Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

10 | 2025
50 ans après le 25 avril : mémoire(s) et représentations de la Révolution des Oeillets et de l'immigration portugaise en France

---

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

Agnès Pellerin

---

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2440

Référence électronique
Agnès Pellerin, « Luís, Trindade, *Silêncio Aflito. A sociedade portuguesa através da música popular (dos anos 40 aos anos 70)*, Lisboa, Tinta da China, 2022 », *Reflexos* [En ligne], 10 | 2025, mis en ligne le 11 décembre 2025, consulté le 18 juin 2026.
URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/2440

Droits d'auteur
CC BY

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

Agnès Pellerin

TEXTE

1 Luís Trindade, ex-professeur à Birkbeck University et directeur du dynamique Institut d'Histoire Contemporaine de l'Universidade Nova de Lisbonne, est l'auteur, en 2022, d'un riche essai sur « la musique populaire portugaise, des années 1940 aux années 1970 », champ qui traverse une large part du régime de dictature au Portugal (1926-1974). Cet essai de quatre-cent-quatre-vingt-seize pages, à la charnière des sciences sociales et de l'histoire culturelle, vient compléter les apports de la musicologie portugaise, qui s'est solidement structurée ces trois dernières décennies à travers de nombreux travaux de référence, notamment sur les traditions rurales, le fado de Lisbonne ou la chanson d'intervention. La très complète *Enciclopédia da música portuguesa no século* XX[1], publiée par l'INET-md en 2010, en a montré la richesse et la transversalité.

2 L'originalité de l'essai de Trindade, dédié à la chanson urbaine entrée dans les circuits commerciaux de l'industrialisation, vient croiser entre eux des genres souvent étudiés de manière séparés. L'auteur désamorce par ailleurs dès l'introduction l'idée que la chanson puisse être enfermée dans une « communauté nationale », figée par le contrôle d'un Etat occupé à construire l'image d'un « peuple modeste et obéissant » car, écrit-il, « la chanson va trop vite pour de telles permanences ; sa fluidité échappe à l'immobilité » (p. 14). Elle peut donc, à rebours de la propagande de l'*Estado Novo*, « défaire la communauté nationale », dans cette période ambivalente de l'après-guerre portugais, à la fois marqué par l'influence des Trente Glorieuses à l'étranger et conditionné par la censure et le conservatisme du régime (p. 27).

3 « En tant que source historique, la chanson demande à l'historien qu'il la montre en action » (p. 15), écrit Trindade, soucieux d'éviter de spéculer sur « les intentions de ses auteurs ou ses modes de production et d'audition ». Il s'agit plutôt, selon ses mots, d'« imaginer pour chaque chanson un auditeur », exercice qui marque « la force et la fragilité de l'histoire culturelle » (p. 17). L'ouvrage approche ainsi finement les modes d'appropriation de la musique populaire par une population soumise à un cadre idéologique très contraignant, mais dont elle diversifie les horizons d'attente, notamment à travers sa circulation audiovisuelle. Les tensions entre chanson « du » peuple et chanson « pour » le peuple contribuent ici à l'histoire complexe des résistances à la dictature, au-delà de la seule chanson engagée (chanson dite « d'intervention »), l'ouvrage explorant notamment les enjeux concurrents au sein de l'élite entre « désoccultation de la voix du peuple » et « éducation des masses à l'émancipation » (p. 406), dans un moment où la population rurale cesse d'être majoritaire.

4 L'un des attraits de l'ouvrage réside dans le fait qu'il s'organise autour de quatre chansons qui ont chacune connu une grande notoriété : « Sabem là » et « Desfolhada », chansons issues de l'univers des concours radiophoniques et télévisuels de la chanson légère, « A Lenda de El-Rei D. Sebastião », titre marquant du premier rock portugais et « Venham mais cinco », du plus important chanteur d'intervention persécuté par le régime de l'*Estado novo*, José Afonso. Chaque partie s'ouvre, en exergue, par la transcription de leurs paroles, qui créent un effet de suspens inattendu et les recontextualise ensuite au sein d'une large constellation d'autres chansons de l'époque. Malgré un nombre de pages conséquent, la clarté de l'écriture, la progression régulière de la problématisation et les rappels internes sont autant de repères et de marques d'ouverture à qui voudrait, comme manipulant un vinyle, naviguer d'une « plage » à l'autre...

5 Parmi ses sources, Trindade convoque un grand nombre de revues et magazines illustrés, qui circulent dans une société alors marquée par un fort taux d'analphabétisme (la moitié de la population dans les années 1950) et où la popularité des vedettes se construit autour d'images dont le glamour contredit la morale ambiante. Ses autres sources sont foisonnantes : thèses universitaires sur les liens entre musique et médias, extraits d'archives d'émissions de radio et de

télévision, dessins de presse, statistiques mais aussi – Trindade restituant la place du hasard dans le travail universitaire – un album de cartes postales « découvert lors de travaux de rénovation dans un appartement lisboète ».

6 En montrant la musique populaire à travers son inscription sociale dans le quotidien des Portugais de l'époque, Trindade, né en 1971, donne au lecteur d'aujourd'hui les moyens concrets de percevoir ses modalités et degrés d'appropriation, parfois en totale contradiction avec le conservatisme du régime. Il contribue ainsi, notamment dans les deux premières parties de l'ouvrage qui concentrent son apport le plus consistant, à renverser l'image courante d'une chanson populaire inconséquente politiquement, strictement divertissante ou commerciale.

7 La première partie (« Musique radiophonique ») présente les enjeux du premier concours radio créé en 1958 par le Centre de préparation des artistes, mis en place en 1955 par le régime de l'*Estado Novo*, soucieux de développer la musique légère au sein de la chaîne de radio publique (*Emissora nacional*), confrontée d'une part à la concurrence des radios privées qui se développent « en marge du goût des élites » et d'autre part à la nécessaire « prise en compte des attentes du public » (p. 90). Ce Centre, qui, au départ, accorde une place centrale à l'imaginaire du folklore, deviendra une véritable « instance de négociation entre modernisation et conservatisme » (p. 56).

8 La chanson « Sabem là » (Allez savoir), qui combine fatalisme et modèle international de subjectivité féminine, cristallise ces tensions et montre comment l'exposition du Portugal à l'influence américaine via sa culture populaire a permis un contact avec un style de vie en rupture avec un salazarisme célébrant la pauvreté et une féminité dévolue à l'univers domestique. Trindade montre aussi l'importance du marché brésilien (par exemple dans la carrière des Irmãs Meireles, trio formé sur le modèle des Andrew sisters et marqué par le succès d'« Alecrim », réappropriation d'une chanson folklorique). Le marché brésilien représentant ainsi « un compromis entre la familiarité d'un public parlant le portugais et une image de modernité associée au *Nouveau monde* américain » (p. 97).

9 Dans le sillage des travaux du musicologue Manuel Deniz Silva, l'auteur souligne la force démocratique de la radio, qui, non seulement, fait cohabiter sur les ondes des goûts musicaux habituellement très clivés socialement, mais donne la parole, à travers les programmes de « disques à la demande », ou encore les concours, qui se multiplient dans les années 50, à des individus lambda (p. 55). Exemple est donné d'une enseignante qui, venant de remporter un prix, répond au présentateur qu'il va tout bonnement lui permettre de rembourser ses dettes (p. 85), devenant ainsi le témoin de difficultés économiques profondes, en décalage avec la propagande du régime. Trindade souligne par ailleurs l'inventivité des sketchs des publicités, rapidement interdits, participant du caractère « décontracté » et informel d'une nouvelle culture radiophonique qui tranche avec les valeurs de « sérieux » de la culture érudite (p.89).

10 La seconde partie de l'ouvrage (Chansons pour l'Eurovision) montre comment la culture de masse audiovisuelle a ouvert des brèches dans le quotidien des Portugais, même si un poste de télévision a longtemps coûté très cher. En 1966, Lisbonne et Porto concentrent les deux tiers des appareils, la plupart dans des lieux collectifs de type cafés ou associations, surtout fréquentés par des hommes (p. 164). Sans surprise, la presse portugaise, protectionniste et moralisatrice, dépeint Hollywood comme une industrie décadente – dénonçant la censure du code Hayes en « oubliant » la propre censure opérée par l'*Estado Novo*. Mais de nouvelles revues s'imposent (comme *Plateia*) relayant la vie privée des stars, notamment leurs divorces, devenus un thème de « médiation entre l'imaginaire permissif d'Hollywood et le Portugal où le mariage est une institution incontournable » (p. 142).

11 À travers plusieurs exemples, l'auteur analyse comment les programmes musicaux constituent un défi pour l'esthétique télévisuelle, qui ne peut plus se contenter de reproduire un spectacle préexistant. Les montages doivent faire preuve de modernité, les regards caméras être synchronisés et, par leur fixité, créer une « intimité » (p. 191). A partir de 1964, les programmes pré-enregistrés sur cassette vidéo permettent de corriger les erreurs (p. 181) et peu à peu, la chorégraphie accompagne le chant, dynamisant l'image, jusqu'alors limitée à des décors filmés en plans larges. Trindade analyse spécifiquement le Festival de la Chanson de

1969, destiné à sélectionner la chanson portugaise qui représentera le pays à l'Eurovision. La chanson lauréate, « Desfolhada », célèbre la sensualité de l'amour, dont deux vers suggèrent l'importance du plaisir dans la sexualité (« Si on fait des enfants, c'est parce qu'on aime ça ») (p. 137), à contrepied du conservatisme de la dictature catholique, et même si cette période du Printemps marceliste – après que Marcelo Caetano prend la succession de Salazar, en 1968 – restera une illusion d'ouverture. Toutefois « Desfolhada », en dépit de sa très grande popularité au Portugal, est classée à l'avant-dernier rang dans le palmarès de l'Eurovision. La RTP (*Radio Televisão Portuguesa*) décidant l'année suivante de ne pas y participer, en signe de protestation – attitude « revancharde » dont se régale la presse nationale.

12 1969 est aussi l'année où apparaît, sous la plume du journaliste João Paulo Guerra, le fameux vocable « nacional-chansonisme » (p. 222), qui fera date dans la musicographie portugaise, souvent analysée rétrospectivement comme le regard condescendant de l'élite envers la musique populaire. Selon Trindade, elle cible avant tout la dimension nationaliste de chansons destinées à représenter officiellement le Portugal à l'étranger, mais il rappelle néanmoins utilement que l'expression fait référence au *Nazional Sozialismus* du fascisme allemand. Elle prouve que « le système de popularité du Centre de préparation des artistes était devenu une forme de pouvoir » (p. 222) et s'inscrit dans un contexte où une jeune génération plus diplômée et politisée, influencée par le marxisme, dénonce aussi par principe l'influence de la musique importée en tant qu'instrument de domination tandis que d'autres soulignent l'importance de redécouvrir le rôle de la musique et de ses conditions concrètes de production à l'échelle locale des communautés d'auditeurs (p. 228-229).

13 La troisième partie de l'ouvrage (Le rock au Portugal) met en avant l'importance de l'émission radio *Em órbita*, du *Rádio clube português*, pour toute une génération qui, au milieu des années 60, ne peut se permettre d'acheter des disques ou de voyager à l'étranger. L'émission ne programme aucune musique portugaise mais fait une exception en 1967 pour « A Lenda de El-Rei D. Sebastião » du Quartet 1111, dont l'album, qui dénonce le colonialisme (dans « Maria Negra ») ou encore l'impasse de l'émigration, alors massive, (dans « Domingo em

bidonville »), est saisi. Cette partie est consacrée aux publics jeunes, marqués par la modernité internationale, même dans le Portugal « orgueilleusement seul » vanté par Salazar, mais où « les classes moyennes ont la perception qu'elles se modernisent » (p. 246). La figure de la « jeune fille urbaine », sorte d'équivalent de la femme au foyer ciblée par les publicités radio évoquées en première partie de l'ouvrage, vient incarner le négatif de la culture officielle : elle aime les musiques étrangères, a un mode de vie urbain et vit à la fois à distance du conflit entre le salazarisme et ses opposants et des retentissements de la Guerre froide et des guerres coloniales, qui ont démarré en 1961 (p. 247).

14 Trindade rappelle qu'au Portugal l'émergence de « la jeunesse » comme groupe social autonome est entrée dans l'espace public « sous le signe de l'exotisme » (p. 259), sous l'influence française, du yéyé notamment. Le concert de Johnny Halliday au Monumental de Lisbonne en 1961 mobilise ainsi d'importantes forces de police pour contrôler les débordements des fans (p. 316). Mais c'est surtout la question de la danse, du contrôle des corps qui inquiète (p. 275), rappelant d'autres réticences, relatives au jazz – le rock restant associé, dans les années 1950, à une forme de « barbarie ». Le film *A Canção da saudade* (Henrique Rego) en 1964 vient réconcilier ostensiblement rock et musique légère (p. 313) tandis que les genres s'hybrident (exemple du « Fado rock » d'Artur Ribeiro en 1958). Certaines interviews d'artistes montrent comment la mémoire de cette période est marquée par l'attitude novice du public, qui ne sait comment réagir, y compris physiquement, à la nouveauté (p. 457). De nombreux groupes de rock seront progressivement disloqués par l'incorporation de leurs membres dans l'armée, mobilisée sur le front des guerres coloniales (p. 331). Au final, pour Trindade, cette première phase du rock portugais, souvent oubliée, constitue plus qu'une simple provocation ou posture d'élitisme de la classe moyenne ; elle permet d'affirmer la relation dialectique entre « radicalisme politique et complexité musicale », rébellion et transformation (p. 330).

15 C'est ce cap que garde l'auteur dans la quatrième partie (La nouvelle chanson portugaise), dédiée à la chanson d'intervention engagée qui s'affirme dans les années 1960 et 1970. Le contexte des guerres coloniales encourage une posture critique, quand bien même le régime persécute les réfractaires et musèle la liberté d'expression.

Limitant, par exemple, l'information : en 1968, ce n'est qu'en octobre que la grande revue O *Século ilustrado* évoque « le mouvement des étudiants à Nanterre, Paris, Prague » (p. 381). Mais Trindade insiste sur les « doubles lectures » possibles par le public portugais des images télévisuelles des « crises » étrangères, entre, d'une part, un « sentiment de protection » (au sein d'un Portugal supposément préservé) et, d'autre part, des « mécanismes de projection » qui favorisent des analogies avec la violence des guerres coloniales et la répression dictatoriale (p. 355).

16 Sur un plan musical, Trindade rappelle comment la diversification des instruments au-delà de la guitare sèche, est un « signe de maturité » qui sous-tend une posture de radicalité (p. 350). Il rejoint par là la démarche artistique de José Mário Branco, producteur de nombreuses chansons de l'époque, exilé en France de 1963 à 1974, selon lequel le travail en studio est l'outil *sine qua non* de la nouvelle « mise en scène sonore » de la chanson (p. 444), comme l'illustrent par exemple les sons de la gare d'Austerlitz à l'arrivée des migrants du Sud-Express utilisés dans l'album *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971). L'engagement des textes, qui défient parfois la censure, ou la contournent par l'abstraction, ne suffit pas, suggère Trindade, même si les paroles des chansons sont plus longuement citées ici que dans les parties précédentes du livre. De fait, les paroles occupent une large place dans la nouvelle revue de référence spécialisée dans ce renouveau de la chanson : O *Mundo da canção* (de 1969). Plus que l'agitation autour de leurs concerts, comme c'était le cas des yéyés (p. 402), c'est le message politique des *baladeiros* qui inquiète censeurs et informateurs présents lors des concerts, y compris à l'étranger. Ainsi, une lettre d'un ancien ministre de Salazar assistant, en décembre 1971, à un concert à Paris avec Luís Cília et José Mário Branco, le révèle très préoccupé par « la qualité » du concert, où les chanteurs traduisent leurs textes (p. 439).

17 Le *baladeiro* constitue donc la grande nouveauté de la fin des années 1960, mis en valeur dans l'émission télé *Zip zip* qui ne durera que quelques mois, en 1969, mais répond avec force aux deux axes forts des années 60 : démocratisation et expérimentation (p. 390). Cette émission est « perçue comme mythique dès ses enregistrements en public » (p. 393), Trindade soulignant l'importance de cette autoréflexivité qui l'accompagne, y compris journalistique –

n'occultant pas les accusations dont elle fera l'objet *a posteriori*, certains insinuant que *Zip zip* aura contribué à renforcer, à terme, la censure (p. 400), après les espoirs déçus du Printemps marceliste. Quoi qu'il en soit, la balade, formellement très dépouillée, pose problème à l'exigence de « spectacularité télévisuelle, qui semble la vider de son contenu subversif » (p. 409). Elle est vue comme intellectualisante et ce dépouillement « surcharge le rôle des paroles dans son économie expressive » (p. 417). L'auteur met ainsi en perspective le célèbre sketch du comédien et présentateur de l'émission, Raúl Solnado, imitant le *baladeiro*-type, hésitant longuement, au son répétitif de sa guitare, caricaturant à la fois « sa posture militante, le caractère répétitif de ses idées et son discours hermétique » (p. 410). Un humour dénoncé par certains journalistes comme « dévalorisant l'idéalisme de la jeunesse » (p. 412).

18 Trindade questionne aussi dans cette partie la participation des femmes, rarement soulevée, dans un genre dominé par les hommes.

> « Ce qui, chez le *baladeiro*, surgissait souvent sous le signe de la plainte, écrit-il, gagne, à travers les voix féminines, des accents de célébration et d'espoir, que l'on peut identifier comme les marques d'une inégalité de genre – l'attention ou la protection continuant d'être représentées comme des fonctions strictement féminines – exacerbées par le contexte dramatique du recrutement des jeunes hommes sur le front des guerres coloniales » (p. 419).

19 Dans la conclusion de l'ouvrage (Communautés musicales – réponse plurielle à la « communauté nationale » mise en cause dans l'introduction), Trindade évoque l'action de la censure dont les critères, note-t-il, varient en fonction de qui organise le concert. L'analyse des différentes versions des programmes de concerts, des textes interdits, montre comment, dans les dernières années du régime les contacts sont « de plus en plus fréquents » entre les interprètes, les commissions organisatrices de spectacles et les services de l'Etat (p. 402). Sa lecture des procès-verbaux, mentionnant le recours à de présumés « experts », matérialise les autorisations de dernière minute, indiquées en marge au stylo bille, tandis que certains événements (le festival des Salesianos en 1970 par exemple) sont réprimés violemment par la police.

20 En croisant les sources, Trindade montre à quel point le silence imposé par la censure est paradoxalement très palpable. La presse y fait référence sans la nommer, par des expressions comprises de tous, dont la sobriété rend possible les sous-entendus : références faussement lasses aux « habituels problèmes techniques », ou à certains « inconvénients de dernière minute ayant conduit à l'annulation de la première partie », expressions qui, note Trindade, sont soulignées par les propres censeurs dans les dossiers, comprenant qu'ils sont ciblés (p. 460). L'identification de José Afonso, exclu d'un programme, se fait parfois via la métonymie : « *Les mots* ont manqué, hier, au concert de Montijo », résume ainsi un article de presse (p. 461).

21 En clôture de l'ouvrage, Trindade analyse de manière détaillée des extraits de l'archive sonore du fameux concert du 29 mars 1974 au Coliseu dos recreios de Lisbonne, « anticipation musicale » de la Révolution des Œillets du 25 avril. Il donne à entendre l'énergie et les réactions du public, avide de mots et prêt ce soir-là à « politiser tout ce qui serait chanté » (p. 462), notamment la chanson, non interdite, « Grândola Vila morena », qui sera choisie moins d'un mois plus tard comme code radiophonique pour le lancement du coup d'état par les Capitaines du Mouvement des Forces Armées. Lors de ce concert, dans un jeu de faux-dupes, « tout le monde avait conscience que le spectacle était censuré », écrit Trindade (p. 463). Les propres musiciens jouant de cette situation, créant une complicité forte avec le public : Manuel Freire regrettant d'avoir, par distraction, perdu, certaines paroles « dans le train », José Jorge Letria feignant la surprise d'avoir d'un seul coup « la voix rauque », sur un vers censuré, etc. Trindade restitue ainsi la force collective d'une résistance pleine d'ironie aux « habituels empêchements » (p. 463) de la chanson sous la dictature et l'émotion publique qui l'a accompagnée.

22 En conclusion, il faut saluer le grand apport d'un ouvrage à la fois très rigoureux et marqué par la proximité de l'auteur avec la large culture musicale qu'il aborde, parfois avec empathie, lorsqu'il accompagne le détail des classements aux différents concours ou lorsqu'il identifie les moments où le public « surprend l'industrie » (p. 195). Il sait laisser la place à un regard de bienveillance sur une forme de crédulité collective face à la propagande nationaliste – par exemple quand la

presse associe la conquête spatiale aux « grandes découvertes » portugaises du XVe siècle (p. 352) – vantées de bonne foi.

23 En ce qui concerne les représentations coloniales, l'ouvrage est l'occasion d'approfondir l'étude de cas concrets, comme le fameux duo *Ouro negro*, qui représente dans un premier temps la « version coloniale de la musique légère » et qui, grâce à son internationalisation, finit par « politiser ses rythmes dans un sens opposé » (p. 315). Plus largement, Trindade montre les rouages ambigus des représentations héritées d'un imaginaire colonial séculaire, qu'il analyse comme un « racisme » structurel, qui, paradoxalement, cohabite avec un certain discours officiel sur l'« égalité » entre les races au sein de l'empire. Il rappelle comment, dans les années 1960, le discours anti-raciste est avant tout anti-américaniste (p. 362). Trindade restitue la même part de complexité dans les représentations « sexistes » de la société portugaise (p. 148), dont la chanson féminine constitue un poste d'observation privilégié mais qu'elle complexifie largement, notamment par la façon dont le visuel matérialise le désir des corps (p. 455) et permet d'incarner une nouvelle forme de subjectivité féminine.

24 Concernant les délimitations de son objet (« la chanson populaire »), Trindade montre bien, dès l'introduction, que le fado surgit dans les médias comme une « exception », traitée, donc, de manière séparée ; en 1966, un concours propose par exemple aux auditeurs de choisir « la meilleure après Amália [Rodrigues] » (p. 196). Mais l'ouvrage semble parfois prendre pour argent comptant ce régime d'exception ; il gagnerait peut-être à expliciter plus avant comment ce genre, par les spécificités de sa performance acoustique, se devait nécessairement de rester marginal dans son étude, focalisée sur la modernité de l'industrie, et délaissant par conséquent des filiations plus distantes de la chanson populaire, comme c'est également le cas du théâtre de revue, longtemps pourvoyeur des grands succès, comme il le rappelle, sans pour autant se cantonner aux thèmes de « Lisbonne » et du « fado » (p. 92) car ces champs s'ouvrent aussi aux doubles-lectures, aux ouvertures à la modernité et à l'internationalisation.

25 Concernant le titre de la quatrième partie, on peut par ailleurs s'étonner que le champ de la chanson engagée, communément

désignée au Portugal par « chant/chanson d'intervention », soit désignée ici par « Nouvelle chanson portugaise », comme pour la situer avant tout parmi les autres grands courants musicaux internationaux de l'époque et réhabiliter ses prétentions esthétiques, revendiquées, de fait, par certains de ses représentants craignant, après la Révolution de 1974, d'être enfermés dans un carcan idéologique. Mais le fait d'analyser la chanson engagée comme une « musique nationale », certes « expression alternative à celle, idéale, du peuple produit durant des décennies par la propagande » (p. 453), peut paradoxalement conduire à minorer l'importance de l'expérience de l'exil pour cette génération de chanteurs ayant fui les guerres coloniales et imprégnés de références internationales.

26 Enfin, on peut regretter, sans nullement minorer la grande richesse de l'ouvrage, que Trindade, qui dépeint si bien les mécanismes de représentation sociale, ne décrive pas un peu plus la matière musicale dont il est question – certainement dans le souci de ne pas empiéter sur le champ des musicologues. Il cite certaines formules abstraites, plus suggestives que descriptives, par exemple du producteur David Ferreira, soulignant « l'inspiration et l'élégance » de tel succès ; il suggère la « retenue » bienvenue d'une interprète dans un contexte d'ultra-romantisme ou encore la « personnalité » d'une Simone de Oliveira. Il fait allusion au « style CPAR (Centre de préparation des artistes) », mais sans expliciter l'importance des instruments à cordes ou du style déclamatoire pour cette catégorie. Il pourrait décrire plus les voix ou les variations de volume, champ qu'il semble vouloir laisser aux spécialistes, alors que sa démarche postule avec brio la possible appropriation « indisciplinaire » de son objet. Mais ainsi, l'ouvrage, déjà copieux, invite peut-être d'autant plus ses lecteurs à faire eux-mêmes l'expérience des nombreux visionnages et auditions possibles de la chanson populaire portugaise de l'époque.

NOTES

1 Salwa, Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século* XX, Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.

AUTEUR

Agnès Pellerin
NOVA-FCSH / INET-md, Instituto de Etnomusicologia - Centro de estudos em Música e Dança