

Les Langues Néo-Latines



Chanson et politique dans le monde ibérique et ibéro-américain

MARIE-ANGÈLE OROBON (coord.)

Complément au n° 390 de la revue
Les Langues Néo-Latines (septembre 2019)

POUR CITER CE DOCUMENT :

Marie-Angèle Orobon (coord.), *Chanson et politique dans le monde ibérique et ibéro-américain*, D. Lecler et C. Marion-Andrès (éds.), sept. 2019. ISSN 0814-7570. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n° 390.

URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement_390_SLNL.pdf

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

Illustration de couverture : François Rude : *Le départ des volontaires de 1792* (dit aussi *La Marseillaise* et *Le Chant du départ*), haut-relief sculpté sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile, Paris, 1833-1836 (détail).

Complément au n° 390 : *Chanson et politique dans le monde ibérique et ibéro-américain*

Ce complément au numéro 390 de la Revue des Langues Néo-Latines consacré à *Chanson et politique dans le monde ibérique et ibéro-américain* contient deux contributions, l'une sur les chansons et hymnes de la Guerre civile espagnole, l'autre sur la dimension politique des chansons de Chico Buarque (en version portugaise) et permet d'accéder, par des liens Internet, aux illustrations sonores des articles rassemblés dans la revue papier.

TABLE DES MATIÈRES

Marie-Angèle OROBON, Avant-propos	4
Claude LE BIGOT, « Hymnes et chansons de combat du camp républicain pendant la guerre d'Espagne »	9
Ana Maria CLARK PERES, « “Apesar de você amanhã há de ser outro dia” : a dimensão política das canções de Chico Buarque »	28
DOCUMENTS SONORES ET VISUELS	37
Bernard RICHARD, « En Amérique latine, présence de <i>La Marseillaise</i> , fille de la Révolution française et compagne des indépendances »	37
Marie-Angèle OROBON, « De la révolution libérale à la république : l' <i>Hymne de Riego</i> en Espagne (1820-1931) »	37
Isabel MARTÍN SÁNCHEZ, « <i>Cara al sol</i> , la voix de la Phalange espagnole »	37
Mercedes GARCÍA PLATA-GÓMEZ, « Les <i>sevillanas</i> revendicatives de Gente del Pueblo : chroniques sociales d'une lutte actualisée »	38
Ana Maria CLARK PERES, « “Malgré toi demain sera un autre jour” : la dimension politique des chansons de Chico Buarque »	38
<i>HIMNO DE RIEGO</i>	39

AVANT-PROPOS

Antonio Alcalá Galiano soulignait qu'à l'époque moderne la Révolution française avait imposé l'idée qu'une chanson puisse non seulement acquérir de la notoriété, mais qu'elle puisse influencer sur le cours des événements, et que le fait de la chanter encourage les guerriers à la lutte et les séditeux dans leurs actes de violence. *La Marseillaise*, associée à la chute de Louis XVI et aux victoires des soldats républicains, demeurait assez vive dans les esprits pour continuer de faire effet sur les hommes, poursuivait cet homme politique dont la biographie a épousé une grande partie de la trajectoire libérale espagnole au XIX^e siècle. Cet éloge de l'hymne français débutait, en fait, un article consacré aux chansons patriotiques espagnoles à l'époque de la Guerre d'Indépendance (1808-1814) et du Triennat libéral (1820-1823), deux étapes historiques fondamentales dans la construction de la nation¹. Il n'y avait là rien d'étonnant. La marche militaire française, composée en avril 1792 pour mobiliser les volontaires, « n'avait plus seulement pour vocation d'exalter la fureur guerrière, mais également de souder un corps politique »². En raison de ce nouveau modèle, qui fusionnait patriotisme, nation et défense de la liberté, *La Marseillaise* avait irrigué, à l'ère des constructions nationales, un grand nombre de pays, notamment en Europe et en Amérique latine, en tant que chant de liberté et de combat contre l'oppression absolutiste ou coloniale.

Qu'elle soit le signe de contestation ou d'adhésion, ou d'affrontements idéologiques acharnés, la chanson est liée dans le monde contemporain à la politique en tant que véhicule d'expression d'opinion ou de propagande. Par sa double dimension mélodique et vocale, elle incarne l'identité, car elle fond dans un même cœur, et donc dans une même identité, des individus, qu'ils chantent à l'unisson ou en polyphonie. Par son caractère performatif, bien compris par Alcalá Galiano, la chanson implique l'adhésion et la fusion dans une identité culturelle, politique ou nationale. Cette dimension identitaire des chants avait été perçue par Johann Gottfried Herder qui, en 1770, avait poussé le jeune Goethe et ses amis à collecter les chants populaires pour en nourrir leur expression poétique, car ces chants

¹ Antonio ALCALÁ GALIANO, « Canciones patrióticas desde 1808 a 1814 y desde 1820 a 1823 », *La América*, VIII, n° 7, 12/04/1864, p. 8-II.

² Hervé DRÉVILLON, « Éditorial », *La Marseillaise, Revue Historique des Armées*, n° 287, 2017, p. 1.

portaient en eux-mêmes l'âme du peuple, le fameux *Volksggeist*. La formule du philosophe et philologue allemand est connue : « Tous les peuples non policés chantent, agissent.

[...] Leurs chants sont archives du peuple, trésor de sa science et de sa religion, de sa théogonie et de ses cosmogonies »³. Le libéralisme s'empara de la chanson, qui se nourrit alors d'un concept resémantisé par la modernité politique : la patrie. Et contrairement à ce que postulait Herder, la chanson devint justement l'expression de peuples policés, c'est-à-dire politisés. La chanson se fit, dans la culture politique libérale, un vecteur de politisation et d'intégration dans la communauté politique.

Chanson ou hymne ? Bien que les usages sociaux semblent avoir imposé une division sémantique entre les deux vocables réservant la chanson à l'expression profane, de caractère courtois ou populaire, et l'hymne à l'expression sacrée, puis patriotique et nationale, chanson et hymne convergent dans le champ du politique. L'ambivalence de sens du deuxième terme aussi bien en espagnol (*himno*) qu'en portugais (*hino*) est marquée en français par une différenciation de genre grammatical, une / un hymne : de la célébration de Dieu (au féminin) à la célébration de la patrie (au masculin). Goethe, témoin de la bataille de Valmy en 1792, avait perçu la liturgie mise en place par la Révolution française en qualifiant le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* (le nom original de ce qui deviendrait *La Marseillaise*) de « *Te Deum* révolutionnaire »⁴. Dans un article au titre un peu provocateur, « Deux grands hymnes idéologiques : Le *Te Deum* et l'*Internationale* », Juana Ugarte a envisagé les liens politiques profonds entre ces deux chants, pourtant aux antipodes, en tant qu'expressions d'un Nous chrétien et d'un Nous ouvrier aspirant tous deux à l'universel⁵. Cet audacieux rapprochement renvoie aussi à la modernité politique, qui tout en s'émancipant des sources sacrées du pouvoir, la souveraineté de la nation remplaçant la monarchie de droit divin, institue de nouveaux rites conférant à la politique une sacralité que le syntagme inauguré par la Révolution française, « l'autel sacré de la patrie », devait concentrer de façon exemplaire. Dans un mouvement quasiment conjoint, la sécularisation du politique s'accompagne de la sacralisation de la patrie, ainsi que de ses héros et de ses « martyrs ».

Les chansons et hymnes patriotiques célébrant les libertés et le bris des chaînes de la tyrannie sont l'emblème de l'ère libérale. En Espagne, alors que l'offensive carliste contre l'accession au trône d'Isabelle II de Bourbon soutenue par les libéraux venait de commencer, les autorités civiles de Salamanque rétorquaient à des individus qui se plaignaient que l'on chantât l'*Hymne de Riego* : « Le

³ Cité dans Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 38-39.

⁴ Anne-Claude AMBROISE-RENDU, « Chanter », *Dictionnaire Critique de la République*, Vincent Duclert et Christophe Prochasson, (dir.), Paris, Flammarion, 2002, p. 995.

⁵ Dans *La politique en chansons. Mots. Le langage du politique*, n° 70, 2002, p. 9-26.

chant est une nécessité du libéral, comme le silence est la marque du servile », le « servile » désignait alors, dans le lexique libéral, l'absolutiste. Le silence de la servitude était donc l'antithèse du chant libéral devenu acte politique⁶ et les hymnes incarnaient la conquête de la parole symbolique, comme l'a interprété Carlos Serrano⁷. La rhétorique des textes des hymnes patriotiques inscrits dans le sillage de *La Marseillaise* et de son « Allons enfants », injonctif et inclusif, marque l'épiphanie d'un Nous émancipé de Dieu (au contraire du Nous chrétien) et du roi, d'une communauté politique agissante au nom de la patrie. Accompagnant l'organisation syndicale du monde ouvrier, les hymnes prolétaires ne sont plus *un chant à* (Dieu, César ou la patrie) mais *le chant des* (révolutionnaires, travailleurs, prolétaires), pour reprendre les mots de Carlos Serrano⁸. L'émancipation de la classe ouvrière s'incarnerait dans l'*Internationale*, qui éclipserait *La Marseillaise* dans les congrès socialistes internationaux dans la première décennie du XX^e siècle⁹.

La rue, espace de visibilisation politique de la contestation et des dissidences au tournant des XIX^e et XX^e siècles, deviendrait, pour les fascismes, un espace à conquérir. « Qui conquiert la rue, conquiert les masses et qui conquiert les masses conquiert aussi l'État », notait Joseph Goebbels dans son journal en 1927, tandis que les Sections d'Assaut du Parti national-socialiste luttaient à Berlin contre la gauche pour le contrôle de la rue¹⁰. De la même manière, ces nouvelles idéologies feraient des hymnes un instrument d'aliénation, dévoyant la vocation des hymnes patriotiques de la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècles. L'hymne n'est plus alors le signe de la conquête de la parole, mais bien celui de la parole confisquée. En Espagne, l'hymne de la Phalange, *Cara al Sol*, détourné par la symbolique franquiste après la guerre civile, intégrerait la propagande nationaliste du régime.

Si la chanson, sous forme d'hymne, a été le média privilégié de diffusion du patriotisme et du nationalisme au XIX^e siècle, c'est que sa politisation en tant qu'outil de protestation, souvent satirique, était profondément enracinée dans l'histoire. La chanson politique, en Europe, remontait à la Renaissance et avait connu sa splendeur, en France au moins, au milieu du XVII^e siècle avec les célèbres mazarinades, des pamphlets, parfois sous forme de chansons, contre le cardinal de Mazarin. La Révolution française est sans doute la conjoncture qui a tissé le plus fermement les liens entre

⁶ *Mensajero de las Cortes*, 7/12/1834, p. 3.

⁷ Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 2000, p. 107-130.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ Michel VOVELLE et Emmanuel HONDRÉ, *La Marseillaise*, Paris, CNDP, 2002, p. 14.

¹⁰ Cité dans Jesús CASQUETE, « Guerra civil latente en Alemania, 1929-1933 », Fernando del Rey, Manuel Álvarez Tardío (dir.), *Políticas del odio. Violencia y crisis en las democracias de entreguerras*, Madrid, Tecnos, 2017, p. 244.

chanson et politique. Bernard Richard note que *La Marseillaise* avait été précédée par « un air de contredanse sautillante, le *Ça ira*, très simple, populaire et s'adaptant à toutes les situations » et partant « à la création de nouveaux couplets »¹¹. De même, *La Carmagnole*, dont le refrain avait vu le jour pendant la fête de la Fédération (1790) et dont les couplets furent chantés aux Tuileries après le 10 août 1792, est une farandole, qui avait été apportée, semble-t-il, par des ouvriers piémontais¹². La conjoncture révolutionnaire dessine également une typologie de la chanson politique contemporaine : ses liens avec le répertoire populaire, la simplicité de la mélodie et du texte mémorisables par un public non lecteur, la créativité spontanée de nouveaux couplets de circonstances. La chanson ainsi créée ou recrée était un réel vecteur de diffusion d'idées et par là même de formation et d'intégration dans la communauté politique. « [L]a chanson est jusqu'à l'alphabétisation massive des Français la voix du peuple, et un moyen de propagande et d'édification majeur »¹³. Cette observation d'Anne-Claude Ambroise-Rendu est bien entendu exportable à d'autres espaces culturels. Au XIX^e siècle, à partir des années 30, la chanson politique a connu son apogée avec « des couplets et surtout refrains [qui] ont pu servir soit d'hymnes communautaires, soit de tracts à colporter, accompagnateurs voire acteurs de gestes politiques, en France mais aussi dans l'espace européen »¹⁴. Mais, tout en soulignant « quel puissant moyen de propagande » était devenue la chanson – « un genre qui pénètre dans les intimités plébiennes où jamais littérature n'a pénétré » –, Louis Asseline ne manquait pas d'en dénoncer le dévoiement par le pouvoir lui-même à l'époque du Second Empire : « Quel véhicule commode pour charrier à pleines éclusées dans ces cervelles incultes les idées dont on veut les imbiber ! »¹⁵.

Mais cet usage détourné, qui préfigure celui des hymnes par les fascismes, n'empêche évidemment pas la vocation première de la chanson politique de protestation et de dénonciation. Dans l'entre-deux-guerres, alors que commençait à s'étendre la vague brune et que résonnaient les premiers hymnes fascistes, c'était l'actualité politique internationale qui inspirait les chansons politiques, devenues militantes : l'exécution des anarchistes Sacco et Vanzetti aux États-Unis en 1927, l'incendie du

¹¹ Bernard RICHARD, *Les emblèmes de la République*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 199.

¹² *Ibid.* et Anne-Claude AMBROISE-RENDU, *op. cit.*, p. 995.

¹³ A.-C. AMBROISE-RENDU, *op. cit.*, p. 995.

¹⁴ Marie-Anne PAVEAU, Frédérique TABAKI et Maurice TOURNIER, « Présentation », *La politique en chansons, Le langage du politique*, n° 70, 2002, p. 3.

¹⁵ Louis ASSELINÉ, « Les chansons du peuple », *La Revue Politique et Littéraire*, 7/11/1868, p. 140-142. Louis Asseline (1829-1878), anticlérical, franc-maçon et républicain radical, fut un des membres du groupe du Matérialisme scientifique de la Société d'anthropologie de Paris. Voir sa notice biographique, rédigée par Claudie VOISENAT, et disponible en ligne sur le site Bérose (Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie) : <http://www.berose.fr/?Asseline-Louis-1829-1878> (consulté le 20 juin 2019).

Reichstag en 1933 et la révolte des Asturies en octobre 1934¹⁶. Cette internationalisation de la chanson politique devait s'incarner de façon probante pendant les fronts populaires et surtout avec la guerre civile espagnole où les Brigades Internationales apportent leur renfort à la République qu'un soulèvement militaire les 17 et 18 juillet 1936 a tenté de renverser. Comme l'analyse Claude Le Bigot dans ce complément, les hymnes et chansons du camp républicain, qui puisent aussi bien dans les chansons folkloriques traditionnelles adaptées aux circonstances, que dans les répertoires anarchiste et communiste, sont chargés d'unir les engagés dans la lutte contre le fascisme et de galvaniser les miliciens et soldats au combat.

Sans solution de continuité, ou presque, quoique avec des modalités et dans un contexte bien différents, c'est ce même engagement militant qui anime les auteurs-interprètes des années 60 et 70 et qui prend forme dans la *protest song*, la chanson engagée, la *canCIÓN protesta* et la *canção de protesto* contre la guerre du Viêtnam, contre le capitalisme, contre les injustices sociales ou contre les dictatures. La chanson engagée poursuit sa route avec le rap qui allie nouveaux rythmes et malaise social.

Ce complément numérique au numéro 390 de la Revue des Langues Néo-Latines consacré à *Chanson et politique dans le monde ibérique et ibéro-américain* rassemble, outre les articles de Claude Le Bigot et d'Ana Maria Clark Peres (dans sa version portugaise), les liens Internet (« Documents sonores et visuels ») qui donnent accès aux illustrations sonores du dossier thématique de la revue papier.

Marie-Angèle Orobon

¹⁶ A.-C. AMBROISE-RENDU, *op. cit.*, p. 1000.

HYMNES ET CHANSONS DE COMBAT DU CAMP RÉPUBLICAIN PENDANT LA GUERRE D'ESPAGNE

CLAUDE LE BIGOT
Université de Rennes 2
CELLAM

On sait combien le volontarisme pédagogique a pu constituer un axe majeur des efforts de la II^e République pour arracher l'Espagne à un retard séculaire. La République avait mis en œuvre un vaste et ambitieux programme de scolarisation et de campagnes d'alphabétisation qu'elle a d'ailleurs poursuivi pendant la Guerre civile¹, à tel point qu'il ne serait pas abusif de parler d'une véritable mystique de la culture. Le témoignage le plus impressionnant, et sans doute unique dans l'histoire des littératures occidentales, est l'existence du *Romancero de la Guerre civile*. Le Ministère de l'Instruction publique avait bien saisi l'utilité et les avantages que le pouvoir pouvait tirer de cette pratique culturelle d'essence populaire, qui a suscité depuis des travaux importants et décisifs (S. Salaün, F. Caudet, M. Aznar Soler, J. A. Pérez Bowie, C. Le Bigot)². La poésie (ou le « vers appliqué » pour reprendre une expression de S. Salaün) a donc été le véhicule privilégié dans la lutte antifasciste, au point d'avoir suscité et emporté la conviction de nombreux écrivains qui ont prêté leur concours parce qu'ils y voyaient l'incarnation d'un impératif moral et politique. L'engagement des artistes, des écrivains et des intellectuels pour défendre la République fut un atout majeur dans la capacité de résistance du peuple espagnol face au coup d'État du 18 juillet 1936. Les nombreux travaux consacrés aux arts plastiques et graphiques, au cinéma, au théâtre d'Agit-prop ont mis en évidence les efforts de mobilisation considérables auxquels les gouvernements successifs de la République ont dû faire face au prix d'une

¹ Juan Manuel FERNÁNDEZ SORIA, *Educación y cultura en la guerra civil (España 1936-39)*, Valencia, Nau Llibres, 1984.

² Voir en particulier : Serge SALAÜN, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985 ; Manuel AZNAR SOLER, *Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987 ; Franciso CAUDET, *Las cenizas del Fénix*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993 ; Claude LE BIGOT, *L'Encre et la Poudre. La poésie espagnole sous la IIe République*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997 ; José Antonio PÉREZ BOWIE, « Literatura y propaganda durante la Guerra civil española » dans *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

immense machine de propagande qui tentait de galvaniser les énergies. Dans ce contexte, la contribution des intellectuels avait toute sa place ; mais l'historiographie de la Guerre civile n'a que très peu porté son regard sur l'importance et le rôle de la musique et du chant pendant cette période : quelques articles, peu d'ouvrages de synthèse, quelques recueils dont les premiers ont vu le jour pendant les années du conflit. Cette modeste contribution se veut être un prolongement de ce que nous avons établi dans notre thèse, *L'encre et la poudre*³. Les liens sont évidents entre le *Romancero de la Guerre d'Espagne* et les chants de combat, si ce n'est que ces derniers prennent dans la pratique une dimension collective et symbolique parce qu'ils « font corps » avec le pays. Cela n'a pas échappé aux pouvoirs publics et militaires du camp républicain, qui, très tôt, a tenté d'organiser et d'orienter la pratique du chant choral qui pouvait servir les intérêts du pays dans sa réplique populaire au coup d'État. Aborder l'étude des hymnes et chants de combat pendant la Guerre civile exige pour expliciter leur rôle que l'on se penche sur trois volets qui éclairent leur importance : les moyens de diffusion qui ont relayé la pratique du chant, le socle axiologique du répertoire, puisque c'est l'image d'un peuple en armes qui est ainsi véhiculée, enfin les vertus sociales et disciplinaires du chant dans un pays en quête d'unité.

I. Les moyens de diffusion

Il est superflu de rappeler dans quelles conditions est né *El Mono Azul*, bulletin de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, animé essentiellement par Rafael Alberti et quelques autres figures du monde artistique (María Teresa León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela), qui accueillera dans ses pages centrales ce qui allait devenir le *Romancero de la Guerra de España*, dans la ferveur des premiers combats menés par les Milices populaires pour desserrer l'étau des insurgés qui menaçaient la capitale. Il y eut alors une logique et une force organisationnelle, qui poussaient les intellectuels à se mettre au service du peuple et de la République, dans le sillage des objectifs définis un an plus tôt (21-25 juin 1935) au Palais de la Mutualité à Paris, face au péril que représentaient les régimes hitlérien et mussolinien. Le théâtre a tardé un peu plus à se réorganiser. Pour s'extraire des réseaux commerciaux, il a fallu attendre la création de la « Nueva Escena » (20 octobre 1936) afin d'offrir au public madrilène des spectacles liés aux circonstances, un « théâtre d'urgence » qui demandait des moyens matériels et humains modestes, mais immédiats. On assista dès lors à différentes tentatives pour promouvoir un

³ Claude LE BIGOT, *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

« théâtre du peuple » à partir de nouvelles compagnies comme le « Teatro de Arte y Propaganda », les « Guerrillas del teatro », le « Teatro de urgencia » dont les pièces brèves étaient jouées essentiellement dans les Maisons du Peuple, car on pouvait craindre des salles commerciales qu'elles ne partageassent pas les objectifs fixés par le Front Populaire. D'où l'importance de la décision prise par le gouvernement de la République de créer un Consejo Central del Teatro (décembre 1937) afin de fédérer et contrôler des expériences spontanées qui avaient vu le jour depuis le début de la guerre. Dans cette effervescence politico-culturelle qui entendait assurer dans la capitale et les villes fidèles à la République, une continuité des spectacles de divertissement, tout en favorisant l'essor d'un théâtre politique, les instances dirigeantes ont essayé tant bien que mal de procéder à un renouvellement circonstancié de la scène, sans le réduire à l'Agit-prop⁴.

Dans ce contexte, qu'advient-il de la musique? Au plan administratif, bien qu'un organisme central fût créé par un décret du Ministère de l'Instruction Publique en septembre 1936, les projets de réforme conçus par le Front populaire ne prirent corps qu'en octobre 1937. Mais comme pour le théâtre, les initiatives commencèrent dès le siège de Madrid, à l'automne 1936, sous l'impulsion de membres de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes, comme le rappelle le compositeur Carlos Palacio dans ses mémoires:

Corrían los primeros días de un octubre ya enzarzado en una guerra que iba a ser larga y dolorosa. Innumerables coplas del popular y madrileñísimo poeta Luis de Tapia, nacidas al fragor de los primeros combates, veían la luz pública recogidas en un librito. Mi partido me había confiado la misión de poner música a todas esas coplas que tan bien traducían la actualidad, y para ello, debía conseguir la colaboración y ayudas necesarias de los compositores que se encontraban en la capital. Y un buen día los reuní a todos [...]. Estaban presentes: Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, José Castro Escudero, José Moreno Gans, Rafael Espinosa, Enrique Casal Chapí y los musicólogos Adolfo Salazar y Eduardo Martínez Torner. (Imposible me fue traer a esta empresa a Pablo Sorozábal). Les hablé a todos sencillamente. El enemigo pretende acercarse a Madrid y tomarlo. Van a llegar días difíciles. Nosotros, los compositores, podemos ser útiles en estos combates escribiendo canciones que levanten la moral y el espíritu combativo de nuestro pueblo y, al mismo tiempo, estimular a otros poetas y músicos a hacerlo⁵.

Ces souvenirs sont suffisamment éloquentes pour comprendre l'intérêt que revêt la pratique du chant dans l'Espagne en armes. Pourquoi valoriser le chant ? Sans doute constitue-t-il un facteur de cohésion, à condition toutefois d'assurer un contrôle idéologique des participants. Nous y reviendrons

⁴ Claude LE BIGOT, « Théâtre politique et théâtre d'Agit-prop en Espagne : ou quand une guerre peut en cacher une autre 1931-1939 », *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005, vol. 2, p. 189-201.

⁵ Carlos PALACIO, *Acordes en el alma*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984, p. 134-135.

plus loin. L'affaire est donc prise au sérieux par le Ministère de l'Instruction publique, relayé dans ce cas par le Parti communiste espagnol. Pour Jesús Hernández, devenu ministre, il s'agissait de demander à des professionnels avertis de composer des mélodies sur des paroles préexistantes, voire écrire des textes nouveaux et surtout les faire chanter.

Les moyens mis en œuvre seront considérables et surtout mobiliseront des pans entiers de ce que l'on appelle aujourd'hui la communication. Ils étaient alors administrés par la Delegación de Propaganda y Prensa à Madrid et celle-ci réunissait sous sa juridiction : la photographie, le cinéma, la radio, les imprimés et les affiches. Sous le gouvernement Negrín, la Délégation fut transformée en Sous-secrétariat d'État, directement rattaché au Ministère de la Guerre. La Catalogne et le Pays basque, pratiquement autonomes, se dotèrent d'une structure administrative équivalente. Mais le Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, dont la direction fut confiée à Jaume Miratvilles, journaliste de formation, étendait les mêmes compétences à l'organisation des meetings, conférences, festivals d'art lyrique et dramatique.

Le rôle tenu par la radio dans le système de propagande fut considérable. Mais il ne peut être limité à la diffusion des consignes ou à l'édification idéologique au service d'une mobilisation qui entendait galvaniser l'énergie des Milices républicaines ; il prolongeait également les efforts déployés pour l'éducation des masses, si l'on tient compte des cycles d'enseignement général, technique et spécifique diffusés par « Altavoz del Frente » sur les ondes de Unión Radio Madrid⁶. Dans ses mémoires, Carlos Palacio rappelle quel fut son rôle : « *La misión que se me había confiado no se limitaba a escribir canciones de guerra, había además que popularizarlas* »⁷. On lui doit effectivement d'avoir organisé l'ensemble choral de Radio Madrid, avec 40 voix accompagnées de la participation de l'orchestre de Radio Madrid, que l'embrasement de juillet 1936 n'avait pas totalement dispersé. Tous ces chants diffusés sur les ondes ont connu des fortunes diverses ; mais ils renouaient avec l'ancienne tradition populaire des chanteurs de rues qui ont aussi contribué à les faire connaître, à l'instar de la ONCE, qui exaltait la population madrilène avec les paroles des « Compañías de Acero » :

A pesar de que todas ellas se radiaban diariamente en los programas del Altavoz, y muy especialmente el Canto a la Marina y mis Compañías, la primera no la cantó nadie y la segunda alcanzó una popularidad tan grande que yo mismo era el primer extrañado. Apenas nacida al aire de Madrid,

⁶ J. M. FERNÁNDEZ SORIA, *op. cit.*, p. 137.

⁷ C. PALACIO, *op. cit.*, p. 135.

la canción se propagó como un reguero de pólvora. Yo la oía cantar por las calles de aquel Madrid de hierro y de heroísmo, en los entierros de milicianos y jefes caídos en los primeros combates. Incluso la organización de los Ciegos me pidió la autorización, que honrado y gustoso concedí, para publicarla en sus hojas callejeras y cantarla en las plazas de Madrid, apostados en grupos de cuatro o cinco ciegos⁸.

Un rayon d'action nettement plus ambitieux est imputable aux activités des Milicias de la Cultura, dont les contingents furent fournis par des enseignants qui apportaient leur concours à l'alphabétisation des soldats ou le perfectionnement des cadres. Leur degré de pénétration tient au fait qu'elles avaient lieu au plus près du front, auprès des unités militaires et aussi dans les zones à l'écart des combats où une vie culturelle et artistique avait pu être maintenue. Les meetings politiques avec leurs prises de paroles, les allocutions patriotiques, les défilés militaires offraient l'occasion d'entendre hymnes et chansons ; ceux-ci constituaient même l'ingrédient incontournable des diverses manifestations dont il était rendu compte dans la presse ; chaque unité combattante, selon son obédience politique avait ses préférences. La fanfare du 5^{ème} Régiment de Milices Populaires ouvrait ou ponctuait les discours des personnalités du PCE en jouant la *Internacional*, *La Comintern* ou *La Joven Guardia*. Le succès de l'*Internationale* s'explique par le faible enracinement de l'hymne officiel de la République (*Himno de Riego*) dans les milieux ouvriers et paysans. Selon les obédiences idéologiques, les militants s'étaient ralliés à ce que Carlos Serrano a appelé les « hymnes dissidents »⁹, citant le témoignage de Josep Pla, au moment de la proclamation de la République :

[...] 14 de abril de 1931 [...] Hacia las cuatro de la tarde [...] Se comienzan a oír las primeras notas de la Marsellesa. Después constato que un grupo de ciudadanos comienza el Himno de Riego. El pueblo desconoce tanto una canción como la otra. Desafinan. El conocimiento de la letra es escaso. Cantan mal. Es igual, ya cantarán mejor más adelante. El himno más conocido, entre los obreros de la construcción, es la Internacional, aprendida en la Casa del Pueblo¹⁰.

L'*Internationale* ou encore *La Jeune Garde* sont des hymnes plus tournés vers la révolution à venir et proclament la nécessité des luttes sociales. Mais pendant la guerre d'Espagne, certains textes étaient plus en prise sur l'actualité, ou en tout cas le devenaient par contextualisation. Face à la politique de non-intervention mise en place par les démocraties occidentales, seule l'URSS, par son assistance matérielle et technique, venait au secours de la République espagnole. Il suffirait de rappeler à cet

⁸ C. PALACIO, *op. cit.*, p. 136.

⁹ C. SERRANO. *El nacimiento de Carmen, Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p. 115-129.

¹⁰ Josep PLA, cité par C. SERRANO, *op. cit.*, p. 114.

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

égard, la campagne menée en Espagne pour réunir des fonds, afin de compenser les pertes dues au torpillage du « Komsomol », coulé par les franquistes¹¹. L'élan de générosité consécutif à l'événement qui avait soulevé une profonde émotion, prouve les liens étroits avec un pays frère, ou considéré comme tel. Alors tout éloge de l'URSS revenait à manifester indirectement sa reconnaissance qui prenait pour les militants communistes le sens d'une adhésion à la révolution soviétique, comme le rappelle ce couplet de *La Comintern* :

*En filis de acero llevemos delante
la roja bandera del Soviet triunfante.
Nuestro frente rojo no puede volver
del duro camino que ha de recorrer
siguiendo la línea que da el Komintern*¹².

<http://www.forocomunista.com/151-himno-de-la-comintern-castellano>

En cédant à une indiscutable démagogie, « La Jeune Garde », qui désignait à la vindicte populaire le « bourgeois insatiable et cruel », soulevait l'enthousiasme des militants des Jeunesses Socialistes Unifiées, dès le printemps 1936. C'est un chant d'espérance, qui laisse entendre qu'un terme pouvait être mis à l'exploitation séculaire du prolétariat : « *La explotación va a concluir / nuestras serán las fábricas* ». Tous les chants inspirés par la Révolution soviétique canalisèrent l'espoir de voir « le monde changer de maîtres ». Certes, il y a parfois loin de la coupe aux lèvres, et un hiatus entre l'idéal proclamé et la ligne définie par le gouvernement de Front populaire, qui n'envisageait pas une rupture aussi radicale. Mais les chants révolutionnaires s'en tiennent aux principes, qui, d'un corpus à l'autre, obéissent à des idéologies différentes et parfaitement identifiables, chacun préconisant la révolution, mais pouvant diverger sur les moyens d'y parvenir. Étant donné le poids pris par le PCE et ses organisations satellites dans la défense de la République, une symbolique d'obédience marxiste, telle que la véhiculait « La jeune Garde » ne pouvait que susciter la ferveur de ceux qui s'opposaient aux insurgés, parce que ceux-ci mettaient en cause les réformes soutenues par le Front populaire. Les hymnes révolutionnaires ont donc occupé le terrain et ont éclipsé l'hymne officiel (*Himno de Riego*) qui incarnait moins directement la lutte antifasciste. L'éclatement des centres de décision politiques,

¹¹ Le torpillage du Komsomol a inspiré à César Arconada un romance qui appelait à la solidarité financière. Cf. C. ARCONADA, *Romances de la guerra*, Santander, Unidad, 1937.

¹² *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1978, p. 127. L'édition que nous utilisons est un reprint du livre édité par Ernst BUSCH en juin 1938. Il s'agissait déjà de la 5^{ème} édition. Pour les textes extraits de cette réimpression, nous abrègerons *CBI* suivi du n° de page.

militaires et même artistiques explique dans une certaine mesure la prolifération des hymnes dans un climat de surenchère autour de l'exemplarité. Mais là encore la marche vers l'unité et l'efficacité reposait sur des compétences spécifiques. Sous la direction du Maître Oropesa, la fanfare de 5^{ème} Régiment s'était constituée dès le mois de juillet 1936 et se déplaçait sur le front:

El maestro Oropesa con los compañeros músicos que componen la banda, han estado en casi todos los frentes, donde van muy a menudo a hacer oír a los milicianos, en el mismo sitio donde se batan, los himnos revolucionarios, para que les sirvan de estímulo. No es necesario decir la alegría con que son acogidos. Sería imposible enumerar los desfiles y actos en que ha colaborado en Madrid¹³.

Par ailleurs, il ne faut pas exclure à côté d'un répertoire martial, composé d'hymnes ou de chants patriotiques, l'exécution de morceaux empruntés à l'immense répertoire de la *zarzuela* ou du *género chico*. C'est ainsi qu'à l'occasion d'une fête organisée par le 5^{ème} Régiment à l'Escorial au Teatro Variedades, les miliciens au repos ont pu entendre en octobre 1936, *El manojito de rosas* et la *Canción del Arriero*¹⁴.

2. Le socle axiologique du répertoire

Il n'est pas de chant patriotique sans expression collective ; c'est même le support qui permet de vivre un intense moment d'émotion communautaire et identitaire. Pour les organisateurs de réunions politiques, le chant est un moyen d'animer un rassemblement et d'associer une population aux valeurs que le régime entend faire prévaloir. On comprend dès lors les efforts déployés par le gouvernement du Front populaire pour donner à diverses cérémonies ou manifestations la dimension collective la plus large. Les dirigeants politiques ont conscience d'un enjeu capital dans la lutte contre le fascisme que le discours idéologique de l'époque a assimilé à la « réplique populaire » face au coup d'État des factieux. Ce thème fédérateur se retrouve dans de nombreux chants de marche des unités militaires, appelant à une lutte tenace et confiante contre le fascisme :

*Lleno de fe y valor singular,
al criminal fascismo hundirá
en profundo abismo el
EJÉRCITO POPULAR.
Marcha del Ejército popular (CBI, p. 25)*

¹³ *Milicias populares* (Madrid), n° 84 du 30/10/1936, p. 3. Reprint, Barcelona, Editorial Hacer, 1977.

¹⁴ *Milicias populares* (Madrid), n° 70 du 15/10/1936, p. 3.

*Unidos todos, hermanos, los proletarios están,
que hay que vencer el fascismo para nuestra libertad
Unión Hermanos Proletarios (CBI, p. 26)*

*Es nuestro enemigo
el fascio mundial,
marchemos sin miedo a morir
con valiente ademán
¡Alerta! (CBI, p. 18)*

*Tiembla el fascismo del mundo al mirar
cómo luchan las filas de acero.
Marcha del 5° Regimiento (CBI, p. 8)*

*El fascismo se detendrá
ante el muro de granito
que el acero le opondrá, ¡vencerá!
No pasarán*

https://www.youtube.com/watch?v=zloYcgaf_Ws

Quelles que soient les variations idéologiques qui les distinguent, toutes ces chansons de combat convergent vers un seul et même objectif : « vaincre le fascisme » et pour cela, il est nécessaire de réunir toutes les forces vives du pays. Ce discours revient à relayer ce qui s’affiche sur les murs des villes, ce que les personnalités politiques et militaires proclament sur les ondes, ce que l’on entend dans les assemblées où l’on récite des *romances de guerra* et que l’on pourrait condenser dans une maxime sous-jacente qui appelle à la mobilisation générale pour faire échouer le soulèvement militaire : « L’union fait la force ». Les appels à l’unité sont donc répétés à l’envi pour faire taire les divergences qui pourraient freiner le réflexe patriotique. Il s’agit de briser l’avance des troupes franquistes qui encerclent Madrid à l’automne 36, mais qui se heurtent à la capacité de résistance des milices. Les terribles combats de la défense de Madrid ont fait l’objet d’un des textes les plus populaires de la Guerre d’Espagne, *Puente de los Franceses* :

*Puente de los Franceses (ter)
Mamita mía,
nadie te pasa,
nadie te pasa.
Porque los milicianos (ter)
Mamita mía
¡qué bien te guardan,*

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

qué bien te guardan!

<https://www.youtube.com/watch?v=uDPCS-MzRE>

Cette résistance, tenace et acharnée, est un leitmotiv qui se double d'un autre slogan que véhiculent aussi les affiches de propagande et le Romancero de la Guerre, à savoir l'idée d'une nouvelle Guerre d'Indépendance, puisque le soulèvement n'a été rendu possible que grâce à l'aide étrangère italo-allemande et à l'Armée d'Afrique, qui s'était déjà distinguée dans la répression de l'Octobre asturien de 1934. L'une des versions de *Ya sabes mi paradero* est explicite à cet égard et présente le putsch de 1936 comme une invasion :

*Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar;
mientras quede un miliciano
los moros no pasarán.
Los emboscados (CBI, p. 15)*

<https://www.bing.com/videos/search?q=ya+sabes+mi+paradero&view=detail&mid=q00817f32a0acfac2a000817f32a0acfac2a&FORM=VRDGAR>

Tous ces textes montrent que la légitimité est du côté de la République, tout en rappelant d'une façon plus générale que la lutte contre le fascisme est le prix de la liberté. Cette idée qui affleure constamment dans le *Cancionero de la Guerra de España* est aussi partagée par des textes en langues étrangères. Les membres des Brigades Internationales n'étaient-ils pas appelés « *los voluntarios de la libertad* » ? L'hymne des « *Compañías de Acero* » sur une musique de Carlos Palacio et des paroles de Luis de Tapia résume dans son premier couplet l'esprit de liberté qui anime ses combattants :

*¡Las Compañías de Acero
cantando a la lucha van!
Su fuerza es mucha
y van a la lucha por la libertad. (CBI, p. 10)*

<https://www.bing.com/videos/search?q=compa%C3%B1as+de+acero&PC=NP08&OS=n&ru=%2Fsearch%2F%3Dcompa%25C3%25B1%25A0d%2520acero%26FORM%3DNP08LB%26PC%3DNP08%26OS%3Dn&view=detail&miscu=ywrc&mid=40BACDFDA8BCE733BA5540BACDFDA8BCE733BA55&FORM=WRVORC>

ou encore dans l'hymne aux Jeunesses prolétariennes, c'est bien l'idée que l'union massive du monde du travail viendra à bout du fascisme mondial :

Juventudes proletarias, defensoras de la libertad:

*la reaccionaria bestia del fascismo mundial
debéis unidas, aplastar. Unidos todos,
combatamos el bárbaro invasor.
Juventudes proletarias (CBI, p. 17)*

Le même principe fournit l'argumentaire des textes étrangers, écrits à la gloire des antifascistes qui avaient rejoint les Brigades Internationales:

*Seine Heimat muss er Lassen
Weil er Freiheitskämpfer war
Auf Spaniens blut'gen Strassen
Für das Recht der armen Klassen:
Starb Hans, der Kommissar.
Hans Beimler (CBI, p. 31)*

*Tuvo que dejar su patria
para ser un luchador de la libertad
en las calles ensangrentadas de España;
por los derechos de las clases miserables:
murió Hans, el comisario. (CBI, p. 141)*

Au-delà du discours hagiographique, qui glorifie la figure de Hans Beimler, le lecteur ou l'exécutant a pu percevoir les échos de l'internationalisme prolétarien pendant la guerre d'Espagne. L'esprit de sacrifice et le goût de la liberté étant partagés par ces volontaires qui plaçaient au-dessus des particularismes nationaux le vecteur commun de la lutte des classes. Dans le texte anglais de *Canción por la democracia española*, c'est un projet de société qui se dessine. L'accès à un régime démocratique supposait pour l'Espagne un vaste programme de réformes auquel la réaction et le coup d'État ont voulu mettre un terme de façon brutale. C'est donc une conception même de la société qui était mise en cause et qui a suscité l'élan de générosité des brigadistes que résume la *Canción por la democracia española* :

*For bread, and peace and freedom our Spanish comrades fight
To defend in every country the working people's right.
And we must join these heroes in solidarity,
For they fight the Fascist menace: to world democracy
Song for Spanish Democracy (CBI, p. 56)*

*Por el pan, la paz y la libertad luchan nuestros camaradas españoles
Para defender los derechos del pueblo trabajador en todos los países.
Debemos unirnos a estos héroes solidariamente,
para luchar contra la amenaza fascista: para la democracia mundial.
Canción por la democracia española (CBI, p. 157)*

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

Dans un tel contexte où le poids du Parti communiste espagnol dans la conduite de la guerre a pris de plus en plus d'importance, il n'est pas surprenant que l'hymne national de la République espagnole (*Himno de Riego*) ait pu être très largement concurrencé par *La Internacional* qui cristallisait, dans une interprétation collective, la solidarité prolétarienne, l'aide soviétique et la volonté de se débarrasser d'un passé archaïque qui maintenait l'Espagne dans un état de sujétion accablant. La vaillance et l'audace du refrain qui rend hommage à Rafael del Riego, militaire libéral, soupçonné de républicanisme, condamné à mort et exécuté en 1823, pouvait incarner l'idéal républicain, mais il occulte les enjeux idéologiques qui lui valurent la peine capitale. *L'internationale* en tant qu'hommage aux prolétaires du monde entier était plus en phase avec la situation que vivait l'Espagne au moment de la Guerre civile. Certes l'*Hymne de Riego* recèle une formule qui deviendra une maxime répétée à l'envi, pendant la guerre, mais au risque d'une générosité idéalisante, oublieuse de la lutte des classes qui occupait l'esprit de nombreux dirigeants politiques de l'Espagne républicaine. Il y a une distance considérable entre l'appel au combat de l'*Hymne de Riego* :

*Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer o morir. (CBI, p. 4)*

<https://www.youtube.com/watch?v=fijQenirgaM>

et le couplet de *L'Internationale* dont l'imagerie concrète épouse dans un élan martial la lutte entre les prolétaires et la bourgeoisie capitaliste, la version française conservant une tonalité plus guerrière :

*Para hacer que el tirano caiga,
legión esclava en pie, a vencer.
Soplemos todos nuestra fragua;
el hierro es hijo de la fe. (CBI, p. 129)*

Pour que le voleur rende gorge,
Pour sauver l'esprit du cachot,
Soufflons nous-mêmes notre forge,
Battons le fer quand il est chaud. (CBI,
p. 128)

<https://www.youtube.com/watch?v=UjWgqhtokyEg>

En comparant les hymnes anarchistes (*Hijos del pueblo* et *A las barricadas*), Carlos Serrano fait remarquer qu'ils sont orientés vers l'action, même s'il s'agit d'une position idéalisante, plus que vers le

sacrifice que condense la formule « *vencer o morir* » qui perpétue le souvenir des origines religieuses de l'hymne.

[L]a característica retórica del himno proletario me parece ser otra, más orientada hacia las nociones del despertar, de la emergencia, del brotar y de la radical innovación: “Levántate, pueblo leal / al grito de la revolución social”: así concluye la versión original de Hijos del pueblo; “¡A las barricadas! ¡A las barricadas! / por el triunfo de la Confederación”, es el grito de combate por el que se termina la versión ácrata de A las barricadas. En estos dos casos, lo que se impone es más la imagen mítica de la lucha, acaso de una victoria postulada, que la disyuntiva entre vivir o morir¹⁵.

L'un et l'autre des hymnes anarchistes exaltent l'action dans sa dimension physique, mais toujours en quête de lendemains meilleurs, présentés comme une certitude. *A las barricadas* est conçu comme un appel à la révolution :

*¡En pie, pueblo obrero, a la batalla,
hay que derrocar, a la reacción!
¡A las barricadas! ¡A las barricadas!
¡Por el triunfo de la Confederación!* (CBI, p. 26)

<https://www.dailymotion.com/video/xd4z9g>

comme *Hijos del pueblo* :

*¡Levántate pueblo al grito de revolución social,
fuerte unidad de fe y de acción
producirá la revolución nuestro pendón.* (CBI, p. 21)

Dans cette tension vers l'action, l'hymne conserve quelque chose de sacré et ne peut se départir d'un niveau d'abstraction, qui lui permet de transcender des circonstances adverses. Il sacralise de la sorte les échecs et les succès du mouvement ouvrier.

Le chansonnier de la Guerre civile offre une variété de thèmes assez limitée. Tout s'organise peu ou prou à partir d'un axe qui valorise le camp républicain, ses alliés et ses chefs ou bien à l'inverse, il méprise les grandes figures du camp adverse. Ce qui est frappant dans le *Cancionero de la Guerra civil*, c'est la vigueur et l'étendue de la solidarité antifasciste. D'où les hommages rendus aux chefs

¹⁵ C. SERRANO, *op. cit.*, p. 124-125.

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

exemplaires, a fortiori ceux qui sont tombés au combat comme Durruti ou Hans Beimler. Non seulement leur conduite est glorifiée, mais le parolier compte sur la force illocutoire du texte pour entraîner ses partisans dans le même élan combatif au nom de l'idéal de liberté partagé au-delà des militants anarchistes:

*Valiente en la lucha caíste
poniendo en la causa tu fe,
libertar al pueblo quisiste
del secular yugo, tirano y cruel,
y la opresión infame del burgués.
El último saludo (CBI, p. 21)*

Si la référence à un parti politique ou un syndicat pointe le bien-fondé qui justifie la lutte, c'est en même temps le culte de la surenchère ou de l'émulation que flattent ces hymnes dont chaque unité militaire entendait se doter, comme nous l'avons vu précédemment avec l'exemple de Hans Beimler, ou encore à propos d'Edgar André:

*Cuando Franco se lanzó al asalto de España,
peligraba la libertad,
que es de todos nosotros.
El mundo entero se dispuso a defenderla,
y vinimos aquí, cruzando mares y tierras.
Prepara tus maletas, fascista!*

*La Libertad es nuestra compañera.
Está luchando, inspirado por ella,
el batallón forjado en los combates,
el Batallón Edgar André. (CBI, p. 142)*

*Franco y Hitler, habéis calculado mal;
nosotros protegeremos la Libertad y la Justicia de España,
cada uno de nosotros es un hijo de Chapayev:
Adelante, hacia la victoria, Primer Batallón de Asalto! (CBI, p. 143)*

Parfois l'élan de solidarité, en particulier celui qui correspond à l'engagement des Brigades Internationales sur le front de Madrid en novembre 1936 estompe la surenchère au bénéfice d'une idéologie censée être au service de lendemains meilleurs. C'est le sens ultime de la passion que les auteurs « internationalistes » ont pu verser dans la composition de ces chants guerriers qui ont vu dans

le combat de la République espagnole les chemins d'une émancipation qui leur était refusée dans leur pays d'origine.

3. Les vertus pédagogiques du chant

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi le chant peut se substituer à de longs discours ou des ouvrages doctrinaux. Par sa pratique collective, il constitue un vecteur propice à la cohésion du groupe et à l'acceptation des consignes que le discours politique diffuse dans l'espace public. Les gouvernements du Front populaire, dont on a vu avec quel soin ils avaient perfectionné l'appareil de propagande, ont vite compris les effets que la musique et le chant choral pouvaient avoir sur les foules. Sans tomber dans la mise en scène hitlérienne ou mussolinienne, le gouvernement républicain a compris les vertus sociales du chant comme ferment fédérateur au moment où il convenait d'organiser la résistance au coup d'État franquiste. Les hymnes se mémorisent plus facilement que de longs discours, les thèmes y sont récurrents et répétitifs en prise sur la réalité et les enjeux du moment. Il se trouve que bien souvent leur mélodie a été empruntée au folklore populaire et résonne dans les esprits sans qu'il y ait nécessité de faire un nouvel effort en dehors des paroles d'adoption créées pour les besoins de l'actualité. S'il existe un ensemble de chants qui mettent en exergue l'exemplarité héroïque des chefs ou encore le courage de combattants ordinaires et anonymes, les préoccupations plus modestes, qui rappellent le quotidien d'une paysannerie exploitée sans vergogne, constituent un volet non négligeable du contenu sémantique des chansons qui, par certains côtés, renouent avec la tradition des chansons de travail ou de métier. Miguel Hernández a consacré de nombreuses compositions à la condition paysanne, qu'il s'agisse de *Aceituneros*, *El niño yuntero*, *Jornaleros*¹⁶. Cette même thématique est reprise dans la chanson *En la plaza de mi pueblo* :

*Esta tierra que no es mía
esta tierra que es del amo
la riego con mi sudor
la trabajo con mis manos.*

¹⁶ Miguel Hernández n'est pas isolé ; d'autres poètes ont largement contribué à étoffer le thème de la terre nourricière, mais aussi source de profondes inégalités ; cf. Pascual PLA Y BELTRÁN et les poèmes de *Hogueras en el Sur* (1934). Le phénomène est général dans le Romancero de la Guerre civile. Serge SALAÛN a d'ailleurs réuni une anthologie sur cette thématique dans le camp républicain, *El romancero de la tierra*, Paris, Ruedo Ibérico, 1982.

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

Le thème de la terre est récurrent et fondamental parce qu'il condense et condamne l'exploitation séculaire de la paysannerie, la douleur humaine et la violence des rapports sociaux. Très largement exploité avant la Guerre civile, en particulier par Pascual Pla y Beltrán, il préfigure l'affrontement de 1936 et le cycle révolte / répression et en même temps pointe le phénomène, plus rare dans le chansonnier, de l'isolement et de la lassitude personnelle des paysans sans terre. Il convient de souligner dans la strophe suivante le recours à la première personne :

*Con mi arado abro los surcos
con mi arado escribo yo
páginas sobre la tierra
de miseria y de sudor*¹⁷.

<https://www.bing.com/videos/search?q=en+la+plaza+de+mi+pueblo&&view=detail&mid=F060B79E0A26FA20B320E060B79E0A26FA20B320&&FORM=VDRVRV>
<https://www.bing.com/videos/search?q=en+la+plaza+de+mi+pueblo&&view=detail&mid=F060B79E0A26FA20B320E060B79E0A26FA20B320&&FORM=VDRVRV>

Ce texte était chanté sur l'air du *Café de Chinitas* <https://www.youtube.com/watch?v=yTOHMTLTDY>

Mais le nouveau motif ainsi véhiculé était révélateur d'une situation que la politique du Front populaire entendait éradiquer :

*Aceptar los jornales
para siego y trillas
de tres a cuatro reales
es vivir de rodillas!...
¡En pie! (CBI, p.11)*

« La terre à ceux qui la travaillent » était le slogan qui condensait le soutien à la réforme agraire entreprise par la République, mais que la réaction devait contrarier. C'est bien sûr l'exploitation économique au sens large qui est pointée et que le Front unique ouvrier, réclamé par les forces de gauche, associe à la lutte contre les factieux.

De la chanson à l'hymne de *La Joven Guardia*, la même raison de se débarrasser de ses chaînes constitue un fonds commun. Mais un couplet de *La Joven Guardia* déplace le thème de l'exploitation en pointant la condition ouvrière dans les usines et appelle à la lutte contre la tyrannie de la misère :

Hijos de la miseria,

Enfants de la misère,

¹⁷ Joan LLARCH, *Cantos y poemas de la Guerra civil de España*, Barcelona, Producciones editoriales, 1978, p. 80.

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

*ella rebelde nos forjó,
odio a la tiranía,
que a nuestros padres explotó.
Más hambre no hemos de sufrir,
los que trabajen comerán,
la explotación va a concluir,
nuestras las fábricas serán
La Joven Guardia (CBI, p. 19)*

De forc' nous sommes les Révoltés,
Nous vengerons nos pères
Que les brigands ont exploités
Nous ne voulons plus de famine.
À qui travaille, il faut du pain;
Demain, nous prendrons les usines.
Nous sommes des hommes et non des chiens.
Prenez garde ! Prenez garde ! (CBI, p. 65)

La relative facilité de la mélodie tient au fait que de nombreux chants avaient puisé dans le répertoire populaire, ce qui explique aussi qu'une même mélodie ait pu accueillir différentes versions. C'est ainsi que *Los cuatro muleros* https://www.youtube.com/watch?v=jir_Tgsi6Ho fut le support de plusieurs chants de la défense de Madrid, les plus connus étant *Puente de los franceses* et *Los cuatro generales* <https://www.youtube.com/watch?v=qF1CYitqZI>. Le thème populaire de *El Vito* <https://www.youtube.com/watch?v=aCNagLsLnXI> et le refrain de *Los contrabandistas de Ronda* https://www.youtube.com/watch?v=p_LHEPPIsHU a servi de musique à l'hymne du 5^o Regimiento <https://www.youtube.com/watch?v=-fBdOSD8D4>. *El Pozo María Luisa* qui appartient au patrimoine folklorique asturien, a connu une grande diffusion pendant la Guerre civile, sans qu'on ait cherché à adapter de nouvelles paroles. Le texte en lui-même est suffisamment signifiant quant à la dangerosité du travail de la mine ;

*Traigo la camisa roja
de sangre de un compañero,
mira, mira, Maruxina, mira
mira cómo vengo yo.*

<https://www.youtube.com/watch?v=aBnlSVa-BGw>.

Par ailleurs *El pozo María Luisa* jouissait déjà avant la Guerre civile d'une aura révolutionnaire, puisqu'il était devenu un signe de ralliement du prolétariat des mines depuis le soulèvement des Asturies en 1934. La charge symbolique de la chemise tachée de sang avait pris une signification politique, qui s'est trouvé réactualisée dès le début de la Guerre civile. Selon les circonstances, la « chemise rouge » prenait une connotation symbolique ; parmi les autres signes emblématiques qui parcourent le *Cancionero*, citons : *la hoz, el martillo, el arado, el puño levantado*, etc. Qu'il s'agisse du paysannat ou du prolétariat ouvrier, ces signes emblématiques sont fréquents et ils fonctionnent comme des marqueurs identitaires des groupes sociaux :

*En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo:
Nuestros hijos nacerán*

*con el puño levantado*¹⁸.

*Segaremos con nuestras hoces
el cuello del explotador...
Ha de cambiar la faz del mundo
el triunfo del trabajador.
Bandera roja (CBI, p. 87)*

*Estrillo
Nuestro canto rebelde será
la roja bandera que nos guiará
por la senda del trabajador.
Hasta el Soviet redentor
que un mundo nuevo forjará;
con el martillo y con la hoz.
Bandera roja (CBI, p. 86)*

Les grandes batailles de la guerre d'Espagne, en particulier, la dernière offensive menée par la République sur l'Èbre (juillet-novembre 1938), en mobilisant des moyens humains et matériels considérables ont donné naissance à des chants devenus célèbres, qui cristallisaient l'ardeur combattante de l'Armée républicaine. Des milliers d'hommes ont entendu chanter leurs exploits dans une mélodie guerrière, propice à l'exaltation :

*El ejército del Ebro
Rumba la rumba la rumba la
una noche el río pasó...
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

*Y las tropas invasoras
Rumba la rumba la rumba la
buena paliza les dio...
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

*El furor de los traidores
Rumba la rumba la rumba la
lo descarga su aviación.
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

*pero nada nos importa
Rumba la rumba la rumba la
donde sobra corazón.
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

¹⁸ Luis DIAZ DE VIANA, *Canciones populares de la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1985, p. 54.

LES LANGUES NÉO-LATINES –113^e année – Complément n° 390

*Contraataques muy rabiosos
Rumba la rumba la rumba la
deberemos resistir.
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

<https://www.youtube.com/watch?v=bfiaipQjJas>

À l'origine chant des guérilleros contre les troupes napoléoniennes, ce chant a donné naissance à des variantes au bénéfice des unités militaires engagées dans la bataille comme l'hymne de *La XV Brigada Internacional*, qui entendait ainsi pérenniser le souvenir de son comportement héroïque :

*Viva la 15 Brigada
que se ha cubierto de gloria!
¡Ay Carmela, ay Carmela!*

<https://www.bing.com/videos/search?q=la+XV+brigada&ru=%26search%26q%26da%26aXX%26a20brigada%26FORM%26dNPo8LB%26PC%26dNPo8%26OS%26dn&view=detail&mid=CafAF6691D39A6D9a2CCafAF6691D39A6D9a2CC&mscn=vwre&FORM=VDRVRY>

Le chant a une capacité de rassemblement et par sa proximité avec la langue parlée, il favorise le travail discipliné des masses. Rappelons aussi qu'il existe en Espagne surtout dans le Nord et en Catalogne une tradition du chant choral¹⁹, qui exige discipline, concentration et solidarité. En retour, le groupe finit par savourer l'harmonie qu'il construit de telle sorte qu'il ait envie d'appliquer ces mêmes principes à d'autres activités. Le chant procure aussi un profond sentiment d'unité et renforce la sensation d'appartenance à une même communauté, partageant enthousiasme et émotion. Face à l'effort de guerre que véhicule l'ensemble du discours officiel, on perçoit l'intérêt de tout ce qui peut concourir à la mobilisation, la cohésion et la discipline.

Une analyse plus fine devrait distinguer ce qui relève de la participation spontanée et de l'embrigadement. Compte tenu des contextes dans lesquels se sont répandues ces « *canciones de lucha* », les deux dynamiques ont coexisté de façon concomitante. Par définition, les hymnes liés à des unités militaires donnèrent lieu à des activités encadrées et contrôlées. Le chant collectif permet de rassembler et d'adhérer à l'esprit de corps. Le régime politique, en quête d'unité et d'adhésion, a bien évidemment encouragé la pratique du chant collectif, et le rôle joué par le commissariat politique

¹⁹ Jorge URÍA, Jean-Louis GUEREÑA, Claude LE BIGOT, *Asturias: Historia y memoria coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001.

garantissait le bon aloi ou l'obéissance. Mais qu'en était-il de ces pratiques auprès de la population scolaire invitée dans des manifestations artistiques placées sous l'égide des partis politiques ou des syndicats qui ont fourni au début du conflit l'essentiel des effectifs des milices ? Tout porte à croire qu'il y avait des préférences idéologiques, et qu'on avait tendance à se rassembler sous la bannière qui avait sa préférence, chacun laissant entendre l'adhésion à une société future selon des conceptions différentes sur la manière d'y parvenir, que les historiens ont ciblées à partir du fameux binôme « guerre et / ou révolution » en Espagne. Cette vision des choses pointe une divergence qui est apparue très tôt entre les partis politiques : vaincre avant d'envisager la révolution a fini par s'imposer.

Plutôt que d'envisager un embrigadement criant et homogène, depuis des instances gouvernementales, souvent tiraillées par des tensions politiques internes (entre communistes, socialistes et anarchistes), l'usage du chant relevait de ce qu'on appellerait aujourd'hui le *soft power* ; il a permis à ceux qui avaient en charge une gouvernance compliquée de s'immiscer dans la vie quotidienne des Espagnols, à peu de frais, mais de façon efficace.

BIBLIOGRAPHIE

- AZNAR SOLER, Manuel, *Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *Si me quieres escribir, canciones políticas y de combate de la Guerra de España*, Madrid, Calambur, 2009.
- CAUDET, Franciso, *Las cenizas del Fénix*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- DIAZ DE VIANA, Luis, *Canciones populares de la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1985.
- LE BIGOT, Claude, *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- LLARCH, Joan, *Cantos y poemas de la Guerra civil de España*, Barcelona, Producciones editoriales, 1978.
- MORLA LYNCH, Carlos, *España sufre. Diario de guerra en el Madrid republicano 1936-1939*, Málaga, 2008.
- MURILLO-AMO, José Luis, *Mito y realidad en el cancionero de la guerra civil española*, Córdoba, 1999.
- PALACIO, Carlos, *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan-Gil Albert, 1984.
- , *Colección de canciones de lucha*. Valencia, Roig Impresores, 1996.
- PEREZ BOWIE, José Antonio, « Literatura y propaganda durante la Guerra civil española » dans *Propaganda en Guerra*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- SALAÜN, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985.
- SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

**“APESAR DE VOCÊ AMANHÃ HÁ DE SER OUTRO DIA”:
A DIMENSÃO POLÍTICA DAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE**

ANA MARIA CLARK PERES
Universidade Federal de Minas Gerais
CNPq

Compositor consagrado da Música Popular Brasileira (MPB), autor de aproximadamente 500 canções, cantor com dezenas de discos gravados, dramaturgo, contista, novelista, escritor de história infantil, cronista, roteirista cinematográfico e, mais recentemente (desde os anos 1990), romancista, com obras traduzidas para diversos idiomas, Chico Buarque é, sem dúvida, um artista multifacetado¹.

Suas primeiras canções datam de meados da década de 1960, e até hoje ele continua compondo. Em agosto de 2017, lançou o disco “Caravanas”, que teve grande repercussão em nosso país e, de dezembro de 2017 a setembro de 2018, apresentou em várias capitais do Brasil e em Portugal um show homônimo, com enorme sucesso, tendo sido visto por cerca de 200 mil pessoas.

No que concerne aos primórdios de sua carreira, em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, obra que busca traçar um paralelo entre a canção do compositor e a história do Brasil na época da ditadura militar, especificamente de 1964 a 1980², Adélia Bezerra de Menezes assinala que a produção inaugural de Chico

se reveste da característica básica de um inegável comprometimento com o social, ora rendilhado de romantismo juvenil, como é o caso de *Marcha para um Dia de Sol*, *Sonho de um carnaval*, ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é caso de *Pedro Pedreiro*³.

Em “Marcha para um dia de sol” (1964), o eu lírico anseia ver um dia o pobre e o rico andando juntos, sem que nada falte ao pobre e nada sobre do rico, e em “Sonho de um carnaval”

¹ Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, é com o nome artístico “Chico Buarque” que Francisco Buarque de Hollanda vem assinando seus numerosos trabalhos. Na França, seus cinco primeiros romances (*Estorvo*, *Benjamim*, *Budapeste*, *Leite derramado* e *O irmão alemão*) foram publicados pela Editora Gallimard com os seguintes títulos, respectivamente: *Embrouille*, *Court-Circuit*, *Budapest*, *Quand je sortirai d’ici* e *Le frère allemand*.

² A ditadura militar do Brasil abarca um período maior: refere-se ao regime instaurado em 1º de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob o comando de sucessivos governos militares.

³ Adélia BEZERRA DE MENESES, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, 1 vol. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 18.

(1965) se anuncia o desejo de “tomar a mão de cada irmão pela cidade”. “Pedro Pedreiro” (1965), por sua vez, narra o cotidiano de um pedreiro sempre à espera de algo que tarda a chegar: o trem, o aumento do salário, a sorte grande na loteria, o carnaval, ou (resignadamente) “nada mais além / Da esperança aflita, bendita, infinita / Do apito do trem”. Os afetos do brasileiro comum e o desejo de uma comunidade irmanada e conciliada marcam, pois, suas primeiras canções.

Ainda segundo Adélia Bezerra de Meneses,

se as primeiríssimas canções de Chico trazem a marca de uma época em que as preocupações sociais dominavam – preocupações trabalhadas com generosidade ingênua e adolescente – logo esse tipo de temática cede lugar ao lirismo nostálgico que se vai tornar a característica dominante da sua produção da década de 60⁴.

Note-se, entretanto, que apesar de preocupações sociais não mais insistirem explicitamente nas composições de Chico Buarque a partir da segunda metade dos anos 1960, quando opta por canções mais líricas, ele não deixa de se ocupar do brasileiro comum, além de resgatar a tradição popular brasileira. Um bom exemplo desse resgate encontra-se em “A banda” (1966) que, aliás, tornou o compositor conhecido do público brasileiro, além de ser divulgada em outros países, ainda que com letras bastante distanciadas da original, que gira em torno de uma banda que desfila pelas ruas de uma cidade, “cantando coisas de amor” e fazendo com que a “gente sofrida” que a vê passar se “despeça da dor”.

Sobre essa composição, assim se manifestou, em crônica, o poeta Carlos Drummond de Andrade: “A felicidade geral com que foi recebida essa *banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica*, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor”⁵. Com o resgate do popular e do comum, não estaria o compositor buscando um caráter *agregador*? *Viver junto* com os compatriotas, seja qual for sua idade ou classe social, continua atraindo-o. Eis o que ele declara na abertura do *songbook A banda*, lançado em 1966, no qual foi publicado seu conto *Ulisses*:

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Notas sobre A Banda*, http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_abanda.htm (acesso em: 04 fev. 2019). Grifo meu.

Correndo atrás da poesia, espero pelos meus 25 anos. Creio, porém, que por hoje as “inconveniências da aurora” são superadas nos versos do samba pela espontaneidade da linguagem popular, que não tem idade. É essa a linguagem que procuro roubar para exprimir uma visão objetiva, quase cinematográfica, do mundo que me cerca.

Da mesma maneira, creio que o conto aqui publicado, embora represente o primeiro passo para um caminho incerto, não desafina com meu samba. E este livro é bem meu samba (não samba-ritmo – mas samba no seu sentido mais largo). O samba que uma criança andou cantarolando. E que um pedreiro, pendurado num andaime, mesmo assim achou de assobiar. Ora, quando é que a criança e o pedreiro vão saber deste livro? Não sei; o livro é deles⁶.

Ora, ao privilegiar a vida em comunidade e uma interlocução com o homem comum através da “espontaneidade da linguagem popular”, em canções que os agregue a todos, já não haveria em seu projeto artístico algo que poderia se aproximar, de alguma forma, do “político” num sentido amplo? Lembremos que o termo “política” remete, por sua etimologia, à Grécia antiga, em que *polis* designa a cidade, apontando, portanto, para o convívio social em uma comunidade organizada; no caso da Grécia antiga, comunidade formada, especificamente, pelos cidadãos (*politikos*, em grego).

Mas, sem dúvida, um nítido deslocamento irá se evidenciar nas criações de Chico Buarque no início dos anos 1970, tendo em vista o contexto brasileiro nesse período. Se o golpe militar de 1964 instaura a ditadura em nosso país, o endurecimento do regime passa a acontecer a partir de 1968, com o AI-5 (Ato Institucional n.º5), que decreta prisões arbitrárias, torturas, censura às produções artísticas e à imprensa, entre outras formas de cerceamento das liberdades individuais. Por ter participado da célebre Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, manifestação popular contra a ditadura, e em razão dos sérios problemas com a polícia ocorridos durante a encenação de sua peça *Roda Viva*, em dezembro de 1968, o compositor é levado ao Ministério do Exército, interrogado e liberado com a condição de solicitar permissão às autoridades militares cada vez que se ausentasse do Brasil. Devidamente autorizado, no final de janeiro ele viaja à França para se apresentar no Midem, a grande feira fonográfica realizada em Cannes, após a qual se dirige à Itália, “onde lhe haviam preparado uma recepção de grande estrela”, em razão do sucesso, também lá, de sua canção “A banda”⁷. Sua intenção era permanecer na Europa por 15 dias, mas acabou estendendo a temporada por 15 meses, num exílio voluntário. Em março de 1970 retorna ao Brasil e, de acordo com Wagner Homem, aqui

⁶ Chico BUARQUE DE HOLLANDA, *A Banda*, <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html> (acesso em: 4 jun. 2018).

⁷ Humberto WERNECK, “Errol Flynn a contragosto”, Humberto WERNECK, Chico BUARQUE DE HOLLANDA, Humberto da Costa AGUIAR, *Tantas palavras: todas as letras & reportagem biográfica de Humberto Werneck*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 68-69.

logo percebeu que para ele e milhões de brasileiros as coisas não haviam melhorado. Gravadoras e produtores de espetáculo eram obrigados a submeter previamente as letras de músicas à censura. As redações dos jornais passaram a conviver com a presença constante de censores. [...] A resposta de Chico ao que viu e não gostou foi a canção “Apesar de você”, que ele considera uma de suas únicas músicas realmente de protesto⁸.

“Apesar de você” (1970) é composta por seis estrofes, sendo que a segunda, a quarta, a quinta e a sexta se iniciam pelos seguintes versos: “Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia”. No primeiro verso da primeira estrofe é dito: “Hoje você é quem manda” e, quanto a isso, “Não tem discussão”. E o eu lírico prossegue:

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão.

Nas demais estrofes, ele se refere poeticamente às desventuras por que passa o brasileiro nesse momento: ao sofrimento reinante, ao “amor reprimido”, ao “samba no escuro” (certamente em razão da censura que impera no país), mas investe no desejo e mesmo na certeza de que ocorrerão mudanças. Em versos que antecipam e celebram a euforia geral que irá reinar no país quando o tempo futuro chegar, ele afirma que vai cobrar “com juro” toda a dor vivida nesses tempos difíceis. E conclui: “esse dia há de vir antes do que você pensa”.

De acordo com Humberto Werneck, na época

vigorava a censura prévia, e o compositor [...] submeteu-lhe a música, certo de que não passaria. Passou, e foi gravada num compacto [...]. Um mês depois do lançamento, já caminhando para as cem mil cópias, o samba foi proibido e o disco recolhido nas lojas. [...] O súbito veto, há quem afirme, veio depois de uma notinha de jornal dizendo que “Apesar de você” era “uma homenagem ao presidente Médici”⁹. Quem é esse *você*?, quiseram saber de Chico num interrogatório. “É uma mulher muito mandona, muito autoritária”, respondeu¹⁰.

A resposta do compositor, no entanto, não convenceu os censores. Além de o disco ter sido recolhido, a polícia “invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios

⁸ Wagner HOMEM, *Histórias de canções: Chico Buarque*, São Paulo, Leya, 2009, p. 83.

⁹ Como lembra Humberto Werneck, o general Emílio Garrastazu Médici foi considerado “o mais sanguinário ditador da história brasileira”. Humberto WERNECK, “Errol Flynn a contragosto”, Humberto WERNECK, Chico BUARQUE DE HOLLANDA, Humberto da Costa AGUIAR, *Tantas palavras: todas as letras & reportagem biográfica de Humberto Werneck*, op. cit., p.76-77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

e [...] puniu o censor que deixara escapar tamanho desrespeito. Felizmente, não conseguiu desaparecer com a matriz, que seria aproveitada em seu disco de 1978”¹¹.

Voltando o olhar para essa época, não restam dúvidas de que o samba em questão pode ser considerado uma espécie de hino de um dos períodos de maior repressão da ditadura militar. Chama-nos a atenção, entretanto, o fato de a canção sobreviver e ganhar novo alento em tempos mais recentes (e mesmo atuais) da história brasileira, como será visto mais adiante.

Em “Construção” (1971), o compositor retoma o tema do operário da construção civil, presente em “Pedro Pedreiro”, canção composta seis anos antes, mas de forma completamente distinta. Em estrofes cuidadosamente construídas em que as palavras finais de todos os versos são proparoxítonas e se intercambiam, não se canta mais a esperança e resignação do trabalhador, mas suas tarefas árduas e, por vezes, fatais, uma vez que o personagem da canção (não nomeado) cai do andaime da construção e morre “atrapalhando o trânsito”.

Do mesmo ano, “Deus lhe pague” traz críticas veladas e irônicas, mas contundentes, ao regime ditatorial, como nos seguintes versos:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague.

Dentre diversas outras canções emblemáticas que se insurgem contra a forte repressão vigente no país nesses anos mais duros da ditadura militar, destaca-se, igualmente, “Cálice” (1973), em parceria com Gilberto Gil, na qual prevalece o jogo homônimo entre o substantivo “cálice” e o verbo “cale-se”, que remete ao silêncio imposto pela censura a tantas composições do artista. Quanto à primeira aceção, um refrão insiste, retomando a fala de Cristo antes da Paixão: “Pai, afasta de mim esse cálice”.

De 1977, “Angélica”, por sua vez, é dedicada à estilista Zuzu Angel, cujo filho Stuart Angel Jones, militante do MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), fora torturado e morto por órgãos de segurança da Aeronáutica. “Seu corpo nunca foi encontrado, e a mãe dedicou o resto da vida à busca dos restos mortais do filho e a denunciar as torturas”¹². Composta por quatro estrofes, todas começam pelo mesmo verso (“Quem é essa mulher?”), como pode ser visto na segunda estrofe:

¹¹ W. HOMEM, *Histórias de canções: Chico Buarque, op. cit.*, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 157.

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez meu filho suspirar.

Ainda nos anos 1970, além das canções ditas “de protesto”, persistem composições que trazem para o primeiro plano o homem comum, a vida em comunidade, marca do trabalho de Chico Buarque desde o início de sua carreira musical. Muitas dessas canções foram compostas para peças teatrais, mas ganharam vida própria para além das peças nas quais se inseriam¹³. Vários são os tipos comuns apresentados: entre outros, o sambista, o malandro, o funcionário, que se distraem no bar ou assistindo a partidas de futebol. Suas dificuldades diárias também são abordadas, como a falta recorrente de dinheiro. Realçam-se, igualmente, os brasileiros marginalizados: a criança que mora em favela, a mulher que sofre violência, a prostituta etc.

O *viver junto* continua, pois, atraindo o compositor, mas agora na busca de uma reação coletiva contra o poder ditatorial: “Não ver a multidão sambar contente / [...] me deixa triste e cabisbaixo” (“Corrente”, 1975). Há o desejo de formar um “imenso cordão” (“Cordão”, 1971) e ver unida a comunidade latino-americana (“Canción por la unidad latinoamericana”, em parceria com Pablo Minanés, de 1978). Na novela *Fazenda modelo* (1974), por sua vez, a ênfase na vida comunitária não é abandonada, mas se trata, nessa obra, de uma comunidade bovina, alegoria do Brasil sob a ditadura militar.

Nos anos 1980, as composições de Chico Buarque ainda trazem o espaço público como sendo o lugar onde as pessoas se reúnem, mas com um diferencial importante: elas agora protestam – “todo mundo na rua de blusa amarela”, “um bocado de gente descendo as favelas” (“Pelas tabelas”, 1984) e cantam juntas (“Vai passar”, do mesmo ano). Essas canções foram compostas na época em que o Brasil vivia a campanha das “Diretas Já”, que consistiu num movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas, ocorrido de 1983 a 1984¹⁴.

Na década de 1990, quanto à vida em comum, é significativa a letra de “Carioca” (1998), em que convivem o sambista, os voadores de asa-delta, o vendedor de tapioca, as prostitutas de

¹³ São quatro as peças escritas por Chico Buarque: *Roda-Viva* (1967); *Calabar*, em parceria com Ruy Guerra (escrita em 1973, censurada na época e só encenada em 1979); *Gota d'água*, em parceria com Paulo Pontes (1975), e *Ópera do malandro* (1978).

¹⁴ A partir do golpe militar de 1964, seis presidentes foram eleitos sob a forma indireta, isto é, pelo Congresso Nacional: Humberto de Alencar Castello Branco, Arthur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel, João Baptista de Oliveira Figueiredo e Tancredo de Almeida Neves, que faleceu antes de assumir o cargo, em 1985.

Copacabana e os religiosos que pregam em praça pública. Nos primeiros anos deste século, ainda encontramos o compositor às voltas com o viver em comunidade, e um exemplo paradigmático encontra-se na canção “Subúrbio” (2006). Segundo Wagner Homem, ela fala “do outro lado do Rio, os subúrbios, que muitas vezes nem sequer figuram nos mapas – mas que, com todos os seus problemas, conservam muitas das tradições, ao mesmo tempo em que promovem a inovação com o hip hop e o rap”¹⁵.

Finalmente, em seu último CD, “Caravanas”, lançado em agosto de 2017, na canção “As caravanas” que fecha o álbum, Chico Buarque se ocupa mais uma vez dos graves problemas sociais do Brasil, ao prosseguir abordando a comunidade desse outro lado do Rio de Janeiro, a qual não se sujeita a viver isolada da Zona Sul da cidade, onde residem os moradores mais abastados, que acabam por reagir com violência a essa invasão de “suburbanos” à Praia de Copacabana.

Se, em nosso país, os problemas sociais persistem, em razão, sobretudo, da enorme desigualdade de renda que ainda prevalece no Brasil, os problemas políticos também não cessaram. Vale lembrar que, mais recentemente, em 2016, aconteceu o impeachment da presidente Dilma Rousseff, fato que, para muitos, abalou nossa “jovem” democracia, levando-se em conta que esta tinha sido restaurada havia pouco tempo, com o fim da ditadura militar. Tal abalo se deveria ao fato de o referido impeachment ter sido considerado por muitos como um “golpe de Estado dissimulado”, uma vez que um de seus líderes, ainda segundo a opinião de grande parte da população, teria sido o vice-presidente Michel Temer, que assumiu a presidência nessa época. A insatisfação contra esse fato fez com que o samba “Apesar de você” que, aliás, nunca chegou a ser esquecido inteiramente, voltasse a ser cantado com alguma frequência. No novo momento, o “você” passou a ser Michel Temer.

Atualmente, quando a situação política brasileira se agrava, com a eleição de um novo presidente em outubro de 2018, Jair Bolsonaro, de extrema-direita, cujas ações relacionadas à educação, ao meio-ambiente, às questões indígenas, aos direitos humanos, entre inúmeros outros pontos, têm preocupado vivamente os brasileiros, além de inquietar a comunidade internacional, “Apesar de você” torna a ser lembrada. O “você” se desloca novamente, o que demonstra a vitalidade e a atualidade da canção de Chico Buarque.

¹⁵ W. HOMEM, *Histórias de canções: Chico Buarque, op. cit.*, p. 320.

SITOGRAFIE (CONSULTÉE LE 17/02/2019)

La Comintern : <http://www.forocomunista.com/t51-himno-de-la-comintern-castellano>

No pasarán : https://www.youtube.com/watch?v=zIoYcg4f_Ws

Puente de los franceses : <https://www.youtube.com/watch?v=uDPCS7MxzRE>

Si me quieres escribir :

<https://www.bing.com/videos/search?q=ya+sabes+mi+paradero&&view=detail&mid=9010847F82CA20ACFAC29010847F82CA20ACFAC2&&FORM=VRD GAR>

Si me quieres escribir / ya sabes mi paradero :

<https://www.bing.com/videos/search?q=ya+sabes+mi+paradero&&view=detail&mid=12CF1835761AFE7A38A912CF1835761AFE7A38A9&&FORM=VDRVRV>

Compañías de Acero :

<https://www.bing.com/videos/search?q=compa%3%brias+de+acero&PC=NPo8&QS=n&ru=%2fsearch%3fq%3dcompa%25c3%25brias%252ode%252oacero%26FORM%3dNPo8LB%26PC%3dNPo8%26QS%3dn&view=detail&mmscn=vwrc&mid=49BACDFDA28CE7338A5549BACDFDA28CE7338A55&FORM=WRVORC>

Himno de Riego : <https://www.youtube.com/watch?v=fujQeuir3aM>

La Internacional : <https://www.youtube.com/watch?v=UjW9qhokyFg>

En la plaza de mi pueblo :

<https://www.bing.com/videos/search?q=en+la+plaza+de+mi+pueblo&&view=detail&mid=E960B79E0A26FA29B320E960B79E0A26FA29B320&&FORM=VDRVRV>

Café de Chinitas (chant populaire) : <https://www.youtube.com/watch?v=3TOHMTLTDY>

Los cuatro muleros : https://www.youtube.com/watch?v=7ir_Tgsi6Ho

El Vito (chant populaire) : <https://www.youtube.com/watch?v=4CNaqLvLnXI>

Los contrabandistas de Ronda (chant populaire) : https://www.youtube.com/watch?v=p_L-HFPEsHU

Himno del Quinto Regimiento : <https://www.youtube.com/watch?v=-fzBdOSDsD4>

El Pozo María Luisa : <https://www.youtube.com/watch?v=4BnbSV2-BGw>

El paso del Ebro : <https://www.youtube.com/watch?v=bfiarpOjL2s>

La XV Brigada Internacional :

<https://www.bing.com/videos/search?q=la+XV+brigada&ru=%2fsearch%3fq%3dla%252oXV%252obrigada%26FORM%3dNPo8LB%26PC%3dNPo8%26QS%3dn&view=detail&mid=C21AF9691D39A6D2920CC21AF9691D39A6D2920C&&mmscn=vwrc&FORM=VDRVRV>

DISCOGRAPHIE

“¿NO PASARÁN!”. *Canciones de guerra contra el fascismo* :

<https://www.bing.com/videos/search?q=bandera+roja+cancion+espa%3%btola+I936&view=detail&mid=923120023B48734C21DC923120023B48734C21DC&FORM=VIRE>

DOCUMENTS SONORES ET VISUELS

Bernard RICHARD, « En Amérique latine, présence de *La Marseillaise*, fille de la Révolution française et compagne des indépendances »

Une Marseillaise tropicale :

« Bain Linguistique à Campos do Jordão » - APFESP 2008, Brésil :

https://www.youtube.com/watch?v=2i2_IhsBLC4

[Erratum : Aux pages 17-18 de l'article imprimé de la revue, « En Amérique latine, présence de *La Marseillaise*, fille de la Révolution française et compagne des indépendances », s'est glissée une coquille. Il convient de lire dans le sous-chapitre « *La Marseillaise* et le Brésil » (la correction est indiquée en gras) :

« Le premier hymne impérial, aux paroles écrites vers 1822, était communément nommé l'*Hymne de l'Indépendance*. Il célébrait le cri de « l'Indépendance ou la Mort » lancé le 7 septembre 1822 par ce futur empereur du Brésil. Un autre hymne, non officiel et sans doute composé aussi en 1822, lui fut vite préféré. On l'appelait la *Marche triomphale*. Comme il fut adopté comme hymne impérial officiel le **7 avril 1831**, jour de l'abdication du premier empereur Pierre 1^{er}, on l'appela aussi l'*Hymne du 7 avril*. »

Et au paragraphe suivant :

« L'hymne impérial, *Hymne du 7 avril*, fut rétabli par décret du 20 janvier 1890. »]

Marie-Angèle OROBON, « De la révolution libérale à la république : l'*Hymne de Riego* en Espagne (1820-1931) »

L'*Hymne de Riego* sur le site de la Biblioteca Nacional de España (et *La Marseillaise* en espagnol) :

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000015232>

Danza de los mayordomos, Benasque (Huesca) :

<https://www.youtube.com/watch?v=0X2CEFNe5Ug>.

Isabel MARTÍN SÁNCHEZ, « *Cara al sol*, la voix de la Phalange espagnole »

Cara al sol sur le site de la Biblioteca Nacional de España (face A : version chorale ; face B : version instrumentale)

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=titulo&text=Cara+al+sol&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbbrv=30&pageNumber=2>

Mercedes GARCÍA PLATA-GÓMEZ, «Les *sevillanas* revendicatives de Gente del Pueblo : chroniques sociales d'une lutte actualisée »

Gente del Pueblo sur spotify : <https://open.spotify.com/artist/o88G5opcBfYTE6oo5hnSsN>

Playlist des chansons de Gente del Pueblo citées dans l'article :

<https://open.spotify.com/playlist/635ItYJcEAPuvFugZtCqQ>

Chansons de Gente del Pueblo sur Youtube

Escucha Pueblo mi canto : <https://www.youtube.com/watch?v=mF8LOYGV2ng>

Pan, T (...trabajo) y Libertad :

<https://www.youtube.com/watch?v=yudTsg3oaMU&list=PLyPNVHZFoWEFUUZAmJJwzocTBr46duYXo&index=2&t=0s>

Rebuscaores : <https://www.youtube.com/watch?v= oDMWjH-rYE>

¡Toma tu tierra! : <https://www.youtube.com/watch?v=m35gMq5WqPQ>

Comparsa « Raza mora » 1978, pasodoble *Un 4 de diciembre* :

https://www.youtube.com/watch?v=t5_uSv-rggY

Comparsa « Los Piratas » 1998, pasodoble *Era un 4 de diciembre* :

https://www.youtube.com/watch?v=sNq3_mqBwkl

José María GONZÁLEZ, alias El Kichi : *Era un 4 de diciembre*

<https://www.youtube.com/watch?v=6gkPVt7TomM>

Ana Maria CLARK PERES, « “Malgré toi demain sera un autre jour” : la dimension politique des chansons de Chico Buarque »

Chico Buarque : *Apesar de vocé*

https://www.youtube.com/watch?v=33-bMTOLvxo&list=RD33-bMTOLvxo&start_radio=1&t=0

Chico Buarque : *As caravanas*

<https://www.youtube.com/watch?v=nY8rQKqJ24k>

HIMNO DE RIEGO

Texte d'après : Mariano de CABRERIZO, *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas el ciudadano Mariano de Cabrerizo*, Valencia, Venancio Oliveres, 1822-1823.

Et https://fr.wikipedia.org/wiki/Himno_de_Riego

Coro:

*Soldados, la patria
Nos llama a la lid,
Juremos por ella
Vencer o morir.*

Solo (1)

Serenos, alegres,
Valientes, osados,
Cantemos, soldados,
El himno a la lid.
Y a nuestros acentos
El orbe se admire
Y en nosotros mire
Los hijos del Cid.

Coro

Soldados, la patria...

Solo (2)

Blandamos el hierro
Que el tímido esclavo
Del fuerte, del bravo
La faz no osa a ver;
Sus huestes cual humo
Veréis disipadas,
Y a nuestras espadas
Fugaces correr.

Coro

Soldados, la patria...

Solo (3)

El mundo vio nunca
Más noble osadía?

¿Lució nunca un día
Más grande en valor,
Que aquel que inflamados

Nos vimos del fuego
Que excitara en Riego
De Patria el amor?

Coro

Soldados, la patria...

Solo¹ (4)

Honor al caudillo
Honor al primero
Que el cívico acero
Osó fulminar.
La Patria afligida
Oyó sus acentos
Y vio sus tormentos
En gozo tornar

Coro

Soldados, la patria...

Solo (5)

Su voz fue seguida,
Su voz fue escuchada,
Tuvimos en nada
Soldados, morir;
Y osados quisimos
Romper la cadena
Que de afrenta llena
Del bravo el vivir.

Coro

Soldados, la patria...

Solo² (6)

Rompámosla, amigos,
Que el vil que la lleva
Insano se atreva
Su frente mostrar.
Nosotros ya libres
En hombres tornados

¹ Cette strophe ne figure pas dans https://fr.wikipedia.org/wiki/Himno_de_Riego

² Cette strophe ne figure pas dans *Colección de canciones patrióticas...* de Mariano de CABRERIZO.

Sabremos, soldados,
Su audacia humillar.

Coro

Soldados, la patria...

Solo (7)

Mas ya al arma ya tocan,
Las armas tan sólo
El crimen, el dolo
Sabrán abatir.
Que tiemblen, que tiemblen,
Que tiemble el malvado
Al ver del soldado
La lanza esgrimir.

Coro

Soldados, la patria...

Solo (8)

La trompa guerrera
Sus ecos da al viento
De horrores sediento,
Ya muge el cañón;
Ya Marte sañudo
La audacia provoca,
Y el genio se invoca
De nuestra nación.

Coro

Soldados, la patria...

Solo (9)

Se muestran, volemós,
Volemós, soldados:
¿Los veis aterrados
Su frente bajar?
Volemós, que el libre
Por siempre ha sabido
Del siervo vendido
La audacia humillar.

Coro

Soldados, la patria...

