représentationnelles » mettant en jeu une dynamique de « différenciation » (disjonctions son-image, matérialité sonore, médiations technologiques de la chanson, conflictualité de ses registres d'appropriation (Herzog, 2009). Ce *musical moment* traduit ici une certaine déhiérarchisation du sens, non intentionnelle, malgré la tendance du film à « héroïser » les acteurs de l'occupation. En fin de compte, par sa spontanéité, cette scène de concert contraste avec d'autres séquences du film critiquées pour leur « mise en scène » des paysans ingénus, éblouis et indignés par les richesses que recèlent les tiroirs de la propriété quand ils les ouvrent (Baptista 2015).

- 31 Dernier objet de notre analyse, le film collectif *Os Caminhos da liberdade*, (Cinequipa, 1974, diffusé à la télévision dès le 7 mai), utilise de nombreuses musiques d'accompagnement, tous répertoires confondus. Il propose lui aussi une forme de mise en scène, qui n'est pas d'ordre idéologique comme dans *Torre Bela* (soutien au PREC). Elle

visé, sans la nommer, la reconstitution de la nuit du 24 au 25 avril. Le film, démarre, après le générique, sur *Grândola*, dans une séquence de 3 minutes et 30 secondes, en plan frontal sur Leite Vasconcelos, le présentateur de l'émission *Limite* qui, dans le studio de la radio Renascença, lit la première strophe de *Grândola*, suivie de sa version chantée, selon le signal défini par les militaires. Cette séquence d'ouverture sur ce « moment décisif » donne l'impression de filmer en direct à 00h20 dans les locaux de Radio Renascença la Révolution « en train de se faire », créant même un effet de suspens lorsque Leite Vasconcelos manipule des vinyles²⁴ ou regarde de manière anxieuse en hauteur, vers ce qu'on imagine être une horloge hors champ. Néanmoins, la bobine sonore avec la voix parlée de Leite Vasconcelos a été préenregistrée la veille, le 24 avril après-midi, par précaution (pour prévenir tout retard ou imprévu) dans un montage de onze minutes incluant *Grândola*, mais aussi d'autres strophes poétiques avec, en fin de bobine, une autre chanson, celle-ci interdite, de José Afonso, *O Coro da primavera*²⁵, rajouté à l'initiative des responsables de l'émission, Carlos Albino et Manuel Tomaz, et qui ne faisait pas partie de l'annexe *Transmissões* planifiée par les militaires²⁶. Un technicien devant, à l'heure dite, lancer cette bobine de onze minutes. Ainsi, le 25 avril à 00h20, Leite Vasconcelos n'était nullement présent dans le studio, à lire et manipuler la platine. Qui plus est, pour respecter le cloisonnement de l'information, il n'a pas été mis dans la confidence ; quand il lit le début de *Grândola*, il ne sait pas qu'il s'agit d'un code pour les militaires. Ces images sont en fait une reconstitution filmée le lendemain (le 25 avril au matin) par le cinéaste Fernando Matos Silva. Entre l'archive réelle et la séquence du film, on constate d'ailleurs bien une diction légèrement différente du présentateur, notamment sur le premier vers lu, dont la dernière syllabe est légèrement moins conclusive dans l'archive historique²⁷ que dans la reconstitution. Mais le fait d'insérer cette séquence au tout début du film force la croyance du spectateur, et le dispositif de filmage, la présence de la caméra à l'heure dite, face à lui, peut laisser croire à une lecture pleinement consciente du message codé. La séquence du film, souvent diffusé, a, qui plus est, effacé le rôle des autres membres de l'équipe de Rádio Renascença, Carlos Albino et Manuel Tomaz²⁸. Mais cette séquence peut être lue avant tout comme une manière pour le cinéma de dire « j'étais là », dans le secret des préparatifs : de fait, le réalisateur Fernando Matos Silva avait été mis dans la confi-

dence du coup d'État. Il n'en demeure pas moins que, comme le souligne Nuno Pacheco, un demi-siècle jour pour jour après les faits, une séquence de « reconstitution » cinématographique était encore présentée, sur le site public de la Radiotélévision Portugaise comme une « archive » du signal militaire (Pacheco, 2024).

- 32 Notons que *Grândola* réapparaît dans la suite du film *Os Caminhos da liberdade*, mais dans sa version chantée en public du 29 mars 1972 au *Coliseu dos recreios*, où les voix de Fausto et Vitorino, entre autres, renforcent celle de José Afonso. Une première fois, à l'ouverture de la journée du « 26 avril » (annoncée en intertitre), comme unique élément de bande-son et sans superposition avec la voix off, sur des images de la prison politique de Caxias, dont on devine les prisonniers derrière les grilles des fenêtres, entourée par les militaires et par une foule brandissant des œillets venue exiger/attendre leur libération, laquelle sera confirmée par un militaire interviewé à la fin de la séquence, mais sans délai précis²⁹. La chanson, utilisée presque dans son intégralité, contribue à l'extrême tension de ce moment, tandis que quelques minutes plus tard, la même version chantée en public sonorise des images muettes, cette fois dans un collage artificiel, inévitablement désynchronisé, d'une foule qui, se balançant et se tenant par les bras, semble chanter *Grândola*. La chanson passe ensuite le relais à la *Symphonie héroïque* de Beethoven, qui, par contraste avec la sobriété de *Grândola*, surdramatise les retrouvailles des prisonniers avec leurs proches.
- 33 La construction de *Grândola Vila Morena* comme « grande chanson politique » et symbole de la Révolution des Œillets de 1974, a connu, comme aucune autre chanson au Portugal, de nombreuses médiations. En revenant sur les relectures de son histoire, nous avons tenté de montrer sa politisation tardive, notamment via la performance physique à grande échelle du public du *Coliseu dos recreios* lors du concert du 29 mars 1974. À rebours de sa construction rétrospective comme chanson « de révolution », nous avons tenté de montrer comment, sans volonté contestataire formulée et non révolutionnaire au départ, elle est devenue « l'un des cas les plus explicite de chanson incorporée à un processus révolutionnaire », jouant un rôle fondamental dans « la projection et la perception de celui-ci, au Portugal comme à étranger » (Castro 88).

- 34 Le cinéma a pris part activement à cette appropriation, notamment à travers les films du cinéma révolutionnaire, fréquemment diffusés lors des commémorations du 25 avril. Le dernier cas analysé, extrait de *Os Caminhos da liberdade*, permet de souligner ce que Sylvie Lindeperg désigne comme les « puissances du faux » de l'image filmée, dotée d'un « quotient de vérité » particulièrement fort, bien plus que l'écrit, ce qui, selon elle, pose la question « éthique », fondamentale, du rapport au spectateur dans le cinéma d'histoire (Lindeperg). Globalement, l'ensemble des extraits montre bien comment le cinéma confère à *Grândola* un rôle charnière d'intersection complexe entre histoire et mémoire, depuis la restitution fidèle de l'invisibilité radio-phonique dans *As armas e o povo* jusqu'à la reconstitution de la fausse archive de sa diffusion dans *Os Caminhos da liberdade* – en passant par l'incarnation des visages du nouveau peuple dans *Deus Pátria Autoridade*, la concurrence entre le chant et la voix off dans *As armas e o povo*, la distorsion désillusionnée de la chanson dans *Bom povo português* ou le processus d'héroïsation des chanteurs dans *Torre Bela*.
- 35 Ainsi, même dans le cinéma de la Révolution, l'utilisation de *Grândola* a été matière à invention, elle s'est prêtée à des identifications complexes et à des appropriations parfois ambivalentes. La présence de la chanson dépasse donc de loin la simple référence historique unanime. Il s'agit, pour le cinéma de réactiver sa dimension performative et de trouver à travers elle un moyen de fédérer une communauté de spectateurs.
- 36 Pour compléter cette approche, il conviendrait de se pencher sur l'utilisation de *Grândola* dans les fictions plus tardives de reconstitution des événements, ou films « en costume », qui sont assez peu nombreux à s'être penchées sur cet événement : la chanson y constitue-t-elle un « décor sonore » obligé, voire un « marqueur illusoire de vérité », lequel, selon Lindeperg, constitue le principal écueil du film historique lorsqu'il prétend donner à voir le passé « comme si on y était » ?

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

AFONSO, José. *Cantares*. Tomar : Nova realidade, 1966.

- ARANHA, Ana. *Censura, o lápis azul do silêncio*. Lisboa : Guerra e Paz, 2023.
- CALVET, Louis-Jean. *Chansons : La bande-son de notre histoire*. Paris : l'Archipel, 2013.
- CALVET, Louis-Jean. *Chanson et société*. Paris : Payot, 1981.
- CARVALHO SARAIVA DE, Otelo. *Alvorada em Abril*. Amadora : Bertrand, 1977 (2da Edição).
- CASTELO-BRANCO, Salwa & Jorge FREITAS BRANCO (coord.). *Vozes do povo : a folclorização em Portugal*. Oeiras : Celta editora, 2003.
- CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa : Círculo de Leitores, 2010.
- DENIZ SILVA, Manuel, Nuno DOMINGOS et Pedro RUSSO MOREIRA. *A nossa telefonia : 75 anos de rádio pública em Portugal*. Lisboa : Tinta da China, 2010.
- FONSECA, Octávio. José Mário Branco. *O Canto da inquietação*. Porto : Discantus, 2000.
- FRANCFORT, Didier. *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe 1870-1914*. Paris : Hachette littératures, 2004.
- HERZOG, Amy. *Dreams of difference, songs of the same : the musical moment in film*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.
- LE MAÎTRE, Jean & Mercedes GUERREIRO. *Grândola Vila Morena !* Bruxelles : Aden, 2014.
- PEREIRA, Victor. *C'est le peuple qui commande. La Révolution des Œillets* 1974-1976. Bordeaux : éditions du Détour, 2023.
- PESTANA DO ROSÁRIO, Maria (coord.). *Alentejo, vozes e estéticas em 1939-40. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça*. Vila Verde : Tradisom, 2014.
- PIMENTEL, Irène. José Afonso, Lisboa : Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2009.
- SALVADOR, José A. José Afonso, o rosto da utopia, Porto : Afrontamento, 1999 [1994].
- TRAÏNI, Christophe. *La musique en couleur*. Paris : Presses de Sciences Po, 2012.
- TRINDADE, Luís. *Silêncio Aflito. A sociedade portuguesa através da música popular (dos anos 40 aos anos 70)*. Lisboa : Tinta da China, 2022.
- VARELA, Raquel. *Un peuple en révolution : Portugal, 1974-1975*. Marseille : Agone, 2018.
- ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGE
- ALCOBIA, José de. "Génese e evolução do cante alentejano". In *Colóquio Michel Giacometti e o Cante Alentejano*. Ferreira do Alentejo : C.M. Cascais : Câmara Municipal, 1997.
- BAPTISTA, Tiago. "Cinema, povo e público". In NEVES José (coord.), *Como se faz um povo: ensaios em história contemporânea de Portugal*. Lisboa : Tinta Da-China, 2010, pp. 455-467.
- BAPTISTA, Tiago. "Como representar a revolução? Comentário da escultura Monumento ao 25 de Abril, de João Cutileiro, e do filme *Linha Vermelha*, de José Filipe Costa". *Práticas da História*, 2015, n°1.

BOROWICE, Yves. "La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente". *Genèses*, n° 61, 2005, pp. 98-117.

CICCIA, Marie-Noëlle. « "Grândola, Vila Morena" : l'hymne de la contestation portugaise », *Lengas*, 2013.

CONTREIRAS ALMADA DE, Carlos. "Poderia ter sido um vira". In *25 de Abril memórias*, Documentos Lusa, 1994.

CÔRTE-REAL SÃO JOSÉ DE, Maria. "Sons de abril : estilos musicais e movimentos de intervenção politico cultural". *Revista portuguesa de musicologia*, 1996, n°6.

FERNANDES, Tiago. "A música da Revolução em *As armas e o povo*." *Doc Online*, 2023, n°33, pp. 47-66.

LAVIGNE, Ginette « La mise en scène du témoin : Otelo De Carvalho dans *La Nuit du coup d'Etat* ». *La contemporaine. Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 n°89-90.

LINDEPERG, Sylvie. « Des lieux de mémoire portatifs », entretien réalisé par Dork Zabunyan. *Critique*, 2015, n°814.

MADEIRA, João, Ricardo ANDRADE & Hugo CASTRO. "Grândola, Vila Morena : uses and meanings of a song throughout the years". *Zapruder. Internacional journal for the history of social conflict*, 2023, vol.7.

PENET, Martin. In DELPORTE Christian, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine* [Entrée Chanson]. Paris : PUF, 2010.

PEREIRA, Victor, « 1974. "Grândola, vila morena", de José Afonso, un hymne pour les exilés portugais ». In BOUCHE-

RON Patrick, Romain BERTRAND (dir.), *Faire musée d'une histoire commune. Rapport de préfiguration de la nouvelle exposition permanente du Musée national de l'histoire de l'immigration*. Paris : Seuil, 2019.

TEIXEIRA, Sandra. « De Baleizão à Lisbonne, de Catarina Eufémia à Teresa Torga : la lutte émancipatrice selon José Afonso ? ». *Reflexos*, 8, 2024.

TRINDADE, Luís. « Filming Narratives Becoming Events ». In LIZ Mariana (dir.), *Portugal's global cinema : industry, history and culture*. London, I :B : Tauris, 2018.

ARTICLES DE PRESSE

ALMEIDA DIAS DE, Pedro. "A saga de Grândola vila morena". *Visão Biografia*, Abril-Agosto 2024, pp. 76-81.

BRANCO, J.M. "Grândola, vila morena: como um erro tecnológico determinou o futuro histórico de uma canção". *Público*, 20/11/2019. Publié initialement par : Observatório da Canção de protesto.

PACHECO, Nuno. "Verdade e encenação na transmissão radiofónica da Grândola como senha". *Lisboa : Público*, 24/04/2024.

MEMOIRES ET THESES

CASTRO, Hugo. *A Cantiga só é arma quando a luta acompanhar ! Canção e política na Revolução dos Cravos (1974-1976)*. Tese de doutoramento em Ciências Musicais, Universidade nova de Lisboa, 2022.

COELHO NOBRE DOS SANTOS, Teresa Sofia. *Cante alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias*. Tese de

doutoramento em Literatura, Universidade de Évora, 2020.

MONIZ, Jorge. *A folklorização do cante alentejano: um estudo de caso do Grupo Coral Os Ceifeiros de Cuba (1933-2007)*. Mestrado em Ciências musicais, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

ROBERT-GONÇALVES, Mickaël. *Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives*. Thèse de doctorat en Etudes cinématographiques, Université Paris 3, 2018.

FILMOGRAPHIE

O Costa do Castelo, Arthur Duarte, 1942.

Cabaret, Bob Fosse, 1972.

Os Caminhos da liberdade (Les Chemins de la liberté), Cinequipa, 1974.

As Armas e o Povo (Les Fusils et le peuple), Syndicat des travailleurs de la production cinématographique et télévisuelle (STPCT), 1975. [édition DVD Cinemateca portuguesa, 2020]

Revolução, Ana Hatherly, 1975.

Deus, Pátria, Autoridade, Rui Simões, 1976 [DVD Real Ficção, 2009]

Torre Bela – Uma cooperativa popular, Tomas Harlan, 1977, Era Nova, Societa Cinematografica Italiana (SCI, Italie), Albatros (RFA)

Bom Povo Português, Rui Simões, 1981

Capitaines d'avril, Maria de Medeiros, 2000 [DVD France Télévision Distribution]

La Nuit du coup d'Etat, Ginette Lavigne, 2001, Les Films du village.

LIVRET DE CD

CASTELO-BRANCO, Salwa et Paulo LIMA. *Cante(s) : cante alentejano, património cultural da humanidade*. Lisboa : A Bela e o monstro, Público, 2018.

LIVRET DE DVD

GIACOMETTI, Michel. *Filmografia completa*. Villa Verde : Tradisom, Lisboa : RTP Público, DVD 5, 2010.

ARCHIVES

Document d'archive de l'enregistrement en studio de *Cantigas do Maio*, intitulée « 3^e Séance », rédigée par José Mário Branco, conservée au Centro de Estudos José Mário Branco – Música e Liberdade. Consulté le 15/10/2024.

Archive électronique : mail de Manuel Tomaz à Otelo du 23/04/2011, Centro de Estudos José Mário Branco – Música e Liberdade.

Relatório do Secretariado de estado da informação e turismo Concert du 29.03.1974 de 21h à 01h30, Núcleo museológico Grândola, Vila Morena (Fac similé).

SOURCES AUDIOVISUELLES

Manuel Tomaz. Chaîne Youtube - Câmara municipal de Moura (2024), *Memórias de uma senha*. <https://youtu.be/fByk2CSnHdQ> (accès le 13/12/2024).

La Révolution des Œillets, Bruno Lorrain et Paul Le Grouyer, programme « La Case du siècle », Cinétévê, France télévisions, 2024.

Senha do 25 de Abril de 1974, Casa Comum / Fundação Mário Soares <http://casacomum.org/cc/visualizador?paasta=10186.001.001> (accès le 10/12/2024)

NOTES

- 1 Poème composé initialement de deux strophes seulement, publié en 1966.
- 2 Censure actée par un document de 1965, entraînant la saisie du disque et son interdiction de diffusion. La première, « Vampires », dénonce, par l'insistance répétitive du refrain, les attaques des tout-puissants : « Ils mangent tout, ils mangent tout, ils mangent tout, et ne laissent rien ». La seconde s'indigne de la misère d'un « enfant du quartier noir ».
- 3 Très récemment encore dans le documentaire de grande qualité de Bruno Lorrão et Paul Le Grouyer, *La Révolution des Œillets*, programme « La Case du siècle », Cinétévê, France télévisions, 2024.
- 4 Forme substantivée, très courante au Portugal.
- 5 Castro évoque la réception parfois ambiguë des « *Grandoladas* » (nom donné à ces protestations) par leurs propres cibles politiques, notamment Miguel Relvas, ministre, à la même période, des relations avec le Parlement, qui commence par entonner lui-même la chanson qui pourtant vise à dénoncer le gouvernement.
- 6 Films régulièrement programmés lors des commémorations de l'événement, et dont certains ont fait l'objet d'édition DVD récentes, comme c'est le cas de *As armas e o povo* (Cinémathèque portugaise, 2020).
- 7 À titre d'exemple, l'extrait de la lettre de José Afonso à ses parents évoquant l'effet produit sur lui par le concert de 1964 à Grândola semble ne pas avoir été publié avant 1999, dans la deuxième édition de l'ouvrage de Salvador. Cet extrait est cité par Sandra Teixeira dans « De Baleizão à Lisbonne, de Catarina Eufémia à Teresa Torga : la lutte émancipatrice selon José Afonso ? », *Reflexos*, 8, 2024.
- 8 Voir Salwa Castelo Branco et Paulo Lima, *Cante(s) : cante alentejano, património cultural da humanidade*, Lisboa, A Bela e o monstro, Público, 2018 (vol.3) ainsi que Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música portuguesa no século XX*, Lisboa, Temas e debates, Círculo de leitores, 2010.
- 9 On pourrait ajouter en 2024, l'incrustation d'un pavé patrimonial avec QR code à l'angle de la rue Capelo de Lisbonne, en référence à sa diffusion par *Rádio Renascença*, alors installée dans cette rue (bâtiment transformé aujourd'hui en hôtel de luxe).

- 10 Victor Pereira, *C'est le peuple qui commande*, Bordeaux, Détour, 2023, p. 73. Critère pourtant complexe dans l'histoire de la chanson portugaise : en 1969, *Desfolhada*, était classée avant-dernière au concours européen, après avoir pourtant délivré au Portugal un message de libération sexuelle dans une société marquée par des décennies de dictature catholique (Luís Trindade, *Silêncio aflito*, Lisboa, Tinta da China, 2022, p. 137).
- 11 Outre le documentaire déjà cité, d'autres travaux historiques de grande qualité comme Raquel Varela, *Un peuple en révolution : Portugal, 1974-1975*, Marseille, Agone, 2018, p. 33 ou Victor Pereira, « 1974. "Grândola, vila morena", de José Afonso, un hymne pour les exilés portugais », in *Faire musée d'une histoire commune. Rapport de préfiguration de la nouvelle exposition permanente du Musée national de l'histoire de l'immigration*, Patrick Boucheron ; Romain Bertrand, Paris, Seuil, 2019, p. 371. Citons encore le propre témoignage privé d'un ancien membre du MFA lors de la commémoration publique du 25 avril à La Contemporaine – Nanterre en mai 2024.
- 12 Sur la réaction du censeur présent à Rádio Renascença le 25 avril, voir Castro, *op. cit.*, p. 81 ou encore le témoignage de Cândido Mota dans Ana Aranha, *Censura, o lápis azul do silêncio*, Lisboa, Guerra e Paz, 2023.
- 13 Castro cite plusieurs publications, postérieures au 25 avril, soulignant l'inspiration « socialiste » du poème initial de Grândola, y compris selon José Afonso lui-même (Castro, *op. cit.*, p. 85-86).
- 14 Rapport du *Secretaria de estado da informação e turismo* sur le concert du 29.03.1974 de 21h à 01h30. (Fac simulé exposé au Núcleo museológico Grândola, Vila Morena).
- 15 Grândola et Milho verde étant les deux seules chansons de José Afonso autorisées ce soir-là. La « concurrence » entre Grândola et d'autres chansons du répertoire de José Afonso, s'est poursuivie dans le temps, par exemple lors du concert d'hommage à Paris au Théâtre de la ville du 21/11/2012, où le public a réclamé, dans le contexte de la crise économique au Portugal, *Vampiros*, plutôt que Grândola, pour son texte plus incisif.
- 16 Voir photo dans Irène Pimentel, José Afonso, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2009, p. 119.
- 17 En français, l'évocation de cette couleur présente le désavantage d'évoquer l'histoire du nazisme (« Chemises brunes » de l'uniforme du parti) et elle a donc souvent posé problème aux traducteurs dont certains, pour échapper à cette association, ont traduit « morena » par « brunie » ou « dorée ».

18 Archive de l'enregistrement en studio de *Cantigas do Maio*, intitulée « 3^e Séance », rédigée par José Mário Branco, conservée au Centro de Estudos José Mário Branco – Música e Liberdade et exposée dans l'exposition *Do que um homem é capaz*, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, 16/09-18/10/2024.

19 Lequel n'a pas fait le même choix pour *Cantar Alentejano*, sur le même album de 1971, chanson hommage à la figure de résistance Catarina Eufémia, ouvrière agricole de l'Alentejo assassinée en 1954 lors d'une grève.

20 Coelho mentionne néanmoins des textes historiques, encore chantés aujourd'hui, faisant selon elle possiblement allusion aux informateurs de la PIDE : « Il y a des loups loin des montagnes / Je l'ignorais jusque-là. / Cachés sous les arbres / Ils travaillent avec ardeur. / Des loups seront toujours des loups / Bien qu'ils s'en cachent / Dissimulés parmi le peuple / Ils attaquent sans pitié. » (Teresa Sofia Nobre dos Santos Coelho, *Cante alentejano, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias*. Tese de doutoramento em Literatura, Universidade de Évora, 2020, notre traduction, p. 202).

21 Voir la version d'Yves Montand (*Les grands classiques*).

22 Ces « erreurs » sont relevées par Trindade (2022, *op. cit.*) au sujet de l'archive du concert du 29 mars 1974, tout comme, sur un mode humoristique, par le journaliste Pedro Dias de Almeida (2024).

23 La voix off du film est interprétée par José Mário Branco, par ailleurs auteur des arrangements de *Grândola*.

24 On reconnaît notamment un disque d'Atahualpa Yupanqi, grande figure de la chanson exilée argentine.

25 Dont la première strophe commence ainsi : « Couvre-toi d'un suaire, canaille / Aujourd'hui le roi va nu et les vieux tyrans / D'il y a mille ans, succombent, tout comme toi ».

26 L'initiative de ce rajout, risqué, a été rarement commenté, alors qu'il constitue en quelque sorte une « confirmation de la confirmation » et une ouverture vers l'ensemble des chansons jusque-là interdites qui seront massivement programmées dans les jours qui suivent à la radio.

27 Disponible en ligne sur <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=10186.001.001>

28 Voir la vidéo *Manuel Tomaz Memórias de uma senha* sur la chaîne youtube de la Câmara municipal de Moura (2024). <https://youtu.be/fByk2CSn>

dQ

29 Elle sera effective le lendemain.

RÉSUMÉS

Français

Comment le cinéma révolutionnaire portugais (Robert Gonçalves) – films militants réalisés au cœur de l'événement ou peu après, riches d'images d'archives – a-t-il contribué à son appropriation au sein de la mémoire collective ?

La présence de Grândola, Vila Morena dans la bande-son de ces films semble aller de soi. Pourtant, par ses caractéristiques, notamment son rythme et ses répétitions internes, Grândola, Vila Morena peut sembler étrangère au « choc narratif » (Trindade) que représente le renversement de la dictature. Elle constitue donc un défi pour le cinéma révolutionnaire, donnant lieu à des scénarios mémoriels et militants qui l'intègrent de manière libre, sous des formes hétérogènes. Comment, dans ces films qu'on associe à un « cinéma du réel », Grândola, Vila Morena joue-t-elle un rôle charnière entre histoire et mémoire ?

English

Grândola, Vila morena, a song used as radio code by the military during the Carnation Revolution of 25 April 1974, became a direct tool of the armed coup d'état, even though its original aim was not directly subversive. This slow, peaceful song thus became an emblematic political song of the 20th century, yet rather little studied, until recently, in the academic field.

How did revolutionary cinema (Robert Gonçalves) - militant films made during the event or shortly afterwards, rich in archive footage - contribute to its appropriation into the collective memory ?

The presence of Grândola, Vila morena in the soundtracks of these films seems self-evident. Yet its characteristics, particularly its rhythm and internal repetitions, make Grândola contrast with the "narrative shock" (Trindade) represented by the overthrow of the dictatorship. It therefore constitutes a challenge for revolutionary cinema, giving rise to memorial and militant scenarios that integrate it freely, in heterogeneous forms. In these films, which are associated with a 'real cinema', how does Grândola, Vila morena play a pivotal role between history and memory ?

Português

Grândola, Vila Morena, utilizada como sinal radiofónico pelos militares durante a Revolução dos Cravos, tornou-se um instrumento direto do golpe de Estado. Embora o seu objetivo inicial não fosse explicitamente subversivo, esta canção lenta e tranquila afirmou-se como uma obra política importante do século XX, mas permaneceu relativamente pouco estudada pelos académicos até tempos recentes.

Como é que o cinema revolucionário (Robert Gonçalves) – constituído por filmes militantes realizados durante os acontecimentos ou pouco depois, baseados em imagens de arquivo – contribuiu para a sua apropriação na memória coletiva ?

A presença de *Grândola, Vila Morena* nas bandas sonoras desses filmes parece evidente. Mas as suas características, nomeadamente o ritmo e as repetições internas, fazem com que *Grândola, Vila Morena* pareça alheia ao “choque narrativo” (Trindade) representado pelo derrube da ditadura. Constitui, por isso, um desafio para o cinema revolucionário, dando origem a cenários memorialísticos e militantes que a incorporam livremente, sob formas heterogêneas. Como é que Grândola representa uma charneira entre a história e a memória nestes filmes associados a um “cinema do real” ?

INDEX

Mots-clés

Portugal – 1974 (Révolution), Cinéma portugais, Chanson Portugal, José Afonso (1929-1987), Cinéma – Esthétique

Keywords

Portugal – 1974 (Revolution), Portuguese cinema, Popular Song Portugal, José Afonso (1929-1987), Film aesthetic, Grândola, Vila morena

Palavras chaves

Portugal – 1974 (Revolução), Cinema português, Canção popular Portugal, José Afonso (1929-1987), Estética do cinema

AUTEUR

Agnès Pellerin

INET-md (FCSH/UNL), Projeto EXIMUS: «*É preciso avisar toda a gente*’: *Música e exílio em França durante o regime do Estado Novo (1933-1974)*» Fundação para a Ciência e a Tecnologia 2022.05129PTDC.Instituto de Etnomusicologia - Centro de estudos em Música e Dança. (DOI : 10.54499/UIDB/00472/2020).
ampellerin@fcsch.unl.pt