

Les chants de la guerre civile espagnole :
Reflets de deux mythes politiques opposés

Anne-Lise GALMES

Sous la direction de Denis Barbet, maître de
conférence en sciences politiques à l'IEP de Lyon.
Soutenu le 19 Juin 2007

devant messieurs Denis Barbet et Sergi Ramos.

Table des matières

1- La chanson de la guerre comme phénomène socio-culturel . .	4
A- La primauté des paroles . .	4
B- La chanson, un langage émotionnel . .	5
C- La chanson, un phénomène de classe . .	5
2 - La chanson : une importance stratégique pendant la guerre . .	7
A- Les innovations dans les domaines de la radiodiffusion et de l'enregistrement . .	7
B- L'usage civil de la radio et de l'enregistrement . .	8
C- L'usage militaire : développement de la propagande . .	9
3 - L'importance politique de la chanson . .	11
A - Il y a toujours eu des interpénétrations entre politique et musique . .	11
b- La chanson comme symbole politique. . .	11
C- Les chansons officielles . .	12
I. Des tensions sociales qui précèdent le conflit : . .	17
Évolution contre permanence . .	17
1.1 Le camp franquiste : les chansons de la permanence . .	17
1.2 Le camp républicain : les chansons de l'évolution . .	24
II. Les chansons du conflit : justification de la guerre et construction d'un mythe. . .	34
2.1 La croisade religieuse et anticommuniste . .	34
2.1.1 La religion comme garante . .	35
2.1.2 L'évolution de l'ennemi traditionnel : du libéral, au « rouge ». . .	38
2.2 Légalité et liberté : Leitmotiv Républicain . .	41
2.2.1 La trahison du soulèvement contre les urnes et contre la liberté . .	41
2.2.2 Nationalité des ennemis . .	48
Conclusion . .	53
Bibliographie . .	55
Ouvrages . .	55
<i>Ouvrages généraux : . .</i>	<i>55</i>
A propos de la musique en général : . .	55
A propos des chansons de la guerre civile espagnole: . .	55
A propos des moyens de communication : . .	56
A propos des régionalismes : . .	56
Périodiques: . .	56
Ressources internet : . .	57
Discographie : . .	57

1- La chanson de la guerre comme phénomène socio-culturel

« L'histoire de la chanson est sans aucun doute, aussi vieille que l'histoire de l'humanité »¹

La chanson de la guerre civile s'est développée comme une chanson de protestation et de rassemblement pour trois raisons de nature socio-culturelle : elle met l'accent sur les paroles (a), qui transmettent les idées mais la musique accentue leur pouvoir par la transmission de sentiments associés au son ressentis par le récepteur du message (b), et enfin, la chanson est comme rattachée à un groupe social particulier et à ses idéaux (c).

A- La primauté des paroles

« Notre langue a-t-elle toujours été chargée de chansons, ou la musique tire-elle son sang des mots? L'une maintient et en même temps, a besoin de l'autre. Dans la musique, les émotions soupirent pour le langage ; Les mots aspirent à la musique et au son. » Clemens KRAUSS. Libreto de la opera Capriccio, de Richard Strauss.²

Nous nous intéressons à la chanson, plus qu'à la seule musique, car celle-ci est plus apte à retranscrire un contexte social et politique : la chanson est un « Texte mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain et destiné à être chanté », selon la définition de n'importe quel dictionnaire. On fait état de chansons traditionnelles, chanson courtoise du Moyen Âge, chanson française, polyphonique et a cappella, chanson de toile, folkloriques, de Noël ; chanson d'amour, triste, grivoise, à boire, satirique, chanson d'enfants, chanson à succès. Et enfin, chanson populaire, chanson réaliste, chanson engagée, qui correspondent concrètement à notre étude. La conclusion qui peut en être tirée, c'est que l'homme utilise principalement la chanson dans un but ludique. Les thèmes dans les paroles sont en nombre infini. Rien ne prédestine la chanson à être un mode d'expression politique et de lutte sociale, comme elle le fut lors de la guerre civile Espagnole, objet de notre étude.

Ce qui la fait dévier doucement dans cette voie, c'est qu'elle met l'accent sur la voix humaine. La musique est l'art de combiner harmonieusement des sons : elle ne possède pas de paroles, ce qui rend plus difficile la transmission d'idées. La chanson a depuis toujours permis de faire circuler l'information. Pendant longtemps, les chanteurs ambulants allaient

¹ STEVENS, Denis. *History of song*. Madrid : Taurus Humanidades / musica, 1990. page 3 "La historia de la canción es, sin lugar a dudas, tan antigua como la historia de la humanidad."

² STEVENS, Denis. *History of song*. Op. cit. Page1. "Siempre se vio nuestra lengua cargada de canciones o la música saca su sangre de las palabras? Una mantiene a otra y se necesitan entre sí. En la música, las emociones suspiran por el idioma ; en las palabras hay anhelos de música y sonido."

de village en village pour apporter des récits de la ville et des faits de guerre. « Dans les années 1830-1850, couplets et refrains servent soit d'hymnes communautaires soit de tracts à colporter, accompagnateurs mais aussi acteurs de gestes européens. Plus de la moitié des français ne savaient pas lire, leur oreille et leur mémoire n'en était que meilleure, d'autant plus que les mélodies reprenaient de vieux airs populaires. ³ » La chanson est donc un moyen ludique et efficace de transmettre des concepts politiques et sociaux. Elle joue aussi un rôle sur le plan des émotions.

B- La chanson, un langage émotionnel

Il est commun de catégoriser la chanson selon l'effet qu'elle produit sur l'homme. Dans une même société, certains sons sont associés à des sentiments : « Il est communément admis qu'il existe des musiques tristes, des musiques joyeuses, mélancoliques, héroïques ou déprimantes » comme l'affirme Diego Fischerman ⁴. Les accords mineurs, par exemple, sont, pour un occidental, liés à la tristesse, tandis que les accords majeurs seront plutôt considérés comme joyeux. Pour transmettre des émotions, la chanson est par conséquent un moyen privilégié car elle est capable de créer des sentiments auditifs associés à des idées. Magid Cherfi affirme que la « chanson, même politique est d'abord une chanson : ⁵ elle sert à faire du lien, elle fait appel aux sens, c'est sa force » Elle est par conséquent souvent prise comme symbole de volonté, de souffrance, et est capable d'enflammer les masses. En temps de guerre, la composition est d'autant plus fertile que les émotions sont décuplées par les événements et la fragilité de la vie. Si les mots font les idées, la musique les amplifie, et c'est par un entrelacement entre le sens des mots et celui des sons que la chanson prend toute sa force, et que la société en fait un symbole, un hymne.

C- La chanson, un phénomène de classe

Mais les hymnes sont propres à chaque classe. La société espagnole de 1936-1939 est très archaïque, l'analphabétisme est important et le frein constant à la modernité qu'exercent les caciques et les conservateurs, finit par provoquer des tensions sociales dans les milieux urbains et ruraux. Ruraux, à cause des latifundistes et de la pauvreté des agriculteurs. Urbains, là où la révolution industrielle provoque entre autre, les accidents du travail et le chômage de masse à cause de la crise. La chanson, comme phénomène social, s'imprègne du milieu d'où elle provient. Le message est adressé par un émetteur, représentant d'une classe, pour un récepteur, qui provient généralement de la même, ce qui permet de partager un langage social commun, et une même conception de la musique. On considérera ainsi souvent, dans une société donnée, des instruments comme populaires, et

³ PAVEAU, Marie-Anne et all. Préface. *Mots, les langages du politique*, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

⁴ FISCHERMAN, Diego. *La musica del siglo XX*. Buenos Aires, Barcelone, México : Collection Paidós Postales, 1998. Page70 "Lo cierto es que hoy, para el sentido común, existen músicas tristes, músicas alegres, melancólicas, heroicas o deprimentes."

⁵ COULOMB-GULLY, Marlène, Entretien avec Magid Cherfi, Zebda. *Mots, les langages du politique*, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

des instruments dits nobles. Dans les chansons de la guerre civile, le langage est aussi un gage d'appartenance à un groupe social : certaines sont en argots, ou en langue régionale, d'autres en langage soutenu, cherchant à être poétiques. Pour illustrer, la musique dite populaire est jusqu'à l'invention du disque et de la radio, ce qui se chante et se danse dans un contexte populaire qui peut être urbain ou rural. Elle est particularisée par la tradition orale, l'improvisation, les manières d'interpréter non conformes à des paramètres écrits mais bien connues par la communauté. Et bien sûr, au premier plan, existe, fondu à l'esthétique, des fonctions rituelles liées au social. Il faut souligner que ce qui est populaire

⁶ renvoie plus à une manière de faire qu'à un objet en soi. Ainsi, il convient de nuancer cette distinction entre chanson populaire et chanson soutenue car les partis populaires (comme le Parti Socialiste et son « Internationale ») essayent aussi de se donner des chants officiels interprétés par des orchestres symphoniques. Ils reprennent également le recueil populaire et le transforment. Il existe simplement une distinction entre la production populaire spontanée, et les commandes faites par le pouvoir, (c'est-à-dire les dirigeants des syndicats et partis ayant assez de poids pour influencer la politique d'un groupe important) et celle-ci ne se résume pas à considérer que républicain signifie populaire, et national signifie officiel, les républicains ayant été au pouvoir de 1936 à 1939. Ainsi, les chansons officielles,

⁷ tels « L'internationale » ou la « Marcha Real » ⁸ seront plus souvent accompagnées par des orchestres symphoniques et des grandes formations. Les chansons jouées avant d'être reprises par le pouvoir restent plus modestes, accompagnées d'une guitare jouant des airs connus, loin des conventions de la musique classique, comme par exemple l'hymne

⁹ Basque, « Gernikako Arbola ». La paternité en est attribuée à Jose Maria Iparragirre, militant, musicien et poète, qui intervenait dans toutes les fêtes populaires du pays. De

¹⁰ même, « Jarama Valley », écrite par les Américains intégrant les Brigades Internationales est reprise d'une chanson folklorique (« Red River Valley ») traditionnellement interprétée à l'harmonica. La chanson est donc liée à la société dans laquelle elle émerge. Elle se rattache à une classe, une culture, dans un vingtième siècle qui fut beaucoup plus collectif

¹¹ qu'individuel selon Diego Fischerman .

La chanson est finalement un instrument puissamment lié à l'homme et à sa manière de ressentir les événements. Dans cette société de classe du début du vingtième siècle, elle devient essentielle, particulièrement à partir du moment où elle passe d'une transmission limitée géographiquement et socialement, à une diffusion de masse.

⁶ FISCHERMAN, Diego. op.cit. page116 : « *Lo popular definía más una manera de hacer que un objeto en si. La tradición oral y improvisación, las maneras de interpretación ceñidas a parámetros no escritos pero bien conocidos por la comunidad, tendían a ser lo que lo caracterizaba* ».

⁷ Site : Altavoz del frente [en ligne]. Espagne : [page consultée le 13 décembre 2005] < <http://personales.ya.com/altavoz/> >

⁸ DIAZ VIANA, Luis. **Canciones Populares de la Guerra Civil** . Madrid : Taurus, 1985. 246p.

⁹ Site : Altavoz del Frente. Op. cit.

¹⁰ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.*Folkways records. Dial discos S.A. 1994. ref 96942.

¹¹ FISCHERMAN, Diego. op.cit. page22

2 - La chanson : une importance stratégique pendant la guerre

La fonction de la chanson, comme mode d'expression doublement efficace (paroles et musique) et comme mode d'expression sociale, s'accroît au début du vingtième siècle, d'autant plus qu'avec des innovations techniques (a), elle sort de son cadre traditionnel pour un nouvel usage civil (b) et militaire (c).

A- Les innovations dans les domaines de la radiodiffusion et de l'enregistrement

Le vingtième siècle s'initie avec une révolution des télécommunications: Guillermo Marconi découvre la radiodiffusion, en combinant les différentes recherches de ses prédécesseurs. En 1897, il réussit à envoyer un signal à 30km, puis des messages transatlantiques en 1919.

En Espagne, c'est à Matis Balsera¹² que l'on doit les premiers essais, lorsqu'il retransmet des opéras depuis le Théâtre Royal de Madrid avant la Première Guerre Mondiale. La technique est rapidement assimilée par les chercheurs espagnols, et la radio connaît une progression assez phénoménale, spécialement grâce aux populaires « clubs de radio ». Les premiers passionnés de téléphonie sans fil se réunissent dans des lieux pour émettre des émissions de diverse qualité et étudier le fonctionnement des appareils. On notera que les premiers adhérents aux associations de radio font partie de la bourgeoisie, le matériel étant encore trop cher pour devenir accessible aux masses. En 1924, on signale

100 postes récepteurs¹³, mais le nombre doit être beaucoup plus important car on évite de les déclarer pour ne pas payer la redevance radiophonique en vigueur. L'explosion de ce mode de communication est tel qu'en 1933, il y a selon Lorenzo Diaz, 68 émetteurs,

145662 récepteurs et 30 revues de radio¹⁴: l'explication, c'est qu'au début de la guerre, la radio est encore un instrument secondaire mais en pleine explosion. C'est le conflit qui provoque une « immédiate demande d'information de tout type – politique, militaire, ou

¹² REYERO, Francisco. *Historias de la radio ; una radiografía política, cultural y sentimental del siglo pasado en Andalucía*. Seville : Colección rutas culturales, fundación Jose Manuel Lara, 2006. 290p. Page 30 : « *El español Matis Balsera realiza los primeros ensayos de radiodifusión en España retransmitiendo esporádicamente operas desde el teatro Real de Madrid en aquellos anos anteriores a la primera guerra mundial.* »

¹³ Ibid. Page 35

¹⁴ DIAZ SANCHEZ, Lorenzo. *La Radio en España , 1929-1993*. Madrid : Alianza, 1993. page 9 : « *En 1933 había 68emisoras, 213 oyentes, 145662 receptores y 30 revistas de radio.* »

simplement humaine »¹⁵. Cela permet à la radio d'atteindre sa maturité comme moyen de communication en Espagne.¹⁶

La chanson n'est pas en reste dans cette incroyable expansion. La musique atteint une diffusion plus importante et devient un objet qui peut être reproduit et acheté : Le dépôt de brevet du phonographe en 1877 par Thomas Edison, puis du gramophone en 1889 par Emile Berliner permet de figer la musique et de l'écouter chez soi, seul, et non plus seulement en société. La radio et le gramophone transforment l'usage civil de la chanson.

B- L'usage civil de la radio et de l'enregistrement

La manière d'écouter de la musique est bouleversée. Avant, c'était quelque chose d'exclusivement social. La musique résonnait sur les places de village lors de fêtes et de manifestations qui concernaient la communauté. Dans l'introduction du numéro 70 de la

revue Mots¹⁷, Marie-Anne Paveau remarque que « Radio et télévision ont remplacé la goguette et viennent nous atteindre individuellement à la maison. » Dans les années trente, la radio et le gramophone permettent à l'individu de profiter de la musique de manière individuelle. Il n'a plus besoin de sortir de chez lui, ni d'aller à la rencontre d'autres individus pour écouter de la musique. C'est une situation inédite. Mais la musique ne perd en rien son pouvoir. Marie-Anne Paveau souligne qu'« il ne faudrait pas croire que tout impact social de la chanson ait disparu. Au contraire, "chansons engagées", "chansons à texte", satires, rythmes subversifs ou crus tels animent de vastes rassemblements ; Il existe même encore

des chansons interdites d'antenne, preuve qu'on ne cesse de les redouter. »¹⁸ La musique effraye par les idées qu'elle est susceptible de transmettre. Avant et pendant la guerre, la musique et la chanson ont une place essentielle dans les programmes radiophoniques. On

les diffuse, selon Diego Fischerman¹⁹, en direct ou enregistrés sur le gramophone, durant les deux plages horaires de grande écoute, de quatorze à quinze et de vingt-deux à vingt-trois heures, à tel point qu'on pense que la radio permettra d'accroître la transmission de la culture. De prime abord, s'impose le classique et l'opéra considérés comme musique savante.

Cependant, d'autres types de programmes se développent dans le cadre du divertissement. La chanson d'auteur (c'est à dire la chanson destinée à être écoutée, dont l'intérêt principal réside dans les paroles) prend son essor : avant, destinée à être interprétée par un artiste en chair et en os, maintes fois mais lors d'une occasion unique, souvent

¹⁵ DIAZ SANCHEZ, Lorenzo. Op. cit. Page 11 "*inmediata demanda de información de todo tipo –política, militar, o sencillamente humana–*"

¹⁶ REYERO, Francisco. Op.cit. Page 95 "*La radio alcanza su madurez como medio de comunicación en España en los tres años de guerra civil.*"

¹⁷ PAVEAU, Marie-Anne et all. Préface. *Mots, les langages du politique*, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ FISCHERMAN, Diego. op.cit. Page110 "*No se descuidan los contenidos musicales que protagonizan, bien a través del gramófono bien en directo, los dos tramos de emisión mas frecuentes de 2 a 3 de la tarde y de 10 a 11 de la noche.*"

limitée à un cercle d'intimes, d'intellectuels et d'inconditionnels²⁰, voilà que la situation est bouleversée par les moyens de communication de masse. La musique n'est plus un bruit de fond puisque le vingtième siècle voit apparaître un nouveau genre : la musique pour être écoutée, non seulement entendue. Les gens se pressent pour écouter au poste. Il se crée

une « demande d'écoute attentive »²¹. Les chansons d'auteur gagnent en puissance, car, pouvant être diffusées en masse, les paroles atteignent les citoyens dans leurs foyers, ou s'ils ne disposent pas d'appareil à domicile, dans les cafés. De plus, la musique diffusée sous forme d'enregistrement ou d'onde entraîne une liberté de choix étendue : on choisit l'émission de radio que l'on veut entendre. La variété de musique est sans commune mesure avec celle d'aujourd'hui (Seville compte dans les années trente, deux stations émettrices, et l'on capte également celles des autres villes d'Andalousie), néanmoins, certaines musiques populaires sont enregistrées et diffusées à la radio. « La musique qui se danse connaît une diffusion lente, mais qui croît tout au long de la guerre. C'est le cas de Radio Algeciras, qui, en novembre 1938, émet dans un programme musical en deux temps –temps du repas et soir– sous les indicatifs génériques de "musique qui se danse", "symphonies et

flamenco" et "symphonies et zarzuelas"»²². Ces genres sont populaires : le flamenco est traditionnellement jouée par les gitans d'Andalousie, et est repris par les classes populaires. La zarzuela est une operette, incluant jargon populaire et expressions régionales dont les airs sont souvent repris par le public, et diffusés oralement. La culture populaire commence à utiliser les moyens de diffusion réservés à la culture bourgeoise²³.

Très vite, on se rend compte de l'impact de la radio sur les opinions. Elle a une influence telle sur le peuple Espagnol, qu'on entend dans la rue des arguments comme : « c'est vrai puisque je l'ai entendu a la radio »²⁴. Les militaires se rendent bientôt compte de l'usage qui peut en être fait. La radio devient le moyen de la propagande. Beaucoup d'historiens considèrent que la Guerre Civile Espagnole n'est qu'un prélude de la Seconde Guerre Mondiale. C'est un laboratoire pour les Allemands et les Italiens qui y essayent armes et techniques de combat. La propagande utilisée depuis toujours pour saper ou restaurer le moral de troupes se renouvelle au cours de ce conflit.

C- L'usage militaire : développement de la propagande

²⁰ FISCHERMAN, Diego. op.cit. Page115 : «la música de autor, la que se componía con el expreso fin de que fuera escuchada, estaba circunscrita a la única interpretación en vivo—muchas veces en una única ocasión—y al círculo de íntimos (en general, colegas intelectuales y seguidores incondicionales) que participaban de esa audición , la situación no volvería a ser la misma a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación.»

²¹ Ibid. Page 115

²² REYERO, Francisco. op.cit. Page 94 « *No obstante, la musica bailable tiene una imposición lenta pero crece a lo largo de la guerra. Es el caso de Radio Algeciras, que en noviembre de 38 emite una programación en dos tramos -sobremesa y noche- marcadamente musical bajo los indicativos genéricos de "musica de baile", "canciones y zarzuelas", "sinfonías y Flamenco" y "sinfonías y zarzuelas".* »p.94

²³ FISCHERMAN, Diego. op.cit. Page 95 « *El hecho de que las músicas populares (algunas) comenzaran a ser registradas en grabaciones y que éstas fueran transmitidas por la radio implicó un cambio cualitativo.* »

²⁴ REYERO, Francisco. op.cit.

Pendant la guerre civile, des procédés de propagande classique sont utilisés : distribution de tracts et de journaux clandestins ou officiels, censure et émission de fausses informations, publication d'affiches sans précédent. La chanson fait partie de ces moyens traditionnels. La nouveauté, nous l'avons vu, se trouve dans l'outil de sa diffusion : la radio, vecteur de propagation de masse. Les militaires prennent très vite efficacement le contrôle des postes. Chaque nuit, 24 heures après le début du soulèvement, jusqu'au premier février 1938, le général Queipo de Llano s'adresse aux Espagnols des deux camps, depuis le microphone

²⁵ de Radio Seville. Il fait régner la terreur sur les ondes comme sur l'Andalousie avec des phrases choquantes comme « [il faut] imposer un châtement durissime à ces idiots congénères d'Azaña. C'est pour cela que j'autorise tous les citoyens, à quand ils tombent sur un de ces sujets, qu'ils le fassent taire d'un coup de feu. Ou qu'ils me l'amènent, et je

²⁶ tirerai. » Cet homme a très bien compris l'usage que l'on peut faire de cet appareil, et la crédibilité dont il jouit parmi les citoyens. Il affirmera après la guerre : « nous avons parlé de l'importance, chaque fois plus grande, qu'acquiert la radiodiffusion, spécialement pour les services martiaux, comme cela a été démontré par mon heureuse occurrence –excusez ²⁷ mon manque de modestie– et que j'ai pu démontrer à Radio Seville. »

Le camp républicain s'en sert avec beaucoup moins d'efficacité, à cause sans doute, des divisions internes dans ses rangs. Il essaye de mieux la contrôler à la fin de la guerre. On installe des micros dans le ministère et les gouvernements civils des localités, pour donner des informations et des consignes à la population. Mais le message propagandiste ne sera jamais uniforme. Quoi qu'il en soit, les stations sont occupées, et la programmation passe sous le contrôle des troupes franquistes ou républicaines. La technique est également récupérée par les hommes politiques, par exemple, Alcalá Zamora qui prononce un discours retransmis à la radio, le 14 avril 1931, jour de la proclamation de la république. La chanson est un symbole qui sera repris par la politique par le moyen de la radio.

²⁵ REYERO, Francisco. op.cit. Page 27 « *Cada noche, desde las 24h del inicio de la sublevación hasta el 1 de Febrero de 1938, el general Queipo de Llano se dirigirá a los españoles de los dos bandos desde el micrófono de Radio Sevilla.* »

²⁶ Ibid Page 133 « *Imponer un durissimo castigo a esos idiotas congéneres de Azaña. Por ello faculto a todos los ciudadanos a que cuando tropiezan con uno de estos sujetos lo callen de un tiro. O me lo traigan a mí, que yo se lo pegaré.* »

²⁷ CHECA GODOY, Antonio. *La radio en Andalucía durante la guerra civil y otros ensayos*. Seville : serie comunicación, Padilla, 1999. page28, discours de Queipo de Llano : « *Hemos hablado de la importancia, cada vez mayor, que va adquiriendo la radiodifusión, especialmente para servicios marciales, como se ha demostrado desde mi feliz ocurrencia -perdón por la inmodestia-y que pude comprobar por Radio Sevilla.* »

3 - L'importance politique de la chanson

A - Il y a toujours eu des interpénétrations entre politique et musique

La chanson a toujours eu un lien plus ou moins serré avec la politique. Ce n'est pas, selon Diego Fisherman, une invention du vingtième siècle. « Il suffit pour s'en convaincre, de constater les conversions successives du compositeur John Dowland du catholicisme à

l'anglicanisme et vice-versa dans l'Angleterre du début du dix-septième siècle ».²⁸ De même, il affirme que les idéaux de l'homme naturel de Rousseau pendant la révolution française eurent une incidence sur la formulation du classicisme, que Mozart et Haydn incorporèrent des éléments maçonniques d'importance dans leurs oeuvres tardives, et que Beethoven utilisa des hymnes révolutionnaires dans ses symphonies. Que l'anarchisme parcourt l'oeuvre Wagnérienne et qu'il est possible de trouver des éléments qui renvoient

aux mouvements sociaux de la France de 1830 dans l'oeuvre de Berlioz²⁹. La musique et politique ne sont donc pas deux mondes étrangers l'un à l'autre. La chanson présente une symbolique telle, explicite ou implicite, que la politique en fait allègrement usage.

b- La chanson comme symbole politique.

La chanson est vectrice de mythes et de réalités pour plusieurs classes sociales, car elle se transforme en symbole, massifié par les moyens de communication. Le symbole est une image ou un son qui est relié à un sens caché. C'est une représentation porteuse de sens. Philippe Braud distingue 3 catégories de symboles en politique : les objets, les pratiques, et le langage. L'avantage de la chanson, c'est qu'elle peut toutes les inclure : elle est objet, quand elle devient un hymne par exemple, pratique lorsque son exécution est théâtralisée, et enfin, contrairement à la musique, qui n'englobe que les deux premiers points, elle est un langage, faite de phrases et de mots, qui peuvent prendre un sens plus profond grâce à l'utilisation de la musique. Les chansons produites pendant la guerre civile sont donc par trois fois des symboles et en conjuguent également les trois fonctions : premièrement, elles rendent une réalité abstraite sensible. Les chansons permettent par exemple de rendre compte du but poursuivi en personnifiant la patrie et la liberté. Ensuite, elles ont une fonction consensuelle : elles exaltent l'unité du groupe, et justifient le sacrifice. Enfin, Elles enjoignent le sacré : certaines chansons donnent lieu à de véritables pratiques, chantées en attitude de

respect, pour la « Marcha Real »³⁰, ou alors la main sur le cœur et la tête baissée, comme

²⁸ FISCHERMAN, Diego. Op. cit. page69 : « Por solo citar un ejemplo, bastan las sucesivas conversiones del compositor John Dowland del catolicismo al anglicanismo y viceversa durante la Inglaterra de principios del siglo XVII ».

²⁹ FISCHERMAN, Diego. Op. cit. Page 71

³⁰ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit.

dans le film de Ken Loach, Land and Freedom³¹ qui montre des militants des Brigades Internationales qui organisent tout un rituel au moment de chanter « l'Internationale ». Magid Cherfi, chanteur dans un groupe engagé, Zebda, répond affirmativement à la question : « définiriez-vous la chanson comme un symbole, au même titre qu'un slogan, un drapeau? ». Selon lui, elle fait signe. « Notre travail consiste en partie à rechercher des symboles, on est en quête de symboles.(...) Liberté, égalité, fraternité, République et Francité »³² A l'intérieur d'une chanson, il y a de l'histoire, du contenu social et de l'idéologie, et les auteurs savent très bien ce qu'ils peuvent faire de leur chansons, et quel public ils vont toucher. « Il n'y a pas de chanson neutre ». Ainsi, la chanson comme symbole est utilisée par la politique qui en fait un de ses symboles. Il est rare, pendant la guerre civile, d'avoir un parti, un syndicat, un groupuscule idéologique, qui n'ait pas d'hymne.

C- Les chansons officielles

La politique crée ou récupère les chansons. Ainsi, à la radio, au commencement et à la fin des émissions d'information, sont joués les hymnes de référence. La norme, c'est qu'après la lecture d'une bonne nouvelle, on entend une marche d'encouragement. La musique participe ainsi à la propagande. Francisco Reyero résume bien comment cela se passe à la radio :

Mais les chants sont aussi joués en direct lors de manifestations officielles, de défilés, etc. Les idéologies dominantes essayeront parfois de créer une esthétique d'État. Les totalitarismes hitlérien et stalinien, par les moyens de communication massive, tenteront d'imposer une hégémonie absolue, en déterminant une réglementation et un contrôle de la musique, devant être soi-disant morale, édifiante, et pouvant être entendue par les masses. La musique est récupérée comme un instrument de pouvoir, ce qui prouve son importance stratégique. On peut par ailleurs noter qu'elle traverse le temps, car elle a encore une actualité. Des années plus tard, aujourd'hui qui plus est en France, elle est reprise par des formations musicales ou des chanteurs relativement connus : Leny Escudero interprète « Gallo negro, Gallo Rojo », en 1998³³, les Motivés reprennent « El Paso del Ebro » dans leur disque « Chants de lutte » en 2001³⁴, et Les Amis de ta Femme, « A las barricadas » en 2003³⁵. En Espagne, des entreprises proposent de télécharger « l'hymne de Riego » ou le « Cara al Sol » sous forme de sonnerie pour téléphone portable. Toujours présentes, elles sont passées dans le folklore mondial, symboliques dans l'idéologie qu'elle proposent. Elles font à jamais partie du folklore de gauche comme de droite.

Délimitation du thème

³¹ LOACH, Ken. Land and Freedom. 1995

³² COULOMB-GULLY, Marlène, Entretien avec Magid Cherfi, Zebda. *Mots, les langages du politique*, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

³³ ESCUDERO, Leny. Chante la liberté. Declic, 1998.

³⁴ LES MOTIVES. Chants de lutte. Tactikollectif, 2001

³⁵ LES AMIS DE TA FEMME, Noir... Et Rouge Aussi Un Peu.Label and Music, 2003.

Afin d'étudier les chansons de la guerre civile espagnole, nous chercherons à délimiter le corpus. L'intitulé du travail est « Chansons de la guerre civile Espagnole ». Nous arrêterons notre domaine d'étude à tout ce qui est un « texte mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain et destiné à être chanté », comme nous l'avons vu plus haut. Il s'agira par conséquent d'exclure les textes qui ne sont que poétiques. L'Espagne manifeste, depuis le 17^{ème} siècle, une tradition de « romanceros », recueils de poésies et courtes histoires, qui ne sont pas mis en musique. Au cours de mes recherches, j'ai feuilleté nombre de ces ouvrages comme le « Romancero de la guerra civil »³⁶. Mais l'absence de musique élimine cette piste.

Le deuxième critère de recherche est l'espace-temps. Les chansons doivent concerner la Guerre Civile en Espagne. Ce conflit est traditionnellement défini comme allant du 17 juillet 1936, date du soulèvement militaire des généraux rebelles au Maroc, au 1^{er} Avril 1939, lorsque Franco annonce la fin des combats armés. Or, un chant se transmet de bouche à oreille, il ne s'arrête pas à une date précise. Bien sûr, les chansons républicaines sont interdites sous le Franquisme, mais cela n'empêche pas la résistance intérieure, les Brigadistes Internationaux rentrés au pays et surtout les exilés d'entretenir la mémoire et de composer, comme le prouvent la « Canción de Bourg Madame »³⁷ et « Jarama Valley »³⁸. La chanson, comme lien matériel se servant de la tradition orale, dépasse donc le cadre de la guerre. On pourrait même suggérer qu'elle l'anticipe, car elle s'installe dans une période de temps continue, et les problèmes qui conduisent à la guerre préexistent au coup d'état militaire. Ainsi, les chansons d'avant guerre évoquent déjà le marxisme (« Internacional socialista »³⁹) le régionalisme (« Els Segadors »⁴⁰), les tensions sociales (« En la plaza de mi pueblo »⁴¹) de nature diverse qui préfigurent le conflit. Les hymnes, par dessus tout, sont souvent des chansons reprises de la tradition, qui n'ont aucun rapport avec la Guerre Civile mais sont tirées du folklore parce que reconnus comme symboles (« La Sardana de las Monjas »⁴²). Nous délimiterons le corpus des chansons républicaines à celles composées avant le conflit et le préfigurant, pendant le conflit, et après le conflit ayant un rapport direct avec celui-ci. Quant aux chansons franquistes, n'ayant pas été interdites après la guerre, bien au contraire, elles ont connu une évolution, avec l'essai de Franco de réunir tous les groupes politiques hétérogènes (Monarchistes, Carlistes, Phalange, etc) afin d'asseoir sa domination. Les thèmes changent donc sensiblement, et certains essais de fusion des hymnes sont même tentés. Il s'agira donc de délimiter les chansons propres à la guerre civile et non remodelées. Mais les hymnes (« Oriamendi »⁴³) sont évidemment composés

³⁶ SANTOJA, Gonzalo. *Romancero de la guerra civil* [réédition de Madrid : Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936. 93p.

³⁷ ALARCON, Rolando j *No Pasaran! Canciones de Guerra Contra el Fascismo (1936-1939)* . Barcelona : Horus, D.L. 1999. ref : CD-35062.

³⁸ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1*, Folkways records. Dial discos S.A. 1994. ref 96942.

³⁹ Site "Altavoz del frente". Op.cit.

⁴⁰ *Chants de la Guerre d'Espagne*. Op.cit.

⁴¹ *España 1936-1939 : Himnos y Canciones de la Guerra Civil Española* .Op. cit

⁴² *Chants de la Guerre d'Espagne*. Op.cit.

⁴³ *Canciones Carlistas* . Op. cit.

avant le conflit, de la même manière que ceux de la république, et il ne faudra pas les écarter pour autant.

Pour résumer, les chansons de la guerre civile sont celles composées au cours du conflit, mais surtout celles diffusées, chantées et reprises pendant la guerre bien que créées antérieurement.

Par ailleurs, l'espace étudié est flou : se limiter à la seule Espagne serait perdre un important corpus de chansons étrangères parfois plus chantées que les chansons locales (« l'Internationale »⁴⁴), souvent adaptées à la langue du pays. Le conflit Espagnol est parfois présenté comme le prélude de la Seconde Guerre mondiale. Malgré son apparence "espagnole", il est à noter que la participation des puissances fascistes italiennes et allemandes furent décisives pour l'issue du conflit. On constatera aussi que l'URSS ne fut pas en reste, et que l'influence du communisme après la révolution Russe de 1917 fut incontournable dans tout l'Europe. L'internationalisation de ce conflit est flagrante. Enfin, les Brigades internationales constituent l'un des plus grands mythes de la guerre, et eux aussi ont composé des chansons. Les hymnes internationaux seront donc intégrés dans le corpus, quand ils auront joui d'une popularité entre les masses de travailleurs, comme « Bandiera Rossa »⁴⁵, « la Varsovienne » rebaptisée « A las Barricadas »⁴⁶, etc. Les chansons en langue étrangère quant à elles, sont aussi diverses que les nationalités composant les brigades internacionales. On tiendra compte des chansons en langue allemande (« Einheitsfrontlied »⁴⁷, « Die Thaelmann Kolonne »⁴⁸ « Spaniens Himmel »⁴⁹, etc), italienne (« Inno del Primo Maggio »⁵⁰, « La Guardia Rossa »⁵¹, etc), française (« Marseillaise »⁵², « Au Devant de la Vie »⁵³ ...), anglaise (« Cook House »⁵⁴, « Jarama Valley »⁵⁵), voire écrite en plusieurs langues (« Canción del Frente Unido »⁵⁶). Le corpus des « chansons de la guerre civile » ne sera donc pas limité à la seule langue Espagnole et au seul pays, il tiendra compte des initiatives et influences internationales, du moment où les chansons sont en relation avec la guerre, et ont été utilisées pendant celle-ci. Quant au multiculturalisme des chansons franquistes, il est inexistant, cette doctrine revendiquant le nationalisme comme pilier du régime, avec une Espagne, « Une, grande et libre ». Avouer

⁴⁴ Site : « *Altavoz del Frente* » Op. cit.

⁴⁵ BUSCH, Ernst. *Wie Konnten Wir je Vergessen?* Label MSI Music. 1999. Ref 7366652

⁴⁶ Site « *Altavoz del frente* ». Op. cit.

⁴⁷ *Songs of the Spanish Civil War* . Vol.1. Op. cit.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Site « *Altavoz del frente* ». Op. cit.

⁵¹ *Songs of the Spanish Civil War* . Vol.2. Folkways records. Dial discos S.A. 1994. ref 96942.

⁵² Site « *Altavoz del frente* ». Op. cit.

⁵³ *Songs of the Spanish Civil War* . Vol.2. Op. cit.

⁵⁴ *Songs of the Spanish Civil War* . Vol.1. Op. cit.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ *Songs of the Spanish Civil War* . Vol.1. Op. cit.

l'intervention étrangère des troupes marocaines, allemandes et italiennes aurait été avouer une contradiction flagrante de l'idéologie des Nationaux.

Pour aborder les problèmes rencontrés, on remarquera que la mémoire étant sélective, les chansons conservées sont les plus populaires, et que nombre de chants moins célèbres ont dû plonger dans l'oubli du temps, comme nous le prouve d'ailleurs cette chanson, « El

Campesino »⁵⁷ si peu diffusée, chantée par un vieillard, trouvée au hasard du réseau internet. Nous étudierons donc un corpus de chansons résistant au temps. Elles ont été trouvées sur différents supports : des disques, soit gravés à l'époque comme « Chants de la

Guerre d'Espagne »⁵⁸ qui réédite des chansons enregistrées en pleine guerre, soit faits de reprises postérieures, comme les sept premières chansons de « Songs of the Spanish Civil

War. Vol.1. »⁵⁹. On trouve de nombreux disques, publiés par différents labels du monde entier : France, Etats-Unis, Allemagne, etc. Les chansons Carlistes sont essentiellement

tirées d'un recueil, « Canciones Carlistas »⁶⁰ publié après la guerre. Un autre livre, de

Luis Diaz Viana, « Canciones Populares de la Guerra Civil »⁶¹ fait office de recueil en proposant de nombreuses chansons et partitions des deux camps. Les

sites internet⁶², essentiellement « Altavoz del Frente »⁶³ et « Himnos y

Canciones de la Guerra Civil »⁶³ proposent des chansons et des informations complémentaires intéressantes. En général, quelque soit le support, les mêmes refrains reviennent à intervalle régulier. On ne peut pas définir un nombre précis d'écoutes ni de diffusion de chaque chant, mais cela donne déjà une indication quant à sa popularité. Cela a également une importance car ce n'est pas un hasard que ce soit celles-ci et non d'autres qui soient passées à la postérité. Il s'agira donc de prendre en compte ce phénomène dans notre étude, mais nous ne nous y limiterons pas, l'importance des chansons secondaires étant parfois cruciales pour mettre le doigt sur un fait précis, comme la division problématique du camp républicain.

On peut également souligner que les chansons de la dictature sont devenues presque taboues. Un jeune homme de 25 ans m'a chanté le « Cara al Sol » en ponctuant sa prestation de l'interjection «quelle honte! ». Les chansons franquistes sont difficiles à trouver bien qu'elles aient été chantées dans les écoles jusqu'à la mort du dictateur, en novembre 1975. Ce passé peu glorieux cherche à être oublié. Le répertoire des chansons nationales est donc plus réduit. Une autre cause, c'est qu'il était plus militaire que civile. C'était un corpus de marches destinées aux soldats. Seules la Phalange et les Carlistes possèdent un répertoire fourni.

⁵⁷ Site "Altavoz del frente". Op. cit.

⁵⁸ Chants de la Guerre d'Espagne. Op. cit.

⁵⁹ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* Op. cit.

⁶⁰ *Canciones carlistas*. Op. cit.

⁶¹ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit.

⁶² Site "Altavoz del frente". Op. cit.

⁶³ *Himnos y Canciones de la Guerra Civil* [en ligne]. Espagne. [page consultée le 13 décembre 2005] <<http://www.guerracivil1936.galeon.com/canciones.htm>>

L'objectif de ce travail sera de mettre en exergue comment la chanson de la Guerre Civile Espagnole dépeint un tableau des mythes et oppositions de cette société, jusqu'à devenir un outil de propagande. Nous séparerons le mémoire en deux parties : les chansons antérieures à la guerre qui sont susceptibles d'expliquer le pourquoi du conflit. Et les chansons de la guerre qui la justifient. La distinction n'est pas uniquement chronologique. Ces chansons peuvent être différenciées. Les premières traduisent les problèmes et idéaux récurrents de la société avant même que l'on sache que la guerre va éclater. C'est le reflet d'un état général de l'Espagne du début du siècle. Tandis que les compositions de la guerre sont le fruit d'un conflit armé qui va radicaliser la perception des choses et demander une explication de la part des dirigeants des deux camps.

Dans une première partie nous verrons comment les tensions précédant la guerre se répercutent dans les chansons d'un pays pris entre deux feux : la volonté d'immobilisme des conservateurs et l'inéluctable désir de changement des Républicains. Dans une deuxième partie il s'agira de démontrer comment, une fois la guerre commencée, les chansons des deux camps la justifient en faisant écho à des mythes et à l'idéologie.

I. Des tensions sociales qui précèdent le conflit :

Évolution contre permanence

Les chansons présentent l'intérêt de ne pas se limiter dans le temps. On chante encore en 1936 certaines chansons militaires provenant de conflits précédents, et la production civile est essentielle pour comprendre l'avènement de la guerre. Voilà pourquoi nous étudierons les chansons d'avant 1936 comme explicatives du conflit, et donc encore d'actualité pendant la bataille. L'étude des thèmes abordés dans l'un et l'autre camp fait apparaître des évidences : la société espagnole est sujette à une rupture idéologique insurmontable. Nous verrons dans un premier temps comment le camp franquiste se bâtit autour du thème de la permanence, tout en gommant progressivement les dissensions internes (1.1), tandis que le camp républicain prône une évolution d'un État archaïque (1.2).

1.1 Le camp franquiste : les chansons de la permanence

Nous verrons dans un premier temps comment le camp franquiste se distribue autour du thème de la permanence (1.1.1) puis comment il revendique le maintien des institutions traditionnelles (1.1.2).

1.1.1 Le thème controversé de la permanence

En 1936, le camp Franquiste se constitue de tous les groupes ayant soutenu voire préparé le soulèvement militaire. Il est au moins aussi hétérogène que le camp républicain. Il se compose de la Légion et d'une partie de l'armée, d'opposants traditionnels à la République,

comme les monarchistes, Alphonsonsins⁶⁴, et Carlistes⁶⁵, et de nouvelles factions fascistes comme les Légionnaires d'Albiñana, les J.O.N.S (juntas d'offensive nationale syndicaliste) d'Onésimo Redondo et de Ramiro Ledesma Ramos et la plus importante, la Phalange de José Antonio Primo de Rivera. Le point commun de tous ces groupes est leur manque

de confiance en la démocratie, allant parfois jusqu'à sa franche condamnation⁶⁶. Leur vision politique concernant d'autres sujets, à commencer par ce par quoi remplacer la démocratie, diverge. Ainsi, on peut mettre en évidence deux courants au sein du camp qui se révélera Franquiste : Les traditionalistes, qui sont comme leur nom l'indique, partisans de la permanence de l'Espagne dans un cadre politico-social traditionnel, nostalgiques d'un ordre qui s'effrite. Et les groupes fascistes, partisans d'un ordre nouveau, d'un pays sans politique prompte à diviser la patrie.

⁶⁴ Partisans du roi Alphonse XIII, dont le règne s'achève avec l'avènement de la république en 1931

⁶⁵ Les Carlistes forment un groupe important en Navarre, et ensuite dans les autres provinces, revendiquant depuis 1833, l'accession au trône de la lignée de Charles V (frère aîné de Ferdinand VII), dans le but de défendre leurs privilèges.

⁶⁶ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit.

Pour commencer, il est nécessaire de donner des précisions à propos du corpus étudié : il présente une inégalité car les Carlistes dont les membres de l'organisation militaire sont appelés les Requetés, sont avec la Phalange, les mouvements politiques qui ont le plus apporté de symboles (drapeau, chansons, etc.) à la cause franquiste⁶⁷. C'est pour cela que nous les citerons plus souvent. La production des autres groupes se révèle pauvre, sans doute parce qu'ils n'ont pas été mobilisés sous forme de milice, ou parce qu'ils seront vite phagocytés par les deux organisations importantes.

Si l'on étudie les chants traditionalistes, on remarque qu'ils mettent l'emphase de manière on ne peut plus claire sur la permanence. Dans le recueil de chansons carlistes⁶⁸, on trouve 13 fois l'occurrence « Sainte Tradition »⁶⁹, la plupart du temps mis en exergue en bout de phrase, voire répété.

C'est un paradigme récurrent qui s'impose au cours de toutes les guerres Carlistes, de 1833 à 1939. L'adjectif religieux qui précède ce mot lui confère un caractère sacré et en fait une priorité inviolable sous peine de représailles célestes. La tradition est donc plus qu'un élément temporel, passé, c'est une « vérité » qu'il faut perpétuer dans l'avenir. Elle devient même motif de guerre, avec les expressions « soldats de la tradition »⁷⁰, « qui combattent pour la tradition »⁷¹, etc. Le texte est ainsi parsemé du champ lexical de la permanence : « vieux », « rester », « conserver »⁷². « Immortel » est compté 5 fois dans le recueil. Enfin, le rapport à la tradition est rapproché des valeurs familiales et de l'héritage. Nous le constatons dans l'Hymne Carliste, l'« Oriamendi » :

Être dans le camp des « Nationaux » semble être un élément héréditaire, qui coule de source dans les chansons Carlistes.

Cette obsession pour la tradition et la coutume fera d'ailleurs l'objet d'une réplique chantée par les républicains:

Cette note comique montre à quel point le traditionalisme des Carlistes, et du camp franquiste, (puisque « l'Oriamendi » sera repris comme hymne pendant la guerre) devient caricatural pour le camp opposé. Mais les Carlistes, les Monarchistes et autres partisans de l'ancien régime ne forment pas à eux seuls le camp franquiste. Les Phalangistes, suivant de près l'évolution de l'Italie de Mussolini et de l'Allemagne nazie, n'ont pas pour objectif la restauration. Ils aspirent au contraire, à l'évolution de la société grâce à un ordre nouveau. Leur leader idéologique, José Antonio Primo de Rivera, fils du dictateur de 1923, fonde la Phalange, organisation renforcée par un mouvement de jeunesse, les Chemises Bleues⁷³, qui entonnent des chansons ajoutées ensuite au répertoire franquiste. On y notera la récurrence de la figure de l'aube :

⁶⁷ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit.

⁶⁸ Canciones Carlistas . Op. cit.

⁶⁹ « Santa Tradición»

⁷⁰ Ibid. « Soy Carlista » page 35 « Los soldados de la tradición »

⁷¹ Ibid. « Himno de las Margaritas » page 54 « Los bravos carlistas que combaten por la tradición »

⁷² Canciones Carlistas . Op.cit . « Adelante Boinas Rojas » page 40

⁷³ « Las camisas azules »

On souligne la présence de constituants nominaux porteurs de la même unité de sens : le printemps⁷⁴, les semailles et la floraison⁷⁵. Ce groupe privilégie la nouveauté. Néanmoins, il est peu important avant la guerre. Il compte beaucoup moins de membres que d'autres organisations traditionnelles comme les Jeunesses d'Action Populaire Catholique ou les Monarchistes. Leur polarisation politique et leur agressivité quelques mois avant 1936 leur font gagner nombre de militants venus d'organisations concurrentes, ce qui multiplie les effectifs par dix. Pendant la guerre, on comptera selon François Godicheau, près de 200 000 miliciens sur le front⁷⁶. Mais la doctrine du fondateur s'affaiblira avec la multiplication des adhésions. Celle-ci est simple. Primo de Rivera se base sur l'élimination des partis politiques car il affirme : « Personne n'est jamais né membre d'un parti politique. En revanche, nous naissons membres d'une famille, nous sommes tous habitants d'une commune, et nous nous adonnons à un travail. »⁷⁷ Il s'agit de mener une révolution totalitariste fondée sur la famille, la commune et le syndicat, ce dernier s'apparentant plus à une corporation avec une intégration horizontale des employés comme des dirigeants dans l'entreprise. Il y a donc une volonté de révolution, mais elle reste fondée sur des valeurs traditionnelles, famille, patrie, et quelquefois Dieu, (Il ne faut oublier que certains Phalangistes ont des convictions athées). Primo de Rivera s'oppose néanmoins aux groupes traditionalistes : « Nous ne pouvons être dans aucun groupe qui ait, de manière plus ou moins occulte, un propos réactionnaire, un propos contre-révolutionnaire. »⁷⁸ Les chansons déploient donc un champ lexical de la transformation et du renouveau. Cependant la déliquescence de la doctrine transforme la Phalange, comme le craignait avec justesse le fondateur, en « jeune chair à canon manipulée par les artifices de la réaction » selon ce que rapporte rapporte Luis Diaz Viana⁷⁹. La Phalange, privée de son chef, fusillé au début de la guerre civile, s'allie promptement avec des partis conservateurs et devient le parti Espagnol qui parvient le moins à ses fins. Leur révolution ne voit donc jamais le jour et le traditionalisme récupère la chanson phalangiste. Franco, en 1937, pour asseoir son autorité, soude ensemble les partis, surtout la Phalange et les Carlistes dans la « Phalange espagnole Traditionaliste et des Juntas d'Offensive National-Syndicalistes ». L'ajout de l'adjectif traditionaliste au constituant nominal « Phalange Espagnole » est significatif de cette perte de d'idéal révolutionnaire. La preuve notoire est que leurs deux hymnes, respectivement le « Cara al sol » et l'« Oriamendi » connaîtront des projets de fusion, sous le nom de « Boinas Rojas y Camisas Azules »⁸⁰ :

Cette chanson offre des références à la tradition mais efface toute idée de révolution. La volonté de réforme du système a été évincée. La Phalange est rejointe par nombre de traditionalistes provenant de la CEDA, (Confédération Espagnole des Droites Autonomes

⁷⁴ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit « Cara al Sol » extrait : « La primavera »

⁷⁵ Ibid. « Himno del Trabajo » : « Siembro la flor junto a la espiga » ; et dans « Prietas las Filas » : « han florecido ya »

⁷⁶ GODICHEAU, François. Les mots de la guerre d'Espagne. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003. page 50

⁷⁷ Extrait du discours de Primo de Rivera lors de la fondation de la Phalange, prononcé au théâtre de la comédie, en 1933.

⁷⁸ Discours de José Antonio Primo de Rivera, dans le cinéma « Madrid » le 19Mai de 1935 : « No podemos estar en ningún grupo que tenga, más o menos oculto, un propósito reaccionario, un propósito contrarrevolucionario. »

⁷⁹ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit. Page 135

⁸⁰ Ibid. page.145 « Bérêts rouges et chemises bleues ». Le bérêt rouge est l'emblème des miliciens carlistes, les Requetés, et la chemise bleue, l'uniforme des organisations militaires de la Phalange.

de José Maria Gil Robles) groupe politique majeur de droite avant la guerre, mais qui reste attaché à la démocratie, et est donc déserté. En définitive, on peut conclure que les chansons du camp des Nationaux traduisent la volonté de permanence de toute une fraction de la société, qui s'inquiète de la nouvelle république et de la réforme du système. Les groupuscules de droite fascisante qui forment la Phalange, dont leurs idées d'ordre nouveau seront bien vite étouffées par leur récupération politique et la mort de leur idéologue, seront victimes de leur succès. Les chansons phalangistes qui contredisent le concept de permanence ne sont qu'un écart d'avant guerre rattrapé par l'opinion de la majorité du groupe réactionnaire. C'est pourquoi on affirme que Franco unifie les idées de ses partisans, il s'efforce de les uniformiser pour gagner la guerre et conserver le pouvoir sous son seul commandement et à son seul profit.

On pourra constater dans les paroles des chansons des insurgés, que la permanence s'illustre par la volonté de conserver les institutions du passé : Le clergé et la monarchie en sont les deux exemples majeurs.

1.1.2 La permanence acceptée et revendiquée des institutions traditionnelles.

La monarchie et l'Église sont deux institutions controversées, comme nous pouvons le constater dans cette chanson anarchiste :

« ***Empezaremos con el trono y acabaremos con el clero que es el animal mas***

⁸¹

fiero al servicio del poder. FAI. FAI. »

Cela débute avant le vingtième siècle. Les deux camps s'opposent dans leur volonté de conserver ou de détruire ces institutions.

1.1.2.1 permanence d'un clergé qui ne fait plus l'unanimité

La branche conservatrice de la société est traditionnellement alliée à l'Église (les évêques sont d'ailleurs souvent issus de familles riches), c'est donc naturellement son parti qu'elle va prendre lorsque celle-ci va être remise en question par la République. En effet, la constitution du 9 décembre 1931, rédigée par des partis de gauche, minimise le pouvoir de l'église catholique : l'article 3 énonce que l'État espagnol n'a pas de religion officielle, dans un pays où la reconquête menée par les Rois Catholiques contre les Maures a défini l'identité nationale comme chrétienne. D'autres articles sont considérés comme des attaques : la République légalise le mariage civil, l'enseignement laïc et interdit l'ordre des Jésuites (ordre le plus réactionnaire et allié au puissants) Face à cela, les groupes de droite réagissent violemment. Les Monarchistes agissent presque fanatiquement. Le lexème Dieu, que l'on retrouve dans le slogan des Requetés « Pour Dieu, la Patrie et le Roi » est recensé trente

⁸²

et une fois rien que dans le recueil de chansons carlistes ! Et cela sans compter le champ lexical, « Christ », « Vierge », « foi », présent à chaque chanson. L'opposition entre croyants et non croyants est marquée : L'ennemi maçonnique, athée par excellence est dénoncé et condamné à l'expulsion dans la chanson A Fal Conde. Cela renvoie à la purification ethnoreligieuse menée pendant la reconquista :

⁸¹ Site "Altavoz del frente". Op. cit. « Viva la FAI » « Nous commencerons avec le trône, / et nous finirons avec le clergé, / qui est l'animal le plus orgueilleux / au service du pouvoir. FAI FAI.

⁸² Canciones carlistas. Op. cit.

On marque une rupture entre la communauté, le groupe de croyants, et le groupe des libéraux, qui auraient abandonné leur conscience religieuse :

Dans « Soy Carlista », l'identité carliste est définie par deux adjectifs : chrétien et Espagnol. Patrie et religion sont ses deux composantes identitaires :

Pour eux, être espagnol ne s'envisage pas sans être catholique. Les Requetés sont chrétiens à tel point qu'un chant de Noël réinvente le Nouveau Testament dans lequel la sainte famille à Bethléem était en fait Carliste :

Ils forment le groupe le plus réactionnaire. Contrairement à eux, la grande majorité des espagnols sont des catholiques modérés. On trouve dans les chansons de droite, quelques références à la religion, mais on ne leur accorde pas une telle importance :

La « **Marcha Real** », proclamée hymne national de l'Espagne Franquiste en 1937 fait une légère allusion à la foi. « Isabel y Fernando », hymne de las JONS, parle de redemption et d'entreprise sacrée :

« El Novio de la Muerte » conte l'histoire d'un jeune soldat qui va rejoindre Dieu à la fin de la chanson. Dans l'hymne de la Légion, le calvaire, la redemption et le suaire sont les seules marques de catholicisme que l'on peut trouver. Et le suaire est remplacé par le drapeau national. L'idée patriotique semble plus marquée que l'élément religieux mais il ne faut pas oublier que le camp franquiste était avant tout composé de soldats et nombre de ses chansons sont des marches militaires, plus propices à l'exaltation de l'amour de la patrie que du sentiment religieux.

Les renvois à la religion sont moins évidents que dans les chansons monarchistes. De toute manière, en 1936, 90% de la population est de confession catholique et une grande part désire le changement, sans pourtant exiger l'éradication des prêtres. Des progressistes, comme Manuel Azaña, ont voté la constitution de 1931, qui laïcise l'État, mais ce dernier s'écrie « Je ne veux pas être président d'une république d'assassins! » suite aux meurtres de religieux. Seule une minorité d'extrême gauche considère que le clergé empêche la révolution prolétarienne et doit être anéanti physiquement. Et c'est celle-ci qui contribue à l'union des partis de droite autour du thème religieux. En effet, un anticléricalisme violent est né bien avant la guerre civile : c'est une constante durant le premier tiers du vingtième siècle en Espagne. En 1909, la « Semaine Tragique » est le théâtre d'assassinats de curés. En 1931, on rapporte l'incendie de bâtiments religieux dans plusieurs villes. Les victoires de la gauche aux élections sont accompagnées de réactions extrêmes menées par des groupuscules, ce qui fait associer gauche et anticléricalisme. La révolution d'octobre 1934 se solde par l'assassinat de 34 prêtres. Tous ces événements avivent l'indignation d'une communauté chrétienne, qui se ressoude autour de ceux-ci, qu'elle soit républicaine modérée ou franquiste. De nombreux indécis ou modérés se radicalisent. La Phalange, alignée sur les modèles fascistes n'a pas au départ de position nette mais une fois rejointe par de nombreux catholiques, elle adopte les positions franquistes.

En 1936, quand les généraux se soulèvent, l'Église n'y est pour rien, excepté pour quelques membres du parti de droite, la CEDA ou de l'action catholique. Pourtant elle lui donnera vite son aval afin de se sauver, de rétablir l'ordre, voire de retrouver le pouvoir dont elle jouissait auparavant. L'Église se fait donc officiellement l'alliée des Franquistes. Dans la zone républicaine, les massacres continuent, et selon les sources, on compte entre 6000 et 7000 ecclésiastiques morts. Dans certaines villes, comme Barbarastro ou Lérida, les chiffres sont terrifiants : 88% et 66% du clergé connaît une mort violente⁸³. Mais il

⁸³ DE ANDRES, Jesus. et CUELLAR Jesus. *Atlas ilustrado de la guerra civil española*. Madrid : Susaeta ediciones, 201pages.

faut nuancer l'alliance des franquistes avec les religieux : encore faut-il qu'ils partagent son idéologie. Dans la zone conquise, tous les religieux ne sont pas en sécurité. La répression est sélective, et se centre sur le clergé Catalan et Basque, car il appelle à la rébellion. Quatorze ecclésiastiques sont fusillés en Novembre 1936 à Guipuzcoa et 715 religieux sont condamnés à la prison, l'exil ou sont révoqués de leurs paroisses.

1.1.2.2 permanence d'un roi bafoué et impérialisme

L'autre institution qui ne fait plus l'unanimité, c'est le pouvoir royal. Tout commence avec les invasions napoléoniennes. Au début du dix-neuvième siècle, Napoléon occupe la péninsule ibérique et nomme Joseph Bonaparte, son frère, Roi d'Espagne le 7 juillet 1808. Cette nomination remet en cause l'institution séculaire, puisque ce nouveau roi n'a aucune légitimité, ni céleste ni historique. Cela presse le mouvement d'indépendance des dernières colonies espagnoles en Amérique : elles forment des juntes qui gouvernent au nom de Fernando VII, Roi en exil. Cette expérience d'autonomie liée aux idées de la révolution française fait que, de 1810 à 1821, la grande majorité de l'Amérique Latine, profitant du manque de légitimité de Joseph I, prend son indépendance. L'Espagne perd presque tout ce qui reste de son empire colonial.

La monarchie est restaurée en mars 1814. Mais le régime crée des dissensions. À la mort de Fernando VII, celui-ci invalide la loi salique pour donner le trône à sa fille, Isabelle II. Ce fait est à l'origine de plusieurs guerres avec les Carlistes, qui aspirent au règne de Carlos Maria de Borbón, frère du roi. Le règne d'Isabelle II ne réussit pas non plus à contenter le pays. Après une courte monarchie de la maison de Savoie, d'une République d'Espagne avortée, une deuxième restauration et plusieurs dictatures militaires, la Deuxième République d'Espagne est proclamée le 14 Avril 1931, au terme d'élections municipales vécues comme un désaveu du pouvoir royal. Alfonso XIII n'a d'autre solution que de se réfugier en Italie. En effet, la Monarchie est discréditée par la perte des dernières colonies, ses problèmes internes, oligarchie, et manipulation de l'électorat populaire par les notable locaux, fraude électorale, alliance avec des militaires putschistes, etc. Mais il lui reste bon nombre de fidèles partisans appelés les Monarchistes Alphonsins. Ce sont des membres de la classe privilégiée. Depuis l'Espagne, ils complotent le retour du Roi et participent à la préparation du coup d'état.

Les Carlistes quant à eux, défendent une lignée qui va bientôt s'éteindre avec Alfonso Carlos, le 29 septembre 1936. Avant cette date, les chansons sont parsemées de références nominales :

Dans le recueil « Canciones Carlistas », si l'on analyse les chansons des guerres carlistes antérieures à 1936, on recense quinze fois le nom du prétendant au trône « Don Carlos ». Ce nom renvoie à Carlos V, puis à Carlos VI, le premier ayant abdicqué en faveur de son fils en 1845. On trouve également douze occurrences du mot « Roi ». La monarchie est l'enjeu principal des guerres carlistes, jusqu'à la guerre civile. Il s'agit de rétablir ce monarque, Don Carlos, idéalisé, dans lequel le groupe carliste, à forte composante populaire, a encore foi :

En 1936, une fois le dernier prétendant Carliste mort sans héritier, la plupart des membres du groupe reconnaissent Alfonso XIII. Les autres sont partisans de Don Javier de Borbón-Parma, nommé comme régent par Alfonso Carlos. Sa popularité n'a plus rien à voir avec celle que le carlisme naissant conférait à Don Carlos. On revendique l'idée de Roi plus que son accession concrète au trône. On ne trouve son nom que dans deux chansons sur trente et une alors que « Don Carlos », le prétendant mythique est encore cité après 1936!

Ce groupe à cause de son fanatisme, reste un fervent défenseur d'une monarchie réelle ou fantasmée, qui s'oppose féroce­ment au gouvernement de la République. Par ailleurs, les Monarchistes lient profondément trois valeurs dans leur idéologie : Dieu, Patrie, Roi. La Patrie ne s'envisage pas sans les deux autres éléments. Ainsi, dans la Chanson « Que Guapa Eres! », la Vierge du Carme, qui symbolise la religion, affirme aller chercher le Roi, car sans lui, l'Espagne est perdue. La religion nécessite le roi, et le légitime par le droit divin, et seules ces deux valeurs sont en mesure de sauver la patrie.

Nous sommes donc en présence d'un groupe qui revendique dans ses chansons deux institutions traditionnelles comme composantes identitaires, comme un symbole de ce qu'il est. La république s'avère, par sa laïcité et sa démocratie, stigmatisée comme l'ennemie même de leur identité et de leurs valeurs. Une fois détruite, il s'agit pour le Carlisme de restaurer un Roi, et même un Alphonsin vaut mieux que le système de 1936.

Les autres factions du groupe franquiste ne voient pas l'avenir du pays du même oeil. Franco, qui est plus prompt à établir des mesures pour conserver le pouvoir entre ses mains, au lieu de rétablir la monarchie comme convenu avec les royalistes, adopte néanmoins des symboles pour ne pas attiser leur mécontentement et briser l'union du groupe : le drapeau, rouge et or, est celui de la monarchie, et l'hymne, « la Marcha Real » est la musique qui

s'utilisait traditionnellement pour rendre honneur au Roi⁸⁴. Le Franquisme va même lui donner de nouvelles paroles, écrites par José Maria Peman. La Phalange et l'armée sont hostiles à une autre restauration car ils sont persuadés que cela ne ramènera pas l'ordre. Ils préfèrent une solution autoritaire, un nouveau dictateur, qui réglerait les problèmes efficacement, ce dont les partis politiques sont incapables selon eux. Cependant, si le Roi ne convainc pas, l'idée de restaurer l'empire perdu du temps de la monarchie est un leitmotiv dans ces groupes. Comme pour les autres partis fascistes Italiens et Allemands, l'empire, symbole de puissance et domination, est un élément principal de l'idéologie. Les Nazis veulent constituer la pangermanie, Mussolini, restaurer l'empire romain. Les Franquistes quant à eux, veulent récupérer leur empire colonial voire s'en créer un nouveau. C'est ce

qui est signifié dans leur slogan : « España. Una, grande y libre »⁸⁵. L'adjectif « Grande », équivaut à « avec ses colonies ». Dans les chansons de la Phalange et des JONS, cela se traduit par :

Les chansons suivantes traduisent même explicitement une volonté de conquête.

L'empire, pour les groupes réactionnaires, est compris comme un héritage des Rois Catholiques et du siècle d'or. C'est un moyen de prétendre à un retour en arrière vers une période qui représente une apogée pour l'Espagne. Nous avons donc à faire à un groupe qui se refuse le changement, ou qui cultive la nostalgie d'un passé idéalisé : si l'ancien système a fonctionné, et apporté la paix à un moment donné, il doit pouvoir encore le faire. La domination morale de l'Église, le Roi ou l'empire sont vus comme une solution aux problèmes de la société espagnole, par des groupes qui n'ont pas bien réalisé que la situation est irréversible, et que les institutions traditionnelles ne sont plus adaptées à un pays dans lequel les idées révolutionnaires montent en puissance. En effet, le mépris du peuple pour la monarchie est tel qu'il est palpable dans la composition chansonnière. Les paroles populaires de l'hymne de Riego en sont l'exemple même :

⁸⁴ DIAZ VIANA, Luis. Op.cit. « [La marcha real] se utilizaba para rendir los honores a la enseña de la patria y al monarca de la nación. ». « [La marche royale] s'utilisait pour rendre les honneurs à l'enseigne de la patrie et au monarque de la nation. »

⁸⁵ « Espagne. Une, grande et libre »

De même, la chanson pour enfants « los Reyes de la Baraja » argumente que le titre de roi équivaut à celui des figures du jeu de cartes, il ne vaut rien : « Si tu madre quiere un rey, / la baraja tiene cuatro »⁸⁶. Cette chanson sera ainsi détournée de sa naïveté originale. Nous allons essayer de prouver que les chansons républicaines parlent d'éliminer un vieux système obsolète dans une société connaît un changement essentiel et c'est en cela que les postures sont irréconciliables entre deux groupes qui se donnent des objectifs diamétralement opposés.

1.2 Le camp républicain : les chansons de l'évolution

La gauche adopte une dynamique du changement qui s'oppose à celle des partis de droite des années 1930. Certains problèmes ne peuvent être résolus que par un bouleversement en profondeur des institutions et c'est ce que revendiquent les chansons populaires et socialistes. La misère, l'ignorance deviennent source de malaise dans une société dont l'ordre et les institutions ne sont plus en phase avec la réalité. On voit apparaître des remèdes variés à ce problème : le sentiment d'injustice sociale apparaît lié à une volonté de l'éradiquer (1.2.1) ; L'indépendance régionale permettrait une autonomie des institutions, donc une suppression de la répression exercée par le pouvoir centralisateur qu'est la monarchie (1.2.2) ; Les gouvernements républicains essaient de contenter les aspirations du peuple au changement, mais se révèlent incapables de canaliser les aspirations, de maintenir l'ordre, ce qui fait que la guerre civile finit par éclater.

1.2.1 Une société divisée, possédants et prolétaires

1.2.1.1 Misère ouvrière et misère rurale

En 1936, année initiant la guerre civile, la fracture sociale espagnole est évidente. Il y a des riches et des pauvres, comme le montre par exemple la situation du monde agricole : la moitié de la population active est employée dans l'agriculture en 1914, mais 1,8% des propriétaires se partagent un tiers des terres cultivables. Il y a deux millions de paysans sans terre, employés comme journaliers. Ils sont victimes des disettes et mauvaises récoltes qui créent un chômage massif. Ils errent alors en bande, mendiant travail ou nourriture. Cela se traduit dans les chansons par la mise en scène de la faim et du dénuement de la population civile, avec parfois, une recherche d'apitoiement de l'auditeur, lorsque c'est un enfant qui est représenté :

Dans d'autres cas, la chanson incite à la lutte, légitimée car découlant du sentiment d'injustice. La faim qui n'est plus acceptée comme une fatalité entraîne le conflit et la réponse sociale trouvée est la violence des révoltes de la faim, lancées par ceux qui n'ont plus rien à perdre :

La tension liée à la misère est constante et croissante. Cela devient un thème récurrent. On rencontre une multitude de sujets qui sont exclusivement définis par leur condition misérable. Ils ne sont plus vus comme hommes, femmes ou enfants, paysans, ou ouvriers,

⁸⁶ Site "Altavoz del frente". Op.cit. « Los reyes de la Baraja » « Si ta mère veut un roi, le jeu de cartes en possède quatre ».

Catalans ou Andalous, mais comme : « Los humildes⁸⁷ », ou encore la « Famelica legión »⁸⁸, « los esclavos sin pan »⁸⁹ .

Quant aux ouvriers, ils ne connaissent pas de sort meilleur que dans les campagnes : le secteur industriel a commencé à se développer mais l'amélioration n'atteint que certaines régions, la Catalogne, le Pays Basque, et la majorité de la population ne la perçoit pas. La prenante chanson « En el Pozo Maria Luisa »⁹⁰ rapporte les dures conditions d'existence du mineur, qui subit constamment le deuil de ses camarades au rythme des accidents meurtriers dans le puits. Le retard industriel accumulé entre autres à cause de la guerre d'indépendance, se fait sentir. L'industrialisation ne solutionne pas le problème de la misère, et les ouvriers sont tout aussi pauvres que les paysans sans terre. De multiples révoltes et grèves sont réprimées de manière sanglante :

La chanson « Ceux d'Oviedo » rend hommage aux mineurs de cette ville, dont la révolte a été sauvagement réprimée par la république en 1934. Les paroles montrent que le pain est mis sur un pied d'égalité avec les droits. Manger n'est plus une chance qui dépend de la charité chrétienne des plus riches, mais devient un droit de celui qui travaille. Une rupture se dessine avec le passé, qui est représenté comme une période d'exploitation. La génération antérieure a été dupe, or la nouvelle est prête à se battre :

Alors que les chansons carlistes présentent la relation aux ancêtres comme une harmonieuse continuité, les républicaines prétendent une rupture avec des parents menant une vie caractérisée par la misère et l'exploitation. La chanson « En la Plaza de mi Pueblo » est la plus évocatrice du malaise paysan.

Dans ce couplet, le personnage du « journalier » prévient le propriétaire du danger que représente la génération future si rien ne change. La tension existe déjà mais promet d'empirer car les paysans sans terre parlent d'encourager leurs enfants à la révolte. Le problème, cause de cette agitation croissante, est l'appartenance de la terre à un rentier, et la misère de celui qui pourtant travaille :

« En la Plaza de mi Pueblo » n'entrevoit pas de solution autre que la génération future. D'autres, au contraire, envisagent concrètement l'expropriation voire la collectivisation des moyens de production, la terre comme les usines :

Or, c'est justement ce qui effraie les propriétaires, qui craignent de se voir dépossédés. On craint le socialisme et l'anarchisme, qui distille des idées de redistribution ou de confiscation des terres.

Les chansons républicaines sont, pour conclure, basées sur une rupture nécessaire avec l'inégalité sociale du passé, qui se concrétise par un processus de redistribution de moyens d'exister, c'est à dire finalement sur un changement. On peut également y voir une critique de l'extrême gauche à la gauche modérée qui selon la première, ne va pas assez loin : elle devrait mettre en oeuvre la révolution. Ainsi, il est à noter un champ lexical de la

⁸⁷ PALACIO, Carlos. *Canciones de Lucha, 1936-1939* . Valencia : Dahiz produccions. 2001. « *Vengamos a los caídos* » « Les humbles ».

⁸⁸ Site « *Altavoz del frente* ». Op. cit. « *La Internacional* » « Famélique légion »

⁸⁹ Ibid. « Les esclaves sans pain »

⁹⁰ España 1936-1939 ; Himnos y Canciones de la Guerra Civil. Op. cit. « *En el pozo Maria Luisa* »

fracture : « ne plus »⁹¹, « supprimons »⁹² « une fois pour toutes »⁹³, « que cesse »⁹⁴
. Il s'agit d'ériger un monde nouveau :

1.2.1.2 La politisation du conflit : mythologie socialiste et anarchiste

C'est justement cette tension sociale qui est le terreau des mouvements révolutionnaires, socialistes et anarchistes voire communistes mais en moindre mesure car avant la guerre c'est un groupe isolé. Le peuple se tourne vers des partis qui sont à même de proposer une autre solution. En effet, sous la monarchie, la politique ne joue pas son rôle, car

une alternance concertée entre conservateurs et libéraux⁹⁵ annihile les possibilités de changement. Les notables et les ecclésiastiques, dans les campagnes contrôlent les opinions électorales. Les déçus du régime se tournent vers des mouvements aux programmes plus radicaux.

Ils se créent ainsi des organisations politiques (Parti Socialiste et Fédération Anarchiste), qui auront un grand succès au point de pouvoir se positionner comme des institutions parallèles à celles de l'État, et se charger de combler les lacunes de ce dernier. Dans les usines et dans les campagnes se multiplient les organisations ouvrières et les associations de paysans. Elles assurent un rôle dans le domaine de l'éducation notamment. La misère matérielle se double en effet d'une misère intellectuelle : l'analphabétisme atteint

44% de la population⁹⁶. On reproche à l'État monarchiste d'avoir volontairement empêché le développement de la culture ouvrière, et d'avoir fomenté l'ignorance, afin de réserver l'éducation à une élite, et de conserver une domination de classe sur une masse non

éduquée⁹⁷. Les Socialistes et Anarchistes aménagent des instruments d'éducation dans le but d'éradiquer l'ignorance qui est le terreau de la misère. Des cours du soir sont impartis avant et pendant la guerre civile dans les écoles ou Casas del Pueblo (maisons du peuple) pour éduquer l'ouvrier, le paysan et ensuite le soldat républicain, parfois les femmes. La chanson suivante reflète cette tendance en plaçant le livre, outil intellectuel au même rang que les outils manuels ; on prétend démocratiser la lecture qui ne doit en aucun cas rester le privilège d'une élite :

Le livre devient pour la vie du travailleur, aussi important que l'outil qui est son gagne-pain. Pendant la guerre, on constate que cette idée est intégrée dans la conscience populaire car l'ennemi est aussi représenté comme le destructeur de la culture dans « El Batallon Mateotti »:

⁹¹ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* « Ya no mas pobres y ricos »

⁹² Site "Altavoz del frente". Op. cit. « Arroja la Bomba » version modérée « suprimemos »

⁹³ Ibid. « de una vez la esclavitud »

⁹⁴ Ibid. « Internacional Anarquista » « Cese la desigualdad »

⁹⁵ Classe politique issue de milieu bourgeois qui prône l'esprit des lumières et le libéralisme économique.

⁹⁶ LUIS, Jean Philippe. *La guerre d'Espagne*. Toulouse : éditions Milan, 2002. Les essentiels Milan. 63p. Page 8

⁹⁷ DE LUIS, Francisco. *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940* . Madrid : Editorial Pablo Iglesias, 1994. Page 10 :« Al estado, a los poderes públicos (...), se les acusaba de su inhibición en el fomento de la educación, y la cultura de los obreros, contribuyendo así al terrible problema de la descolarización y del analfabetismo , de haber desarrollado una interesada política educativa y cultural de corte clasista, instrumentalizando ideológicamente la enseñanza para ponerla al servicio de la perpetuación del regimen imperante. »

Ce qui mérite une attention particulière, c'est que dans ces clubs, l'éducation est souvent confondue avec la propagande. Francisco De Luis sépare deux manières⁹⁸ d'enseigner imparties par l'éducation non officielle. Il y a la manière formelle, c'est à dire les cours impartis dans des institutions pour ouvriers. La manière informelle consiste en rencontres et discussions, veillées et festivités, où les objectifs éducatifs sont confondus avec ceux d'endoctrinement politique. Ils sont la plupart du temps intimement liés. Cela permet la formation d'un collectif social qui se reconnaît comme une unité et donne naissance à une mythologie c'est-à-dire une perception particulière du monde. C'est celle-ci qui se retrouve dans les chansons de la guerre civile. En effet, les chansons ne sont pas composées hors du contexte politique : en dehors de l'éducation pure, les institutions ouvrières proposent des⁹⁹ activités culturelles diverses dont l'art plastique et la musique¹⁰⁰. Cette dernière jouit d'une grande popularité, et se créent « des orphéons, des troupes de musiciens et des chœurs¹⁰¹ chargées "d'inculquer avec des notes sonores les idées d'émancipation".» De Luis ajoute que les veillées se font avec des interludes musicaux, où les chansons populaires se mêlent à des hymnes au contenu profondément social, avec des appels à la lutte révolutionnaire. Ces manifestations contribuent donc à créer des chansons politiquement orientées, et on voit clairement en elles se diffuser des modèles de pensée socialistes. Des répertoires musicaux sont même imprimés pour être diffusés et interprétés dans des cercles de réflexion et des maisons du peuple.

Ansï, le modèle à combattre, clairement identifié comme responsable des malheurs des prolétaires, est codifié sous la forme de personnages récurrents avant la guerre : Dans l'art graphique, on distingue le « curé au nez aquilin, le bourgeois ou capitaliste bien en chair, et le militaire bravache aux yeux allumés »¹⁰¹. Les irrévérences au roi et aux monarchistes sont aussi monnaie courante. Dans l'art musical, ces personnages se posent en écho à leur version dessinée :

⁹⁸ DE LUIS, Francisco. Op. cit. Page 10 : « *Las organizaciones obreras se convirtieron en el principal agente educador, utilizando para ellos dos vías complementarias de formación. Por un lado, una vía que podemos llamar informal y que consistió en la organización de charlas, conferencias, cursos breves, veladas, festivales, actos de propaganda, y otras actividades diversas, y donde muchas veces se confunden los objetos educativos, culturales o de difusión científica, en sentido estricto con otro de carácter societario y de adoctrinamiento político. En realidad, ambos objetivos estaban con frecuencia íntimamente entrelazados en este tipo de actos. Una segunda vía, esta de carácter mas formal, consistió en la creación de organismos e instituciones para la educación y la cultura de los obreros, desde la enseñanza primaria.* »

⁹⁹ Ibid. Page 26 « *Buena parte de las escuelas primarias se emplearon para impartir clases nocturnas y especiales para obreros adultos. En ocasiones, se impartía una iniciación a la formación musical y teatral – solfeo y canto, declamación, guitarra y bandurria.* »

¹⁰⁰ Ibid. Page 28 « *una actividad cultural que encontró gran acogida en la clase obrera organizada fue la música. Se crearon orfeones, rondallas y masas corales encargadas de "inculcar con notas sonoras las ideas de emancipación"(Enric olive y serret "els cors de Clave i l'obrerisme"). Rara era la velada que no contaba con un apartado musical, donde al lado de canciones populares se interpretaban himnos de un contenido profundamente social, con emotivas llamada a la lucha revolucionaria o, simplemente, de tono combativo. Se impartieron charlas y conferencias de tema musical y que iban desde la música popular a la música clásica ; se crearon secciones periodísticas de crítica musical, se escribieron artículos, trabajos sobre la función y las ventajas de esta actividad, y se crearon y se difundieron repertorios musicales para ser interpretados en ateneos y casas del pueblo.* »

¹⁰¹ DE LUIS, Francisco. Op. cit. Page 19 « *La función principal de estos dibujos era la propaganda y la concienciación política. Casi todos ellos representaban personajes fácilmente identificables a través de un código de presentación previsto. Nada queda al azar o a la libre interpretación. Así ocurrió con los enemigos tradicionales de los trabajadores : Los estereotipos mas comunes eran el cura ríjoso de nariz aguileña, el burgués o el capitalista de carnes abundantes y el militar bravucón y de ojos encendidos.* »

Au delà de la seule représentation de l'ennemi, on note qu'un vocabulaire international se met en place, commun au développement du socialisme en Europe, fortement connoté et associé aux références idéologiques : premièrement, le morphème de l'esclave est dérivé sous toutes ses formes. Produit par la « tyrannie », il est opposé à la « liberté », mot à connotation positive symbolisant des idéaux aussi divers que variés : libération du fascisme, émancipation du prolétariat, destruction de tout gouvernement, etc.

Deuxièmement, l'être humain est désigné par un lexique singulier : il est représenté suivant sa fonction productive : le « travailleur », Ouvrier ou paysan. Suivant son patrimoine : « le prolétaire ». Et enfin suivant son appartenance au groupe : « le camarade », « le frère ».

Nous notons que le langage façonne un groupe, identifié par ses activités, ses revenus, sa place sur l'échiquier de la société. L'idéologie marxiste qui se développe depuis la révolution industrielle fait un usage particulier dans ces mots, ainsi les chansons qui proviennent d'un membre du groupe sont rapidement identifiées par ce dernier. Les mythes créés sont simples et récurrents : la fraternité internationale, résultat de l'union de tous les travailleurs, venant d'horizons internationaux, désignés sous le terme de prolétaires ou camarades. Le mythe de la révolution, de la nouvelle humanité (« Por la nueva humanidad »¹⁰²

). La suppression du capitalisme. Cela permet de fonder une communauté de valeurs. Juana Ugarte précisera que les chansons sont une « parole de pouvoir [...] qui prend le nous

de la communauté »¹⁰³. La chanson devient le moyen de transmission de la parole sacrée qu'est l'aspiration du peuple. Les mots ne sont plus un outil d'expression, mais un code social, qui identifie et réunit les membres. Selon J. Ugarte, « Les référents mis en oeuvre possèdent un système de valeurs et de significations qui font de ces chants des hymnes historiques, en entendant par référent "le processus de mise en relation des mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extra-

linguistique" »¹⁰⁴. « [Le Te Deum et] l'Internationale met[tent] en oeuvre des systèmes de représentation (informations conceptuelles, images, rôles, désignant) [...], qui font de ce[s] chant[s] [un] hymne[s] politique[s]. Et bien sûr, « les hymnes politiques sont au service de stratégies de pouvoir ». Il se crée donc une culture prolétaire en réponse à la culture officielle. Elle soude de nouveaux identifiants, les « prolétaires », les « ouvriers », créations lexicales qui permettent à des gens de se retrouver sous cette désignation. Le partage de schémas communs crée une conscience d'exister et la chanson, qui rassemble et identifie y contribue fortement. « La chanson permet à certains de communier avec militants et masses

ouvrières. L'internationale est conçue comme un hymne d'unité ouvrière. »¹⁰⁵

Mais dans l'Espagne de 1936, l'unité ouvrière est séparée en deux grandes idéologies différenciées selon le mode d'action qu'elles entendent mettre en place, ce qui a un large écho dans les compositions musicales espagnoles. Ceux qui deviendront « les Républicains » veulent mettre en oeuvre le changement, ainsi la question récurrente du début du vingtième siècle se pose en Espagne : réforme ou révolution? Les Républicains modérés sont partisans de la réforme, il s'agit d'imposer la démocratie par des moyens légaux. Les Socialistes moins mesurés de Largo Caballero, surnommé le Lénine Espagnol,

¹⁰² Ibid « *Uníos, hermanos proletarios* » et « *Nueva Humanidad* » « pour la nouvelle humanité »

¹⁰³ UGARTE, Juana. *Te Deum et Internationale. Mots, les langages du politique*, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

¹⁰⁴ KERBRAT-ORECCHIONI, C. 1997, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : A. Colin, p.20.

¹⁰⁵ UGARTE, Juana. *Te Deum et internationale*. Op. cit.

sont prêts à mettre en oeuvre la révolution, admiratifs de la méthode russe de 1914. Enfin, les Anarchistes sont partisans des techniques les plus extrêmes telle l'action directe. Les Communistes, quant à eux, sont encore peu présents en Espagne au début de la guerre, mais le mouvement gagne en puissance de 1936 à 1939. Ainsi, on trouve une internationale socialiste, communiste, et anarchiste. Une chanson caractéristique de ces dissensions est « Arroja la Bomba » (jette la bombe). D'origine anarchiste, elle se fait connaître sous deux versions antithétiques. La première est agressive et prône des solutions violentes concrètes :

Composée de trois couplets attestant un appel à la violence idéologique, cette chanson développe la solution prônée par les plus radicaux des anarchistes. Or, tous ne partagent pas la même opinion. Ainsi, une version plus modérée est composée sur le même air et avec le même titre. Néanmoins, elle est beaucoup moins concrète dans les solutions qu'elle présente, et rejoint ainsi les chansons de type socialiste. On y parle de « défense », « défendre », au lieu d'attaque, de « tyrans » indéterminés au lieu de « il faut combattre et détruire toute classe de gouvernement ». L'anarchie est même présentée comme « ordre et amour de la science », ce qui est contradictoire avec le premier texte. Si la version originale se fonde sur des termes négatifs (détruire l'ordre actuel), la deuxième est construite de manière positive (créer un ordre nouveau).

1.2.1.3 La guerre du Maroc comme catalyseur de l'inégalité

Malgré les dissensions internes, un groupe se forme face aux partis réactionnaires. Grâce à la création de ces idéologies, les plus faibles prennent conscience de l'inégalité à laquelle ils sont soumis. L'État se comporte comme un oppresseur envers eux et cela est de moins en moins accepté.

En plus du quotidien, certains événements ponctuels vont accentuer le ressentiment du peuple envers les institutions espagnoles. Les guerres coloniales par exemple, font de l'État une machine de conscription à deux vitesses. Il y a celle de Cuba et des Philippines, perdue en 1898 contre les Américains, et en 1921 commence la Guerre du Rif contre les indépendantistes Marocains. Cette dernière se révèle terriblement meurtrière. Elle prend place dans les montagnes désertiques du Maroc Espagnol, protectorat cédé par les Français. Les défaites au Maroc font à chaque fois plusieurs milliers de morts dans les rangs espagnols, que ce soit à Annual ou sur le mont Arruit. Dans ces bains de sang sont enrôlés les enfants des familles pauvres et de classe moyenne. Le problème vient du fait que les familles de notables, si elles en ont les moyens peuvent être exemptées de service militaire contre 1500 pesetas, le revenu moyen d'un travailleur étant à 10 par jour. On voit ainsi les « señoritos » c'est-à-dire les jeunes bourgeois, lire le journal à la terrasse d'un café alors que les hommes sont au front. L'injustice criante de cette situation augmente le malaise créé entre les classes sociales. Les chansons de cette guerre en sont le reflet, et elles auront une longévité qui dépassera l'évènement. Pour couronner le tout, le 10 juillet 1909, le gouvernement Maura décrète la mobilisation des réservistes, dont la majorité sont pères de familles et unique source de revenus du foyer, ce qui provoque de violents incidents à Madrid et à Barcelone connus sous le nom de « Semaine Tragique ». La chanson populaire « En el Barranco del Lobo » montre comment la masse redoute ces guerres. Il s'agit d'une chanson interprétée à la guitare dans la plus pure tradition populaire. Elle met l'accent sur le désarroi de la population civile notamment avec l'évocation de la mère et de la fiancée :

Ce dernier couplet évoque une dépression de la femme qui abandonne les attributs de l'élégance, « la mantille » et la coiffe à cause de la guerre à laquelle participe son fiancé. La chanson se conclue sur le couplet suivant :

Il fait référence à tous ces échecs cuisants qui ont tourné au massacre de soldats espagnols. Le « Désastre du Barranco del Lobo » notamment, titre de cette chanson, se réfère à l'évènement du 26 juillet 1909 : les troupes envoyées pour venger la mort de 6 ouvriers espagnols, se voient donner l'ordre de poursuivre les rebelles marocains en haut du mont Gurugú, malgré l'escarpement de cet endroit qui les met dans une position stratégiquement funeste. Au « Ravin du Loup » (« Barranco del Lobo »), ils tombent dans une embuscade, et sont exposés aux tirs des Marocains cachés dans les hauteurs. On compte plus de 1300 morts. Les murmures de désapprobation s'emparent du pays. Les institutions étatiques essaient de reformer le consensus autour de la politique extérieure. Mais on est loin de la liesse populaire qui accompagne le début de la guerre de Melilla, bien que l'État exalte victoire et patriotisme dans les chansons :

Il se crée une tendance à l'antimilitarisme, les soldats étant vus comme l'outil de la répression. Ainsi, le titre « Canción del Soldado » affirme que l'armée est faite pour défendre le tyran. C'est l'instrument de la réaction :

De même on s'interroge sur la vraie nature de celui qui est appelé ennemi. L'homme tué est au contraire établi comme ami, voire frère dans plusieurs chansons. La guerre est un instrument fratricide :

1.2.2 Une société désolidarisée, les tensions séparatistes

L'autre réponse donnée à l'échec du consensus social espagnol, c'est le séparatisme. L'État ne lie plus le peuple comme avant. La nation espagnole comme groupe qui se considère doté d'une identité singulière, légitimée par un pouvoir politique, se façonne selon José Luis de La Granja, grâce à la monarchie renforcée par une expansion impériale qui offre des emplois civils, ecclésiastiques et militaires à une population pourtant hétérogène. Mais également par un « système de nettoyage ethnoreligieux, d'hétérophobie et de catholicisme

¹⁰⁶ intolérant ». C'est par conséquent l'église et le pouvoir royal qui soudent le concept d'« hispanité ». En effet, la monarchie en Espagne atteint une homogénéité institutionnelle supérieure à la France d'avant la révolution. L'expulsion des juifs et des musulmans et l'inquisition menée par les rois catholiques permettent à l'église catholique d'affirmer son monopole. Pour que le nationalisme apparaisse, il faut que la souveraineté du Roi allié à l'église soit reniée, et qu'on privilégie l'alternative de la nation. Or, c'est, comme nous l'avons vu, la situation de l'Espagne du vingtième siècle. Le Roi ni l'Église ne font plus l'unanimité. L'explication de cette situation pour la monarchie, c'est le vide de pouvoir créé par les invasions napoléoniennes en 1808 ainsi que les idées propagées de ce fait par les Lumières qui ouvrent la voie aux revendications autonomistes, bien qu'au départ, elles entraînent une réaction patriotique contre l'envahisseur. Une fois l'ennemi disparu, une coupure se fait entre les « Afrancesados », partisans des lumières, de la nation libérée de la monarchie, et les traditionalistes, qui réagissent au libéralisme économique naissant et à la modernité comme à des entités amenées par l'ennemi et contraires à « l'hispanité ». On peut voir dans cette attitude, une ébauche des idées réactionnaires du camp des monarchistes. L'anticléricalisme naît avec l'apparition des libéraux « Afrancesados », qui défendent une doctrine à laquelle l'église s'oppose totalement. Le consensus espagnol est rompu. Le désaccord même sur les hymnes et symboles indique l'échec du processus de nationalisation. Les libéraux adoptent « l'Hymne de Riego », tandis que les traditionalistes restent attachés à la Marche Royale. Ces difficultés de l'État central entraînent un renouveau littéraire des langues non castillanes, malgré les tentatives d'interdiction : En 1857, la Loi

¹⁰⁶ DE LA GRANJA José Luis, BERAMENDI Justo, ANGUERA Pere. Op. cit. Page 50

Moyano impose le Castillan dans les écoles et la loi « del notariado » en 1862, dans les institutions publiques. L'État fait des essais de centralisation, ce qui attise quelque peu les régionalismes. Mais jusqu'en 1875, personne ne remet en question l'unité nationale de l'Espagne.

C'est pendant le règne d'Isabelle II que germent les idées indépendantistes. La Catalogne s'autogouverne et possède pendant longtemps une personnalité juridique similaire à celle d'un État fédéral, qu'elle perd en 1850. On s'élève donc contre la centralisation que l'État central tente d'imposer. En Galice, le provincialisme naît aux alentours de 1840-1846, autour d'intellectuels. On crée une histoire à partir d'articles, « El Recreo Compostelano » d'Antolin Faraldo. On valorise l'origine celte, non ibérique, avec sa langue, sa culture et son folklore propres. On s'oppose au mépris des autres régions et on exige d'avoir un poids plus important dans la communauté espagnole, et on propose parfois vaguement la décentralisation politique et la création d'une Espagne Fédérale. Les Basques développent un nationalisme fondé sur un régime de privilèges appelés « fueros » qui impregne la société Basque au point qu'on parle « d'unanimité forale ». Enfin, les guerres coloniales n'opposent pas seulement les riches aux pauvres. Elle remettent également en cause l'attachement à cette nation parce que l'on peut se libérer l'obligation de la défendre en payant 1500 pesetas. Cette « négation pratique de l'universalité des obligations de tous envers la patrie donne raison à ceux qui dénoncent la nation et le patriotisme comme des subterfuges au service des intérêts des puissants ».

107

Ainsi naissent les régionalismes. Il s'agit d'inventer une identité autre. Les symboles, en ce sens, sont très utiles. Ils donnent une vie à ce qui n'a aucune existence concrète. Ainsi, les régions revendiquant profondément leur autonomie se donnent des hymnes, c'est un pas vers l'indépendance. Ceux-ci se distinguent par leur texte en langue régionale. Basque, Catalan, Galicien. La langue est en effet une composante principale de la revendication séparatiste : elle représente la séparation avec le pouvoir central, qui impose le Castillan comme langue officielle. Les langues régionales sont des langues à part entière, non seulement utilisées oralement, mais également écrites. Le Catalan se distingue par une forte production de textes littéraires. Le Basque, par ailleurs, ne ressemble ni au Français, ni au Castillan. C'est un langage dont on ne connaît l'origine, probablement celte, ou indo-européenne. Ainsi, l'indépendantisme semble plus évident lorsque la fracture linguistique est réelle. En effet, d'autres régions, l'Andalousie par exemple, connaissaient des tensions séparatistes, mais qui prennent moins d'ampleur car elles ne sont pas relayées par un langage qui est le même que celui du pouvoir centralisé. Nous garderons donc les trois exemples ayant une représentation dans les chansons de la guerre :

Au pays Basque, « Gernikako Arbola » est diffusée dans les fêtes de village par le Barde José Maria Iparraguirre(1820-1881), et le peuple l'adopte comme symbolisant le régionalisme. Sa diffusion se fait par la base et non par les milieux bourgeois comme les deux autres.

Cette chanson est un recueil de symboles et de métaphores qui font appel à la culture basque : les « quatre soeurs par exemple, sont les quatre provinces basques que l'on veut réunir. Ce n'est pas compréhensible au premier abord pour un étranger. Il est également notable que l'auteur utilise les mots-formes de « liberté » qui apparaissent quatre fois. Cela indique que l'on aspire à l'indépendance plus qu'à l'autonomie. Le mot « patrie » est utilisé pour désigner la région. Le patriotisme est donc revendiqué non plus au bénéfice de

l'Espagne, mais d'une entité territoriale plus petite. On a donc un hymne écrit par un Basque, pour les Basques, qui jouit d'un succès étonnant pendant la guerre civile.

En Catalogne, la chanson « Els Segadors » est publiée en 1882 par M.Mila i Fontanals. Elle s'inspire des versions orales traditionnelles, qui critiquent l'attitude irrespectueuse des troupes Castellanes en Catalogne en 1640¹⁰⁸. Dix ans plus tard, Francesc Alio édite une harmonization qui connaît une diffusion fulgurante¹⁰⁹. Il compose la musique en s'inspirant lui aussi de la version populaire. C'est donc une chanson qui existait dans la tradition, mais sans représenter pour autant un symbole, qui est récupérée afin de créer le mythe de la nation. On le propose comme hymne national. Il commence donc à être ritualisé par les associations Catalanistes, par exemple, en 1897, il se chante de manière rituelle. On le joue également à l'opéra, et l'auditoire, se met à l'écouter debout, tête nue. Joan Maragall affirme que c'est l'hymne patriotique indispensable à toutes les fêtes, accueilli très chaudement par le public.¹¹⁰ On est donc en présence d'une chanson qui mythifie la vision de la patrie. Le thème choisi n'est pas anodin : les castillans y sont considérés comme des oppresseurs.

Cette chanson est un texte de lutte, qui propose de chasser le Castillan, appelé ennemi¹¹¹, à coups de faux. Le gouvernement central lance d'ailleurs des campagnes gouvernementales contre cette musique au début du vingtième siècle, mais elles ne servent qu'à accroître sa popularité, et consolider sa position d'hymne catalan. Ainsi, la nation catalane se construit par opposition envers l'altérité. On tente également de trouver une culture propre, en récupérant des éléments du passé : La Sardane, qui n'est dansée que dans quelques localités de Catalogne, connaît un succès important en 1892, introduite dans un opéra. Les Catalanistes la récupèrent comme la danse qui correspond à leur idéal. C'est de cette manière, en reprenant des éléments d'une culture hétérogène, pour leur donner un sens commun, qu'on réussit à créer une unité idéologique, et que l'on fait un mythe régionaliste. L'opposition aux symboles de l'ennemi, de l'altérité, permet une forte resolidarisation du groupe autour de ses propres valeurs.

L'hymne de Galice, « Os Pinos », suit le même schéma, en symbolisant la culture de la région par la langue, et un vocabulaire connoté : le « barde », la « harpe », le « foyer » et la nation de « Breogan ». De manière étonnante, un air de cornemuse évoque les origines celtes auxquelles prétendent les Galiciens. Puis on s'oppose à l'État central composé de gens « ignorants », « fiers », « durs », « imbéciles » et « obscurantistes » qui ne peuvent comprendre les aspirations de la Galice :

Les Catalans et les Basques se rallient à la République lors du début du conflit, car elle leur a accordé l'autonomie, chose inenvisageable pour les troupes de Franco, partisans de la grande Espagne. Il s'agit de défendre la « liberté » qui est pour eux l'autonomisme,

¹⁰⁸ DE LA GRANJA José Luis, BERAMENDI Justo, ANGUERA Pere. Op. cit. Page 51

¹⁰⁹ « En 1882 M.Mila y Fontanals publicó por primera vez la letra de « Els Segadors » en la versión recogida de viva voz por Jacint Verdaguer : un largo romance histórico que describía los excesos de las tropas castellanas en Cataluña en 1640. En 1892, Francesc Alio editó una armonización que se difundió rápidamente, el Orfeo Catalá incluyó en su primer concierto la versión armonizada por Amadeu Vives y Lluís B. Nadal los proponía como himno nacional. A partir de este momento se popularizó de manera rápida. »

¹¹⁰ DE LA GRANJA José Luis, BERAMENDI Justo, ANGUERA Pere. Op. cit. « Como afirmaba Joan Maragall en 1899 era "el himno patriótico indispensable en todas las fiestas", a menudo "correado por el público con singular calor". »

¹¹¹ Ibid. « Que tremoli l'enemic » « que tremble l'ennemi »

comme le montre la chanson « Soldados Vascos ». La Galice quant à elle, est occupée par les troupes insurgées dès 1936.

C'est de cette façon que les chansons reflètent une mythologie séparatiste adoptée par plusieurs régions d'Espagne, avant la guerre civile. La perte de l'unité Espagnole inquiète beaucoup les militaires et une part de la population. C'est donc aussi pour cela que le coup d'État a lieu.

La société espagnole du début du vingtième siècle se construit donc sur un antagonisme : permanence contre évolution. D'un côté, un groupe réactionnaire, désireux de conserver les institutions du passé, de l'autre, un groupe qui exige une révolution et /ou une division de l'Espagne. Leurs intérêts sont contraires, la permanence n'est plus envisageable. Or, toute l'Europe connaît à cette époque, des tensions sociales plus ou moins similaires. La guerre éclate en Espagne, entre autres, de cette incapacité à contenter l'un et l'autre groupe. Pour Julio Arostegui, la guerre est due à « l'incapacité des élites à moderniser le pays, et en parallèle, une démonstration de l'incapacité de la vieille oligarchie créée sous la restauration, à avoir assimilé la réflexion astucieuse que nous transmettait le personnage créé par Giuseppe Tomasi di Lampedusa : "il est nécessaire que quelque chose change pour que tout perdure." »¹¹² Emile Temime partage un point de vue identique :

Cette situation explosive se prolonge dans le temps jusqu'à ce qu'un élément déclencheur, le coup d'État militaire, plonge le pays dans le chaos. Les tensions exprimées dans les chansons deviennent réelles : attentats, meurtre et guerre. Les opinions se radicalisent selon les deux réponses que l'Europe propose : le nouveau socialisme, dit bolchevisme, et le fascisme. Les dirigeants, pour justifier le conflit armé, vont axer la propagande et les mythes autour de ces deux concepts, jusqu'à amener deux groupes dans des positions irréconciliables, à tel point qu'on parlera de « deux Espagne ». Nous verrons dans un deuxième temps comment cela se ressent dans les chansons de la guerre.

¹¹² CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES, Consejería de la presidencia. *Carteles de la Guerra 1936-1939*. Lunwerg Editores, 2004. Colección fundación Pablo Iglesias. Article de Julio AROSTEGUI, "Incapacidad y legitimidades. El origen y la vision española de la guerra civil", Page 26.

II. Les chansons du conflit : justification de la guerre et construction d'un mythe.

La guerre finit donc par éclater en Espagne à la suite d'un coup d'État fomenté par quatre généraux contre le front populaire élu en 1936 : Sanjurjo, Mola, Queipo de Llano et Franco. Ils se soulèvent au Maroc le 18 juillet et espèrent rapidement contrôler le pays avec l'appui des militaires et d'organisations civiles comme la Phalange et les Carlistes. Les coups d'États ne sont pas inconnus en Espagne, pays qui y est confronté depuis un siècle. Ce qui innove en 1936, c'est la résistance rencontrée par les putschistes. Effectivement, la montée des fascismes en Europe fait craindre aux organisations de gauche l'instauration de l'un de ces régimes dans leur pays. La réponse est de ce fait immédiate : les comités s'organisent, le peuple, à Madrid notamment prend les armes. Bon nombre de militaires restent fidèles à la République, ne répondent pas à l'appel de Franco. A la fin du mois de juillet, les généraux contrôlent 230000 kilomètres carrés et le gouvernement central, 270000.

Le coup d'état qui devait être rapide se mue en guerre fratricide qui dure trois ans. C'est au cours de cette période, et avec la contribution de la propagande politique et des médias, que vont se créer une série de mythes inspirés de la réalité idéalisée. Il s'agira en effet de justifier le pourquoi et le comment d'évènements sanglants, de deuils et de

luttons. Gabriel Jackson¹¹³ note que « beaucoup de commentateurs se sont référés à la guerre civile espagnole comme « la dernière grande cause ». « Beaucoup, si ce n'est la majorité des combattants de chaque camp avaient la sensation d'être en train de lutter pour une cause morale, sacrée, politique, philosophique ou religieuse, plus que pour des avantages économiques, territoriaux ou stratégiques. » Et cette impression s'est formée entre autres grâce à un intense développement de justifications et d'arguments dans le discours politique, la presse, l'art, et dans notre domaine d'études, la chanson. Chaque camp élabore des valeurs supérieures qui donnent un sens à ses actions, qu'elles soient violentes ou réprouvées par l'opinion. Ces valeurs transcendantes vont obliger la population à prendre parti pour l'un ou l'autre camp et à accepter ses actes dans leur totalité. Ainsi va s'ébaucher un mur entre deux groupes qui ne laisse pas de place pour la neutralité. Le choix devient inéluctable. La chanson va suivre la même direction en reprenant dans ses textes, les arguments mythifiés. Les chansons donnent un sens aux événements : une impérieuse nécessité, d'un côté de défendre la religion et l'ordre, contre le communisme (I), et de l'autre côté, de protéger la liberté et la légalité républicaine contre la menace fasciste (II).

2.1 La croisade religieuse et anticommuniste

Les chansons Franquistes sont le reflet des mythes sociaux créés pour justifier le soulèvement des généraux qui doivent pourtant fidélité à l'Espagne. En effet, il est

¹¹³ CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES, Op. cit. « *Perspectiva internacional de la guerra civil española* _ » Gabriel Jackson, Page 31.

nécessaire de trouver une réponse légitime aux critiques des adversaires qui considèrent les généraux comme des ennemis de la démocratie et du peuple. Ils les décrivent comme des putschistes avides de pouvoir, ce qui ne se révèle pas complètement faux. C'est pour cette raison qu'apparaît le besoin d'inventer au coup d'État un idéal contredisant ce fait, et mobilisant un maximum de sympathisants. La population de droite étant hétérogène, il s'agit de trouver des valeurs communes, qui peuvent également faire des adeptes au delà des frontières espagnoles, et rendre présentables les insurgés aux yeux de la communauté internationale. Ainsi, très vite, la propagande franquiste est articulée autour de deux thèmes majeurs : la croisade religieuse (2.1.1), et la lutte contre le communisme (2.1.2). Sa répercussion dans l'opinion publique et dans l'art est évidente. La chanson montre l'assimilation de ces idées par les partisans du soulèvement qui contribuent à les transformer en mythe.

2.1.1 La religion comme garante

Le 18 juillet 1936, rétablir la religion catholique n'est pas le but principal des généraux qui sont portés avant tout par un « désir d'éviter la révolution et de sauvegarder l'unité nationale »¹¹⁴. Mais la guerre, qui se prolonge au delà de ce qui avait été prévu, oblige les dirigeants à trouver une cause idéologique qui permette de donner un sens au sacrifice humain. Les franquistes n'ont pas non plus planifié initialement de supprimer la démocratie, mais seulement de chasser le front populaire. Il se trouve que la société de l'époque est basée sur le catholicisme. Les conservateurs, notamment, sont de fervents chrétiens. Ils sont en désaccord total avec le camp républicain, qui tente d'instaurer une constitution laïque. De plus, des groupuscules d'extrême gauche perpétuent meurtres de religieux et profanations. Le catholicisme devient, face à telle adversité, le liant social le plus fort à droite, exacerbé par les exactions commises. Le gouvernement est impuissant à ramener l'ordre et les critiques vont croissantes. Comme le gouvernement s'oppose aux instigateurs du coup d'État, qui se targuent vite de défendre les valeurs traditionnelles, les dirigeants et les partisans républicains sont stigmatisés comme anti-catholiques bien qu'ils ne soient souvent que laïcs. L'autorité franquiste, par une invention didactique, les désigne comme opposants. Le thème de la religion devient parfait pour rendre légitime l'exercice de la force. Ainsi, lorsque l'Église d'Espagne officialise son soutien au camp franquiste, par la Lettre collective des Évêques, le premier juillet 1937, ils se transforment en garants des actions des généraux, et on assimile la lutte nationaliste à une « croisade patriotique ».

Ce thème sera développé à outrance par la chanson. C'est une croisade, car on combat pour la religion : Les musiques deviennent des hymnes de la foi. On y déclare lutter pour elle : « luchar por nuestra fe »¹¹⁵. Le thème est largement développé dans tous les textes qui chantent « les troupes guerrières de Dieu »¹¹⁶, la « défense de la sainte religion »¹¹⁷. Les civils qui composent les troupes nationales n'ont pas le droit légal de tuer un opposant. Ils s'attribuent donc un droit moral fondé sur une autorité transcendante : la divinité. En se baptisant eux-mêmes « soldats de Dieu », ils légitiment un soulèvement

¹¹⁴ LUIS, Jean Philippe. Op. cit. Page 34

¹¹⁵ **Canciones carlistas**, Op. cit. « No llores, Madre, No llores » page 24 « Lutter pour notre foi »

¹¹⁶ **Canciones carlistas**, Op. cit. « Boinas Rojas » page 31 « desfilan las huestes guerreras de dios »

¹¹⁷ Ibid. « España en ti confía » page 34 « En defensa de la santa religion »

illégal et antidémocratique. Le mythe est si bien entretenu que certains en viennent à se persuader que le coup d'État n'est pas l'oeuvre de militaires, mais qu'il « a des mobiles plus nobles, et, n'en déplaise à certains, une origine plus sainte, c'est le soulèvement d'un peuple pour la défense de sa foi et son honneur. » Cette déclaration d'un dénommé Pijuan,¹¹⁸ est rapportée par Emile Temime. Elle est représentative de la déformation volontaire de la réalité entreprise par les partisans de Franco, grâce à une interprétation discursive orientée des événements. Dans leur vision des choses le peuple tout entier se serait soulevé contre une minorité républicaine, pour la défense de la religion. Ainsi, les chants décrivent les soldats carlistes ou phalangistes : « Plein de foi et d'espoir »¹¹⁹. Les symboles de l'église sont récupérés : « la cruz por blason »¹²⁰. Les carlistes insistent particulièrement sur le mythe messianique, et celui de l'homme providentiel. Le soldat Requeté est présenté comme le sauveur, l'espoir qui arrive lors d'une période de troubles. L'image de la salvation est importante dans l'imaginaire catholique. Elle renvoie au Christ descendu sur terre pour sauver l'homme de ses pêchés, ce dernier étant grâce à lui ressuscité le jour du jugement dernier. Les troupes carlistes identifient le conflit à cet épisode biblique. Ils doivent sauver l'Espagne de ses pêchés (la démocratie) pour qu'elle ressuscite.

Les Requetés basques se représentent comme le peuple élu :

Finalement, les Requetés se forgent eux-mêmes une image messianique. Leur guerre est idéalisée au point de devenir sainte. Ainsi, elle ne demande pas d'autre justification : il faut se battre au nom du bien contre le mal. La « Marcha de los Requetés de Numancia » va plus loin en identifiant les combattants ennemis à des armées de l'enfer :

La légitimité de la guerre devient incontestable. Cet appel au sacré, au divin confère une transcendance au combat : la guerre est synonyme de place au paradis.

Ainsi, la religion devient le ciment du camp des insurgés. On forge un grand mythe, récupéré par Franco : indifférent au catholicisme avant 1936, il « manifeste une intense piété »¹²¹ pour asseoir son autorité personnelle une fois la guerre initiée. L'expression « Caudillo de la fe »¹²² marque cette identification entre le chef et la foi.

Nous avons évoqué l'importance primordiale du catholicisme dans la construction de l'identité espagnole. La Reconquête, ferment de l'identité hispanique, se caractérise par l'expulsion des Musulmans et des Juifs, et de tous les non-chrétiens. La défense de la religion, s'est donc aussi la défense de la nation. Le mythe de la croisade se double donc d'un concept patriotique. Il est conçu pour des personnes qui considèrent qu'être espagnol c'est avant tout être catholique. On crée alors la « croisade patriotique ». Les thèmes religion et patrie se retrouvent étroitement liés :

Les auteurs mettent en exergue que sans la foi, la patrie meurt :

Dans la chanson « Himno Del Tercio Del Pilar » la patrie personnifiée appelle les Requetés, ce qui renforce l'idée de légitimité :

¹¹⁸ TEMIME, Emile. 1936. *La Guerre d'Espagne commence*. Bruxelles: Editions complexes, 2006. Page 113

¹¹⁹ DIAZ VIANA, Luis. Op. cit « *Somos Heroes* » page 220 « llenos de fe y de ilusión »

¹²⁰ *Canciones carlistas*. Op. cit. « *Boinas Rojas* » page 31 « La croix pour blason »

¹²¹ LUIS, Jean Philippe. Op. cit. page 32

¹²² *Canciones carlistas* . Op. cit. Page 40 « *Adelante Boinas Rojas* » « *Caudillo (Chef) de la foi* »

II. Les chansons du conflit : justification de la guerre et construction d'un mythe.

Associer les concepts de Religion et Patrie leur donne un plus fort pouvoir symbolique. La Patrie, remise en cause par les internationalismes et les régionalismes doit être protégée car elle est « sainte » au même titre que la religion. C'est pour eux une engeance divine plus qu'une construction humaine et elle est telle qu'elle est par la volonté de Dieu, il est donc impossible de la changer. Ainsi, le concept d'évolution voire de révolution prôné par la gauche, est impensable dans ce discours de droite. Certaines chansons ont un rôle pédagogique, dans le sens où elles montrent le comportement modèle à adopter : des hommes au comportement héroïque qui sont prêts à n'importe quoi pour la Patrie, envers et contre tout. Même refuser une poignée de main à un ami mourant si c'est contraire aux intérêts de la Patrie :

Il s'agit de renforcer la cohésion nationale qui bat de l'aile, de masquer la présence de troupes qui ne sont pas vraiment espagnoles (marocaines, italiennes, allemandes). On insiste ainsi dans les chansons sur une série de symboles qui rendent la Patrie un peu plus

concrète : le drapeau, « Prendida en el corazón, / la bandera roja y gualda »¹²³ ; les héros de la nation : « De Isabel y Fernando el espíritu impera / moriremos besando la sagrada bandera. »¹²⁴. D'anciens chants patriotiques dont on modifie les paroles : « En el Barranco

del Lobo » devient « En el monte Calamua »¹²⁵ ; Enfin, une chanson intitulée « Himno del Tercio de San Fermin » associe les coutumes régionales à la défense de la Patrie : les fêtes taurines de San Fermin, réputées dans toute la Navarre, sont la manifestation de la liesse populaire et de l'identité basque. Ainsi, la chanson met l'accent sur le fait que dans la guerre, l'homme vaillant qui affronte le taureau reste courageux pendant la bataille : « El fragor de la batalla a ningunos nos inquieta, / que acostumbrados estamos a las tacas de Oroquieta ». Il y a une comparaison entre la guerre et les traditions, qui rend la guerre moins inquiétante voire normale, car on défend sa région comme sa Patrie. La religion intervient dans le sens où les traditions sont parrainées par Saint Firmin. Finalement, la troupe affronte l'ennemi pour défendre la Patrie, la tradition, et la religion puisque Saint Fermin lui-même l'y encourage : « Cuando al pelear / pensé algunas veces en morir / solía invocar a mi gran patron San Fermin. / Y el asi me decía : / « Navarrico, ten fe / los toros en la estafeta / tú has

de correr. »¹²⁶ Les trois valeurs se trouvent intimement liées. C'est par de tels procédés que le soulèvement est assimilé à un mouvement de défense patriotique avec une justification divine.

Enfin, si les chansons de « croisade » donnent une légitimité morale à la rebellion franquiste, encore faut-il adjoindre une justification légale. Certains prêtres et politiques vont

lancer comme argument que les élections étaient frauduleuses.¹²⁷ La légalité des urnes est contestée. Les paroles de chanson ne reflètent pas de contestation des élections, mais un fort rejet des lois du camp opposé. L'abus qui en est fait est condamné dans la chanson « Jotas » :

¹²³ **Canciones carlistas** . op. cit. « Jotas » page 58 « accrochée dans le coeur / le drapeau rouge et or »

¹²⁴ *Himnos y Canciones de la Guerra Civil*. Op. cit. « Isabel y Fernando » « L'esprit d'Isabelle et Ferdinand [rois d'Espagne du 15^{ème} siècle] règne / Nous mourrons en embrassant le Drapeau Sacré. »

¹²⁵ **Canciones carlistas** . Op. cit. Page 52.

¹²⁶ **Ibid.** « Himno del Tercio de San Fermin » page 50. « Quand dans la bataille / j'ai pensé quelquefois mourir / en général, j'invoquais mon grand patron, Saint Firmin. / Et il me disait ainsi : « Navarrais, aie foi. / les taureaux dans l'enclos / tu dois les affronter ».

¹²⁷ TEMIME, Emile. Op. cit. page 115 : "Un thème revient constamment dans le discours nationaliste, celui du caractère frauduleux des élections qui ont amené au pouvoir le gouvernement du Front Populaire"

On crée un antagonisme entre « l'autre », déloyal et injuste, et le membre du groupe à qui l'on prête des caractéristiques d'honnêteté, de foi et de courage: « soy carlista con honra y sin tacha »¹²⁸. C'est parce que l'adversaire est considéré comme celà que l'on n'accepte pas les lois républicaines. Seules obtiennent quelque légitimité les lois de Dieu et non celles des hommes, encore moins celles du « perfide ennemi » :

Emile Temime rapporte la formule d'un professeur à l'université de Louvain qui confirme cette idée : « Le gouvernement Espagnol viole ouvertement toutes les lois divines et humaines. »¹²⁹ La guerre devient donc pour la droite, légitime mais aussi légale, grâce au facteur religieux. Pour étoffer le mythe, la croisade a bien sûr besoin de héros. Les Carlistes sont mis en valeur pour leur résistance spontanée et leur statut de « combattants de la foi ». La Légion, plutôt laïque, et particulièrement l'aile de l'armée Africaine, musulmane, n'est pas très présentable: en effet, les Maures qui la composent représentent dans l'imaginaire collectif, l'envahisseur sanguinaire et l'ennemi de toujours. Comment affirmer que l'on mène une guerre catholique alors que ceux qui combattent sont d'une autre religion? Au contraire, passer ce point sous silence, et insister sur les profanations, revient à donner une justification religieuse à la guerre et refuser d'assimiler le soulèvement à un coup d'état militaire. La guerre est transformée en réaction contre une vaste persécution religieuse,¹³⁰ prétendument institutionnalisée. Une photographie prise cette année dans la Mezquita de Cordoue, est une relique qui confirme cette thèse, en appelant les événements de 1936-1939 « persécution religieuse », et non guerre civile. Il s'agit bien de la guerre que l'on nomme ainsi. On ne fait pas juste état d'actes qui auraient été commis pendant celle-ci car la persécution commence bien avant 1936. On cherche donc à escamoter les véritables causes du soulèvement (renversement d'un régime défavorable aux militaires) derrière une cause plus sainte. La religion devient le premier noyau de la propagande franquiste. La révolution nationale-syndicaliste, désirée par les phalangistes purs ne rentre plus dans le programme basique de Franco. Ces membres moins fervents, oubliés, se tournent alors vers un culte d'un passé militant et un rite politique immuable.

Pour conclure, comme l'affirme très justement Emile Temime, « L'Espagne Franquiste « Une, Grande et Libre » est construite « sur un retour en arrière et sur le maintien des archaïsmes. » Sur une « permanence des valeurs nationales et chrétiennes qui d'ailleurs se confondent. »¹³¹

2.1.2 L'évolution de l'ennemi traditionnel : du libéral, au « rouge ».

La mythologie Franquiste bâtit son deuxième argument à partir du contexte politique : il s'agit de la lutte contre le marxisme. En effet, les années trente voient la montée en puissance de cette idéologie, qui séduit de plus en plus et qui se place en opposition au fascisme. Ce changement est décelable dans les chansons. Il se traduit par une évolution de l'appellation de l'ennemi. En effet, avant, les hymnes traditionnels attaquent le libéral. Le libéral est celui qui prône l'esprit des lumières, et la révolution industrielle. Appelé « afrancesado » ce qui

¹²⁸ Ibid. « Soy Carlista » Page35 « Je suis Carlisme, honnête et sans tache »

¹²⁹ TEMIME, Emile. Op. cit. page 115

¹³⁰ Cf annexes.

¹³¹ TEMIME, Emile. Op. cit. Page 139

signifie « francisé », il est assimilé à l'étranger, et rejeté par la fraction conservatrice de la société. Dans les chansons des premières guerres carlistes, il est méprisé et combattu :

Mais cet ennemi traditionnel va s'effacer devant une nouvelle menace, plus effrayante et potentiellement dangereuse puisqu'elle vient de gagner les élections en 1936 : c'est la menace « rouge ». Le terme « libéral » s'évanouit totalement devant ce péril : « trincheras rojas » ; « rojillos » ; « balas rojas ».¹³² , « Contra el rojo han luchau »¹³³ . Ce terme de « rouge » est assumé par une part de la population républicaine, ralliée à l'idéal communiste, qui se désigne ainsi dans ses chansons, et revendique l'extermination du régime donc s'oppose à la droite :

Mais tous les républicains ne se veulent pas « rouges » notamment les modérés. Les conservateurs reprennent cette désignation, car derrière ce terme assez ambigu, on peut placer beaucoup de groupes idéologiques différents : les anarchistes, les socialistes, les communistes et autres marxistes, ainsi que les modérés de gauche, tous ceux ayant voté pour le Front Populaire en 1936, ou affichant des idées de gauche ou même soupçonné d'en avoir. « Rouge » est donc un terme générique qui permet de ne pas limiter la répression. Bartolomé Bennassar parle de « référence permanente et simplificatrice à la « rouge canaille marxiste », qui permet la « traque impitoyable des fonctionnaires suspects de fidélité à la république, l'ordre moral, l'épuration des bibliothèques,[...] les basses vengeances et épuration sommaire »¹³⁴ . Ce mot « rouge » est une construction des institutions destinée à justifier l'usage de la violence physique. On constate qu'il s'agit d'une volonté de stigmatiser qui est fomentée d'abord par le pouvoir puis reprise par les modes d'expression populaire. En effet, dans les chansons, un détail frappant du passage de « libéral » à « rouge », c'est le changement dialectique de la couleur de la coiffe des Requetés. Ceux-ci se distinguent traditionnellement par leur béret rouge. Dans les chansons antérieures à 1936, on n'utilise que cet adjectif pour le désigner. Or, avec la guerre, l'ennemi devient « le rouge » et les confusions sont possibles. On remarque de ce fait une évolution dans les termes utilisés pour désigner le béret des soldats carlistes. Le rouge traditionnel apparaît encore dans certaines chansons, sauf lorsque les auteurs optent pour parler de l'ennemi comme « rouge ». Ils évoquent dans ce cas le béret « incarnat », « coloré », ou encore « vermeil », pour éviter de désigner les partisans avec le terme choisi par les institutions pour désigner l'opposant :

On cherche à distinguer clairement l'ennemi de l'ami. L'acceptation de ce terme qui stigmatise, au départ invention du pouvoir pour la propagande, est reprise par le folklore grâce à un mouvement d'accoutumance de la population, et par un changement des habitudes linguistiques du groupe. Il s'agit également de créer une image de ce personnage qui puisse justifier qu'on le haïsse. Le « rouge » subit donc des sobriquets et des insultes : il est le « rojillo » c'est à dire le « petit rouge », le suffixe « -illo » étant utilisé avec un sens méprisant et péjoratif. Ainsi, le rouge est doté de caractéristiques qui prouvent sa différence de nature avec le soldat du camp franquiste : il est essentiellement traité de lâche et de mauvais combattant. Il a une attitude contraire à celle du « vaillant guerrier conservateur ». Le superlatifs « à la débandade », et l'exagération de la caricature de l'homme qui s'enfuit à peine a-t-il vu le couvre-chef de l'ennemi prouvent que la situation décrite est plus fantasmagorique que réelle. Il s'agit de renforcer le moral des troupes et de rassembler les partisans en dévalorisant l'ennemi :

¹³² Ibid. « *Himno del Tercio de Navarra* » Page 46 « tranchées rouges » ; « petits rouges » ; « balles rouges »

¹³³ Ibid. « *Himno del Tercio de San Fermin* » Page 50 « Contre le rouge ils ont lutté »

¹³⁴ BENNASSAR, Bartolomé. Op. cit. Page 165

En plus d'être indigne, le rouge est l'émissaire de l'étranger. La synecdoque « rouge » est utilisée pour désigner le communiste, et par extension, le moscovite. Cette couleur est une importation de la situation internationale. En effet, l'URSS arbore le drapeau rouge. C'est le seul pays ayant instauré un régime marxiste et il s'impose comme modèle dans le monde. Mais le rouge est également aussi la couleur des mouvements socialistes et révolutionnaires. Nous précisons à nouveau que les communistes sont peu nombreux au début de la guerre. Mais les militants croissent avec l'aide apportée par Moscou qui veut selon la droite, s'appropriier le contrôle du pays. Le communiste devient pour les réactionnaires, l'image de l'envahisseur :

Comme le libéral, le « rouge » est stigmatisé comme étranger. Cette construction didactique permet d'éluider le caractère civil de la guerre, et de faire appel au nationalisme intransigeant pour justifier le combat :

Cette chanson prétend que celui qui est contre le soulèvement des généraux et donc ne crie pas son slogan, qui est « Viva España » est décrété étranger ou sous-homme. Il n'y a donc pas de place pour la neutralité dans un conflit de la sorte. Il y a pour les franquistes, les étrangers et leurs traîtres alliés d'un côté, et les défenseurs de l'Espagne « vraie », de l'autre. Les rouges sont dans cette logique, décrétés ennemis de la Patrie et de l'hispanité :

Cette dernière chanson représente bien les excès dans lesquels tombent les chansons, en voulant transmettre des sentiments. Les républicains sont des « perfides », des « infâmes », des « assassins », voir des « Bâtards » dans le sens d'illégitimes, ce qui rejoint l'idée précédemment développée. Ceux-ci « pourchassent », « outragent », « blessent » et « souillent » le drapeau. On essaye de forger le mythe d'une anti-Espagne qui s'opposerait à la patrie et la mettrait en danger. La stigmatisation de l'ennemi comme « rouge », symbole de ce mythe, et de l'étranger permet de rendre normale une haine fratricide. Elle exclut le dialogue et la compréhension en prônant la lutte à mort, déshumanisée et vécue comme un mécanisme légitime d'autodéfense plutôt que comme un meurtre. Les chansons donnent aux combattants le courage dont ils ont besoin, et favorisent un endoctrinement, en séparant nettement les camps : les rouges, émissaires du mal, et les partisans, défenseurs du bien. Il n'y a pas de place pour la neutralité. Les adversaires vont eux aussi stigmatiser l'ennemi, en utilisant les mêmes processus. C'est pour cela que le combat s'envenime. On place des gens face à face en argumentant que l'autre se fourvoie dans l'erreur alors que le partisan seul détient la vérité notamment le véritable objectif de l'ennemi. Ainsi, on efface toute modération au profit d'un discours de propagande biaisé qui est agité comme un drapeau. L'adversaire n'est plus un collègue, un Espagnol, un républicain. Il n'est plus non plus quelqu'un appelé « rouge » à cause de ses opinions, mais il devient le « rouge », cette caractéristique se transforme en essence même de la personne. Ainsi, le général Queipo de Llano, maître dans l'art de la propagande ne désignera jamais ceux de l'autre camp comme républicains. Le mot n'est pas assez lourd de sens. Il est clair, dans le jeu de l'endoctrinement que les actes atroces et les bavures ne sont commis que par autrui, « les rouges » et non les nationaux. « Dans l'Espagne rouge, on assassine, on torture, on viole.

¹³⁵

Dans la nationale, on fusille, cela uniquement pour punir les crimes. » La césure se veut nette. C'est pour cela que, puisque l'autre est le messenger du mal, les chansons décrètent la lutte à mort. Ce n'est pas simplement une bataille pour la victoire, ou pour la suprématie de ses idéaux ou pour le pouvoir. Il s'agit avant tout d'une lutte pour l'extermination. C'est pour

¹³⁵ REYERO, Francisco. Op. cit. « *Queipo jamás se refiere a los del otro bando como republicanos; es evidente que quienes cometen atrocidades son los otros, los rojos, y no los nacionales. En la España roja, se asesina, se tortura, se viola; en la nacional se fusila, solo eso, para castigar crímenes.* » Page 96

cela que la réconciliation ne viendra jamais jusqu'à la mort de Franco. La chanson « Con el Fusil » est significative de la violence physique jusqu'à laquelle on est prêt à aller : elle prêche l'anéantissement total des rouges par la population armée de fusils.

Les exemples sont multiples. Les superlatifs transcrivent cette idée de lutte à mort : « il n'en restera aucun » « en tuer plus qu'il y a de fleurs en avril et mai ». Dans la chanson « Himno del Tercio de Navarra », le capitaine ne va pas à la bataille, pour la victoire, mais vraiment pour chercher l'ennemi et l'éliminer. Ainsi, les mythes vont encourager la répression, la justifier. La croisade du bien contre le mal sera renforcée par le thème de la terreur rouge. Les brutalités se prolongeront même après la fin des combats, et l'on n'accordera aucun pardon à l'autre camp. L'Eglise et l'armée, représentantes du camp franquiste, contribueront à forger la barrière entre l'un et l'autre camp : Le mythe de deux principes éternels, s'affrontant à mort, ne laisse pas de place à l'écoute et à la compréhension. Il promeut une politique de persécution et de liquidation. Dans cette optique, la répression ne connaît pas de répit.

La brochure fournie par l'action catholique au jeune soldat nationaliste, pourvoit une justification de la guerre qu'il doit mener : Le Cardinal Goma y dit que: « cette guerre cruelle est dans le fond, une guerre de principe, une guerre idéologique, celle qui oppose une conception de la vie et de la société à une autre, une civilisation à une autre... C'est celle de l'esprit chrétien et espagnol contre le matérialisme marxiste. C'est un profond sentiment d'amour pour la patrie qui a provoqué le soulèvement de juillet »¹³⁶.

2.2 Légalité et liberté : Leitmotiv Républicain

2.2.1 La trahison du soulèvement contre les urnes et contre la liberté

2.2.1.1 La Légalité républicaine : mythe de l'armée contre le peuple

La deuxième république naît le 14 avril 1931, avec la fuite du roi d'Espagne à la suite d'élections municipales considérées comme un plébiscite républicain. Après un gouvernement de gauche modérée, puis la reprise du pouvoir par le gouvernement conservateur (« Bienio Negro »), le Front Populaire, alliance de tous les partis de gauche, élabore un programme commun et remporte incontestablement les élections législatives le 16 février 1936. Le gouvernement dispose de manière évidente de la légalité des urnes. Cela devient un des points majeurs qui justifient la défense de cette république. Franco est baptisé « traître », puisqu'il se soulève contre la légitimité du gouvernement choisi par la majorité du peuple. Les chansons stigmatisent « Franco el traidor »¹³⁷, idée est déclinée grâce à un paradigme fourni :

Le lexème du traître se retrouve maintes fois associé au fascisme. Franco devient dans les chansons républicaines, non le représentant d'une part de la population espagnole qu'est

¹³⁶ TEMIME, Emile. Op. cit. Page 109

¹³⁷ *Canciones de Lucha, 1936-1939. Op. cit. « No Pasarán » « Franco le traître »*

le camp des insurgés, mais l'appui des puissances étrangères fascistes, ce qui renforce l'argument de la trahison.

Franco n'est pas étranger, pourtant il se bat contre la république légale et légitime, il est donc le traître. Trahir, selon la définition classique, c'est abandonner quelque chose à quoi on doit fidélité. Ce verbe est d'ailleurs naturellement associé au substantif « patrie ». L'expression "trahir sa patrie" suppose que la patrie est l'entité par excellence à qui l'on doit fidélité. Ce mot prend même une connotation sacrée avec l'intervention du vocabulaire

religieux par le constituant nominal « los Judas de la traición »¹³⁸ qui martèle l'idée avec une redondance car Judas incarne la figure du traître dans la mythologie biblique. Ceci implique que les gens qui se battent contre les républicains sont des renégats. Ils ont abandonné la patrie, valeur fondamentale, et passent dans l'illégalité. Au contraire, le républicain et sa famille sont vus comme les tenants de la légalité, leur citoyenneté, leur droit de vote récemment acquis étant utilisé à bon escient :

Dans « Alas Rojas », la population de Madrid, républicaine, est considérée comme « loyale » donc, littéralement, respectant la loi. Dans « Peleamos, peleamos » La « libre République du peuple » est mise au même niveau que la paix, la justice et le travail, trois valeurs incontestablement positives pour les républicains. Elle est qualifiée de noble. Nous concluons que cette chanson vante la légitimité de la République. Et le châtimement réservé aux traîtres sera, selon la chanson « Los Cuatro Generales », d'être pendus :

Cette peine, bien que violente, est le reflet de la légalité, la peine de mort étant encore en vigueur en 1936. Le général Sanjurjo a d'ailleurs déjà été condamné à la peine suprême pour une tentative de coup d'État qui échoue en 1932. Sa condamnation est ensuite commuée en exil. Enfin, les paroles les plus significatives se trouvent dans l'« Himno de la sexta Division ». En effet, l'auteur estime que si le combat a lieu, ce n'est pas à cause de la République mais de ses ennemis car ils l'ont provoquée. Ils se rendent donc seuls responsables de la guerre:

En effet, la chanson est écrite de manière à ce que l'on comprenne que l'énonciateur n'est qu'un travailleur, qui n'a jamais manié que son outil. Ce n'est pas un professionnel de la guerre, contrairement à la Légion qui s'est rangée du côté des généraux. Il n'a donc pas, en temps normal, de légitimité pour porter le fusil. Toutefois, s'il combat, c'est pour défendre la liberté procurée par la République qui est mise en danger par un adversaire qui a ouvert les hostilités. Le régime, investi de la légalité des urnes et qui grâce à cela, a instauré la liberté, devient le garant du bon droit du citoyen qui prend les armes. Ce mode d'appréhender l'événement est une justification : contrairement à ce que disent les opposants, l'armée républicaine n'est formée ni de bandits, ni de moscovites. Il s'agit simplement de modestes travailleurs qui soutiennent un État élu à la majorité. D'ailleurs, le héros est souvent anonyme, car il est le représentant du peuple espagnol tout entier, qui serait soulevé de manière globale, sans dissensions. On utilise la première personne

du pluriel : « tendrás eternamente nuestra maldición »¹³⁹, « Luchamos y venceremos »¹⁴⁰

. Ce « nous » renvoie à une communauté fantasmée, un « peuple » qui n'existe pas forcément. En effet, beaucoup de paysans, influencés par le caciquisme et le pouvoir de l'église et même la moitié de la population de Madrid a voté à droite.

¹³⁸ *Canciones de Lucha, 1936-1939. Op. cit. « Himno » « Los Judas de la traición »*

¹³⁹ *ALARCON, Rolando, Op. cit. « Canción de Bourg Madame » « Tu auras éternellement notre malédiction »*

¹⁴⁰ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1. Op. cit. « Freiheit » « Nous luttons et nous vaincrons »*

C'est grâce à ces éléments, symbolique du traître et allusion au bon peuple, uni dans ses idéaux que l'on fonde un mythe : celui de la trahison contre la population. Ce thème sera repris et développé dans les moyens de communication et de propagande au point qu'il finit par être accepté comme une réalité là où on ne trouve jamais que des points de vue. Dans son livre, Emile Temime cite Martin Chauffier, qui affirme : « Il n'y a pas deux Espagne. Il y a une armée contre un peuple, une conspiration fasciste internationale contre une démocratie. »¹⁴¹

Pourtant la Société des Nations choisit la non-intervention lors du coup d'État franquiste. Cela peut être considéré comme un acte qui donne une reconnaissance internationale à un soulèvement mené par quelques insurgés, contre un Etat qui est légitime et a participé pendant six ans aux assemblées de cette organisation internationale. Si les événements prennent cette tournure, c'est essentiellement parce que le Royaume Uni de Churchill qui est anticommuniste, s'oppose à ce que l'Espagne du front populaire soit défendue. Cette réaction de l'institution internationale provoque sa perte car elle se révèle incapable de solutionner le conflit et n'a aucun pouvoir sur les Etats d'Europe. Elle ignore les problèmes, car la non-intervention se révèle une grande duperie, que ni l'Allemagne, ni l'Italie, ni l'URSS ne vont respecter. Le gouvernement officiel et légalement reconnu va donc être mis en doute parce que les dirigeants de la Société des Nations craignent une guerre internationale. Il va également être mis à mal car il accepte de livrer des armes aux milices ouvrières sur lesquelles il n'a aucune autorité. Le pouvoir s'éparpille alors dans la rue, et les syndicats et comités exécutifs font régner leur propre loi, même à Madrid et à Barcelone où se trouve pourtant le gouvernement central et celui de la généralité de Catalogne. Ils volent la légitimité du gouvernement par les victoires qu'ils obtiennent sur les insurgés dans les capitales du pays. Il n'y a donc plus de coordination d'ensemble, chose qui fera cruellement défaut pour la victoire. La légalité du gouvernement de la République s'estompe peu à peu derrière ces comités. Plus fort que la légalité, on utilise alors le concept de liberté. « La lutte à armes inégales, les sacrifices insensés ne sont pas seulement des créations de la poésie ou de la propagande. Encore faut-il, pour justifier ces sacrifices, l'espoir d'un monde meilleur. »¹⁴² Le terme « liberté » représente cet espoir.

2.2.1.2 La liberté : concept universel et mythe mobilisateur

La sauvegarde de la république n'est pas un thème assez mobilisateur pour permettre à quantité de gens de se sentir concernés. Beaucoup de partisans de gauche n'éprouvent pas le besoin de conserver une République qui a adopté des mesures qu'ils condamnent parce que trop timides. C'est là qu'intervient le concept de liberté. C'est la raison la plus souvent évoquée dans les chansons pour justifier la guerre. Or c'est un mot polysémique. En effet, derrière l'abstraction de ce mot, on peut ranger une variété de constructions didactiques aux sens hétérogènes. La définition du terme serait : « l'état de celui, de ce qui n'est pas soumis à une ou des contrainte(s) externe(s). » Le syntagme « contrainte » a un sens subjectif. En effet, certains peuvent considérer que l'État, la police représentent une contrainte. Selon Rousseau, la liberté n'est pas l'état naturel, dans lequel les envies de chaque être ne connaissent aucune limite, mais un contrat social, qui fait que la liberté c'est signer un contrat avec d'autres humains, qui légitime des lois auxquelles je me soumet, et elles seules auront le pouvoir de me contraindre, puisque je les approuve. C'est le « pouvoir que le citoyen a de faire ce qu'il veut, sous la protection des lois et dans les limites de celles-

¹⁴¹ TEMIME, Emile. Op. cit. page 121.

¹⁴² BENNASSAR, Bartolomé. Op. cit. Page 147

ci. » La liberté se comprend selon l'interprétation que chacun en fait. On peut en effet se demander si les codes sociaux intégrés par l'être humain du fait de sa socialisation, ne sont pas une réduction de sa liberté. La religion, par exemple, impose des valeurs que l'homme va apprendre et considérer comme justes, bien qu'il n'en ait aucune preuve. Ainsi, dans une perspective anthropologique, on constate que ce qui était considéré comme bon ou mauvais et ainsi autorisé ou interdit il y a un siècle, a évolué aujourd'hui. C'est pour cela que l'on peut se demander si le mot liberté, qui apparaît dans chaque chanson républicaine, a un sens commun à tous les contemporains de 1936 ou au moins aux partisans de gauche, ou s'il s'agit d'un mythe, d'une construction politique qui justifie la défense de la République. Tout d'abord, on souligne l'importance du champ lexical de la liberté : on trouve une ou plusieurs occurrences de ce mot dans quatre-vingt quinze pour cent des chansons républicaines, en quelque langue qu'elles soient : « Libertad », « Freiheit »¹⁴³, « askatzeko »¹⁴⁴, « libèrtà »¹⁴⁵. Le lexème se décline sous sa forme nominale (liberté), verbale (libérer), adjectivale (libre). Derrière cette colossale diversité d'emploi du terme « liberté », on trouve une grande variété de concepts : d'abord, la liberté est envisagée comme la suppression des tensions sociales économiques, le partage des bénéfices de la production, et la fin de la relation d'inégalité¹⁴⁶ entre le possédant et le prolétaire, ce dernier appelant le premier « maître » (« amo »), il est considéré réduit à l'esclavage par sa situation financière, d'où l'utilisation du mot liberté. Elle est, dans ce sens le fait de ne plus être contraint par la nécessité et de s'avilir pour un salaire de misère :

La liberté, prend un sens social dans un premier temps. Deuxièmement, la liberté est conçue selon un concept politique : elle n'a pas le même sens si l'on prend le point de vue de partis ou syndicats différents. Le Parti socialiste la considère comme le partage des biens et des moyens de production. Les anarchistes, quant à eux, sont moins modérés : la liberté, c'est la destruction de toute autorité, voire de l'argent :

La liberté justifie des mesures extrêmes, comme le meurtre et le terrorisme :

Pour les communistes, la liberté, c'est leur doctrine, et aucune autre. Seul le parti et uniquement lui est garant de la liberté, et même, « le communisme n'est que paix et liberté » : « ¡Viva el Comunismo y la libertad! / Que sólo el Comunismo es la Libertad. / Comunismo sólo es paz y libertad.¹⁴⁷ » Pour les nationalismes régionaux, le mot de liberté que l'on prône pendant la Guerre Civile, signifie l'autonomie de la région. L'hymne Gernikako Arbola¹⁴⁸

propose de «défendre notre liberté » . La première personne du pluriel renvoie au groupe formé par la nation galicienne, et non à tous les républicains. La chanson « Soldados Vascos » mobilise pour « libérer Euskadi » On défend donc une liberté pour le groupe particulier, inséré dans le groupe plus ample des « Républicains ». La liberté désirée en Catalogne n'est pas la même que celle prônée à Madrid. Chaque mouvement de gauche, malgré les antagonismes de leurs idéologies, se prétend garant de la liberté qu'ils ont créée grâce à des constructions de langage. L'interprétation du mot est propre au parti ou au

¹⁴³ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* Op. cit. « Freiheit »

¹⁴⁴ *Chants de la Guerre d'Espagne* . Op. cit. « Eusko Gudariak »

¹⁴⁵ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.2.* Op. cit. « La Guardia Rossa »

¹⁴⁶ *España 1936-1939 ; Himnos y Canciones de la Guerra Civil.* Op. cit. « En la Plaza de mi Pueblo »

¹⁴⁷ BUSCH, Ernst. Op. cit. « Bandera Roja » « vive le communisme et la liberté » « seul le communisme est la liberté » « Le communisme est seulement paix et liberté »

¹⁴⁸ *Chants de la Guerre d'Espagne* . Op. cit. « Gernikako Arbola » « De defender nuestra libertad. »

syndicat, et on ne peut déceler une véritable nature du mot « liberté », une essence qui serait commune.

La liberté est finalement une construction partisane qui crée le groupe. C'est un symbole qui rassemble. Ce n'est pas le groupe dans son entier qui adopte un concept de liberté homogène, identique pour tous, mais c'est le concept qui réunit beaucoup de groupes hétérogènes et en désaccord, dans un but faussement commun. Ainsi, le mot est parfois un cri de ralliement plus qu'un véritable but à atteindre :

Par le seul fait de crier « liberté », les ennemis passent dans le camp des adversaires et éviteront le châtime¹⁴⁹nt. Crier « liberté » signifie que l'on fait partie intégrante du groupe républicain, en opposition aux Franquistes qui clament « ¡Arriba España! ». La liberté, c'est donc une variété de définitions. Le sens se forge face à l'adversité. On ne peut trouver de définition positive, mais il est possible de qualifier la liberté négativement ; on peut clairement affirmer ce qu'elle n'est pas : elle n'est pas le Franquisme, ni le fascisme international, ni la réaction conservatrice. La liberté est donc un concept pour se placer contre l'autre camp :

« Camaradas, muera Franco / viva nuestra libertad. »¹⁴⁹ On ne peut trouver d'accord dans une Espagne qui est devenue le foyer des milles mouvements révolutionnaires.

La recherche d'une identité collective caractérisée par la défense de la liberté se double d'un mythe de l'unité, qui accentue ce thème. En effet, ce sujet est vital : Il propose le consensus de tout le peuple autour d'une révolution sociale qui lui bénéficierait. Il est développé dans les propagandes socialistes de tous les pays, qui se veulent internationales

(«Range-toi dans le front de tous les ouvriers/ Avec tous tes frères étrangers »¹⁵⁰). Ainsi, des chansons entières sont dédiées au thème de l'union : La « Canción del Frente Unido », chanson allemande adaptée en quatre langues, propose au citoyen de s'affilier simplement

parce qu'il est « du peuple »¹⁵¹. Les paroles forgent un concept, « le peuple », qui aurait les mêmes besoins et les mêmes opinions. On construit des représentations communes et des symboles qui créent la « classe ». La sociologie collective analyse que la classe est envisagée comme un travail politique d'unification. C'est un schéma constructiviste : la lutte des classes permet de définir les classes. L'acte de son existence c'est sa lutte contre une autre. Il est donc normal qu'en temps de guerre civile, on recherche particulièrement à accentuer le thème de la classe prolétaire en conflit avec la classe bourgeoise conservatrice franquiste. De plus, la classe naît avec le regroupement national. Un ensemble de petits mouvements isolés n'en constitue pas une. L'unification est donc un enjeu politique. C'est pour cela qu'elle est mise en valeur dans les chansons : on souhaite constituer un groupe national qui défendrait la liberté. « Uníos, hermanos proletarios. Uníos que es vuestra

libertad »¹⁵². Deuxièmement, l'union est nécessaire à court terme pour faire un front commun à l'ennemi et gagner la guerre, sans se déchirer dans des luttes intestines. En effet, toutes les ressources et tous les membres de la société doivent être mobilisés, sur le front et dans les usines, pour contrer l'ennemi qui progresse rapidement. On observe en effet de nombreuses dissensions internes : nous avons vu les divergences des théories anarchistes, socialistes et communistes, possédant chacun leur Internationale. A cela s'ajoute des

¹⁴⁹ Site "Altavoz del frente". Op. cit. « Himno Guerrillero » « Camarade, meure Franco / vive notre liberté »

¹⁵⁰ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* Op. cit. « Einheitsfrontlied »

¹⁵¹ Ibid. « Canción del Frente Unido » « Porque eres del pueblo affiliate ya / En el frente Popular »

¹⁵² BUSCH, Ernst. Op. cit. « Un í os, hermanos proletarios »

antagonismes quant au choix des symboles : une chanson glorifie le drapeau violet

de la République, tandis qu'une autre le drapeau rouge du socialisme¹⁵⁴. Deux camps finissent par s'ébaucher : ceux qui veulent mener la révolution en même temps que la guerre contre Franco, et ceux qui prétendent d'abord arrêter l'ennemi en concentrant toutes les forces en vue de cet objectif, et en restaurant un pouvoir fort qui coordonnerait les milices indépendantes. L'union comme nécessité vitale est répercutée dans les chansons.

Cette chanson prône l'union des deux camps dont nous avons parlé : marxistes et libertaires. Elle ajoute que seul le traître, c'est à dire le franquiste, doit être considéré comme adversaire. On décèle dans ces mots, les tensions entre deux camps républicains qui seraient incapables de s'entendre et traiteraient l'autre d'ennemi. Dans « Los campesinos », l'adversaire s'opposerait à l'unité des républicains. Cela sous-entendrait qu'un regroupement leur permettrait de gagner :

Ainsi, l'union est glorifiée comme facteur qui a permis de repousser les envahisseurs à Madrid. Cette ville devient le symbole de l'union du peuple, avec des slogans comme « Le peuple uni ne sera jamais vaincu ». « Union », « une seule voix », « un même symbole ». Ce champ lexical participe à regrouper des personnes hétérogènes sous la catégorie « peuple », qui agirait ensemble et repousserait le fascisme avec une implacable efficacité. Or, il est évident que cette union fantasmée n'a jamais eu lieu. Au printemps 1937, les troupes communistes de la Catalogne prennent d'assaut les locaux des anarchistes de la C.N.T (Confédération Nationale des Travailleurs), puis des trotskystes du POUM (Parti Ouvrier d'Unification Marxiste). On dresse des barricades dans tout Barcelone, et commence la guerre civile dans la guerre civile, alors que les troupes Franquistes continuent leur avancée. Le conflit idéologique intra-républicain se soldera par 400 victimes et 1000

blessés¹⁵⁵. L'union est donc une idée qui n'aboutit pas, qu'on chante pour essayer de la rendre plus réelle, ou pour s'en persuader. L'échec de l'entente des différents groupes tourne au drame. Le camp républicain est enfermé dans une hétérogénéité qui le ronge de l'intérieur. La liberté reste donc le concept commun, qui est assez abstrait pour grouper sans proposer de solution politique commune. Elle permet de prendre en compte la menace fasciste en proposant un concept universel.

Les valeurs défendues sur les champs de bataille espagnols ont ce caractère universel. La religion prônée par les insurgés est perçue comme cela : elle proclame les valeurs d'égalité des hommes devant dieu. Côté républicain, la liberté est le concept universel dans le sens où les hommes « naissent libres et égaux » selon l'idéologie des Lumières. Cela implique également la démocratie. C'est à ces deux termes que s'opposent les adversaires dans le discours de gauche. Ces concepts justifient l'action des républicains et aussi celle de personnes au-delà de la frontière nationale : dès l'annonce de la guerre, des militants de gauche de tous les pays (Allemagne, Italie, France, Angleterre, États Unis, Mexique, etc.) partent volontairement pour se battre sur le front espagnol dans un élan de solidarité qui dépasse les frontières. Ils forment les « Brigades Internationales », le parfait exemple de la fusion des deux mythes précédents : l'union, pour la liberté. La légende prend ici des dimensions exceptionnelles. En effet, l'aide étrangère ne s'avoue pas pour des raisons diplomatiques évidentes liées au pacte de non-intervention. « Celle des brigades, non

¹⁵³ *Chants de la Guerre d'Espagne*. Op. cit. « El Pendón Morado »

¹⁵⁴ Site «*Altavoz del frente*». Op. cit. «*Bandera Roja* » et «*Viva la Fai* »

¹⁵⁵ LUIS, Jean Philippe. Op. cit. Page 41.

II. Les chansons du conflit : justification de la guerre et construction d'un mythe.

seulement s'annonce mais se claironne »¹⁵⁶. En effet, elles sont « volontaires » donc elles ne dépendent théoriquement d'aucun gouvernement (bien qu'elles soient encadrées par des envoyés de Moscou). Il n'y a donc aucun risque de causer un incident diplomatique. Les membres sont vite surnommés « combattants de la liberté ». Ils reprennent à leur compte¹⁵⁷ ce concept qui justifie leur présence. Dans la « chanson des Brigades Internationales », on trouve les mots « libre » et « liberté ». les Brigades sont vite auréolées d'un grand prestige car elles sont efficaces au combat (beaucoup mieux équipées que les troupes espagnoles), elles sont composées de membres de groupes politiques différents (bien que les cadres soient communistes), et de nationalités hétérogènes, donc elles sont l'exemple de l'union si difficile à mettre en oeuvre. Elles sont également médiatisées et on met l'accent sur l'engagement de nombreux intellectuels (André Malraux, Ernest Hemingway, etc.). Elles défendent la liberté contre le fascisme, mais ont également des idées marxistes, comme le montre l'idée de « caste oppressive » :

Les Brigades sont donc l'exemple même de tout ce que la république valorise : union, solidarité et engagement bénévole, socialisme, défense de la liberté, etc. Chaque cause a besoin de héros. Les Brigades Internationales deviennent ceux de la République. Ils laissent¹⁵⁸ en Espagne un grand nombre de chansons qu'ils créent « Das bataillon Edgar André »¹⁵⁹, « Camarada Hans Beimler »¹⁶⁰, « Jarama valley », etc. ou qu'ils importent : « la guardia Rossa », « au devant de la vie », etc. Souvent, elles justifient la présence de ces hommes :

Elles contribuent à la fondation du mythe. Emile Temime déclare que « peu d'hommes se sont confondus aussi étroitement avec la légende qu'ils étaient en train de créer ; Peu ont connu de leur vivant cette consécration qu'évoque le discours d'adieu aux combattants internationaux, adressé par la Pasionaria : « vous êtes l'histoire, vous êtes la légende. Vous êtes l'exemple héroïque de la solidarité et de l'universalité de la démocratie ».¹⁶¹ Pío Moa, auteur révisionniste, provocateur et très controversé, dit que le concept de défense de la liberté se heurte à une contradiction : ses combattants sont encadrés par des organisations stalinienne, alors que l'URSS expérimente des purges sanglantes, qui ont des répercussions en Espagne comme l'attaque des quartiers généraux du POUM et la disparition de leur chef, André Nin, probablement exécuté par les services secrets communistes. Le concept de démocratie occidentale n'a selon lui rien à voir avec celui de Staline, qui distribue pourtant à tout vent les consignes de liberté et de démocratie.¹⁶² Par ailleurs, beaucoup de brigadistes

¹⁵⁶ TEMIME, Emile. Op. cit. Page 127

¹⁵⁷ Canciones de Lucha, 1936-1939. Op. cit. « *Canción de las Brigadas Internacionales* »

¹⁵⁸ BUSCH, Ernst. Op cit.

¹⁵⁹ Songs of the Spanish Civil War. Vol.1. Op. cit.

¹⁶⁰ Songs of the Spanish Civil War. Vol.1. Op. cit.

¹⁶¹ TEMIME, Emile. Op. cit. Page 130

¹⁶² MOA, Pío. Los mitos de la guerra civil. Barcelona : Editorial Planeta DeAgostini, 2003. 605p. pp. 344-53 « La leyenda persiste hoy [...] siempre con la concepción de hombres que entregaban su sangre generosamente por la libertad de España » « Muchos de ellos en paro por la crisis de la época. » « Los brigadistas defendían en España "una república parlamentaria" o en general « la libertad ». « El mito choca de entrada con una contradicción muy fuerte » « se trató de una organización inspirada, mandada y encuadrada por el stalinismo. » cuando al mismo tiempo « emprendía una de las mas mortíferas oleadas de terror en la URSS, con reflejos también en España, como la represión contra el POUM y otros episodios. » « Por supuesto, Stalin y los suyos

sont des chômeurs, motivés par le salaire, voire des repris de justice¹⁶³. La liberté peut donc selon cette théorie, être considéré comme un concept propagandiste, politique, qui relève du mythe plus que de la réalité. Cependant, selon Bartolomé Bennassar « Cela ne remet pas en cause l'enthousiasme et l'abnégation des brigadistes »¹⁶⁴. Beaucoup, d'ailleurs, ont franchi la frontière avant même l'appel communiste. Le décret les créant le 22 octobre, est plus une reconnaissance d'un état de fait qu'une création, nombre de volontaires étant déjà sur place. Selon B. Bennassar, « Le 19 août, 850 miliciens volontaires de toutes nationalités dont 24 français et de nombreux Italiens, passèrent de Cerbère à Port-Bou. »¹⁶⁵ La légende n'est donc pas fondée sur du vent. Elle est juste mise en exergue au point de devenir un mythe. Ainsi, lorsque le camp franquiste met en avant les carlistes, combattants spontanés de la religion, les républicains ont de leur côté, les défenseurs volontaires de la liberté. Chacun utilise le même procédé pour valoriser ses saints et ses héros.

2.2.2 Nationalité des ennemis

Les guerres classiques sont plus faciles à justifier par les autorités que les guerres civiles : on se bat contre un ennemi qui envahit la nation. Celui-ci est donc étranger à la patrie, concept développé pour renforcer l'unité du groupe. Il parle une langue différente, a une religion autre, une culture dissemblable. On se rassemble avec ses pairs pour lutter contre un autre, qui nuit au collectif. Or, dans une guerre civile, on peut facilement se reconnaître dans l'ennemi, peut-être même a-t-on grandi ensemble¹⁶⁶. C'est pour cela que les institutions doivent identifier qui est ennemi et qui ne l'est pas. Deux solutions se présentent à elles : qualifier l'adversaire d'ennemi intérieur ou alors d'étranger, venant de l'extérieur.

Que l'on choisisse l'une ou l'autre solution, il s'agit dans les deux cas de définir les idéologies dont le groupe ne veut pas. Le langage, comme « ressource structurante de la réalité »¹⁶⁷ permet d'énumérer les conditions nécessaires pour appartenir au collectif. Nous avons vu que dans le cas de l'Espagne républicaine, le collectif est lié par le concept de

pregonaban a todos los vientos las consignas de libertad y democracia, pero su concepto de las mismas tenía poco en común con el que normalmente prevalece en los países occidentales. « La légende persiste aujourd'hui [...] toujours avec la conception d'hommes qui versaient généreusement leur sang pour la liberté de l'Espagne. » « Beaucoup d'entre eux étaient au chômage à cause de la crise de l'époque » « Les brigadistes défendaient en Espagne "une république parlementaire" ou en général « la liberté ». « Le mythe se heurte d'entrée avec une contradiction très forte » « il s'agissait d'une organisation inspirée, dirigée et encadrée par le stalinisme » quand en même temps « s'entreprenait une des plus mortelles vague de terreur en URSS, avec des répercussions en Espagne, comme la répression contre le POUM (voir paragraphe sur l'union) et d'autres épisodes. » « Bien sûr, Staline et les siens claironnaient à tout vent les consignes de liberté et de démocratie, mais sa conception de celles-ci avait peu en commun avec celles qui prévalent normalement dans les pays occidentaux.

¹⁶³ BENNASSAR, Bartolomé, Op. cit. Page 143

¹⁶⁴ Ibid. Page 147

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Cancionero scout / canciones populares. Espagne. [page consultée le 16 mai 2007] < <http://asde.scouts-es.net/gs214/recursos/cancionero/popular.html#cancion11> > « Madre Anoche en las Trincheras » « Sabes, madre, a quién maté, / aquel soldado enemigo. / Era mi amigo José, / compañero de la escuela.

¹⁶⁷ CE, Ayse et PERIES, Gabriel. *Cultures et conflits*, numéro 43 : L'ennemi de l'intérieur, une construction discursive et politique, page 100.

liberté, qui est passablement flou. L'ennemi est celui qui refuse la liberté voire se bat contre elle. Or, on peut inclure tant d'aspects dans ce mot que l'antagoniste va s'enraciner dans son imprécision. Cette ambiguïté de l'ennemi est un enjeu, car elle permet aux « spécialistes de

¹⁶⁸ l'action coactive et coercitive » d'intervenir, pour désigner qui fait partie du groupe et qui est étranger. Ainsi, les syndicats et partis républicains vont se charger de cette mission. Le système argumentatif des institutions de pouvoir va être repris par le collectif, non plus dans un discours officiel, mais dans ses « répertoires narratifs propres, comme le chant, ¹⁶⁹ le folklore, l'écriture, [qui] crée sa propre image de l'ennemi intérieur. » Les chants retranscrivent une perception de l'ennemi défini originellement par les idéologues du groupe. Ils sont le symbole de l'assimilation par la base, du discours des élites. On notera ainsi deux conceptions qui vont se détacher.

Tout d'abord, l'étranger. Plutôt que de reconnaître le caractère fratricide du conflit, on préfère exclure l'opposant de la construction discursive de la « nation ». Le concept est

¹⁷⁰ présent dans le syntagme « nations étrangères ». Les énoncés fixent également sa condition d'« envahisseur » terme qui réapparaît une dizaine de fois dans les chansons de la République. La guerre est qualifiée d'invasion. L'étranger est de ce fait l'agresseur qui veut priver la nation de liberté. Sa nationalité est précisée afin de donner un peu plus de vérité à cette notion floue. Il s'agira des « Maures » et des « Italiens » en premier lieu. On compte sept occurrences pour chacun de ces mots. L'Allemand est tout aussi important car il apparaît six fois. Enfin, le Portugais est un peu laissé pour compte, car il n'est cité qu'une seule fois. C'est un adversaire de seconde zone. Ces nations sont répertoriées comme ennemies. On les qualifie avec différentes formes adjectivales péjoratives. L'auteur de l'« Himno de la sexta división » les désigne ainsi : « Italien qui proclame le droit du plus

¹⁷¹ fort ; Renégat de ta patrie, Allemand de sang et de mort ». Le premier sujet est caractérisé par son absence de légitimité, car il s'impose par la force. Il méprise ainsi également la liberté des Espagnols. Le deuxième, qui prêche également la violence, est défini comme renégat, il mésestime le patriotisme. C'est en cela que ces deux peuples contredisent les valeurs républicaines. Ils ne font aucun cas des valeurs du groupe républicain qui sont la

¹⁷² liberté et la patrie espagnole. On dénote également le qualificatif de « mercenaire », qui représente l'antithèse même du patriote, puisqu'il est payé pour combattre, et fait de la guerre son métier, au lieu de combattre comme il se doit pour les valeurs qu'il pense justes. Le Maure est également particulièrement méprisé. Il est l'ennemi traditionnel des Espagnols, depuis la reconquête, et il est craint pour sa barbarie depuis la guerre du Maroc. Franco fera de cette peur du Maure son principal atout, et l'armée marocaine aura un effet psychologique d'une efficacité incroyable sur les civils et les combattant républicains. Le Maure est particulièrement identifié comme antagoniste parce qu'il est de couleur et de religion différentes. Les chansons accentuent la haine qu'on lui voue. Par exemple, « El

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Site « *Altavoz del frente* ». Op. cit. « *Viva la FAI* »

¹⁷¹ *Canciones de Lucha, 1936-1939*. Op. cit. « *Himno de la sexta división* » « *I italiano que proclamas / el derecho del más fuerte / renegado de tu patria, / alemán de sangre y muerte.* »

¹⁷² *Chants de la Guerre d'Espagne*. Op. cit. « *El Paso del Ebro / Ay Carmela* » « *mercenarios y fascistas* »

joven de Alcala »¹⁷³ comprend le couplet suivant : « Il tira une grenade a quelques maures fachos, en leur criant "qu'Allah vous sauve!" ». « El frente Gandesa »¹⁷⁴ prétend montrer leur inhumanité : « À l'entrée de l'auberge, il y a un maure Mohamed, / qui te dit : « Entre, que veux tu manger? / En entrée il sert des grenades brise-tout. / Le plat principal, c'est de la mitraille pour garder la mémoire. » On crée des traits inhérents aux ennemis : « sanguinaires », « envahisseurs », « mercenaires », « oppresseurs ». Les chefs de guerre étrangers sont également cités au côtés de Franco. Ainsi, Mussolini apparaît dans trois textes et Hitler dans deux. Ils représentent les institutions de l'altérité, totalement opposées à celles du groupe. Les chefs sont également stigmatisés comme les instigateurs de la guerre par conséquent les défenseurs des valeurs refusées.

L'ennemi est donc étranger. Y a t il une vérité là-dessous? Il est vrai que la guerre est dite civile et c'est une réalité en grande partie. Mais on ne peut nier que les puissances étrangères aient participé au conflit : un pacte de non-intervention a été signé à la Société des Nations pour éviter la montée des tensions avec l'Italie et l'Allemagne fasciste le 21 et 24 août 1936. Mais l'application de l'accord, n'entraînant pas de conséquences juridiques, est laissée au bon vouloir des 26 signataires. Les pays entrés en relation diplomatique avec Franco continuent de faire passer des chargements d'aides en tout genre, malgré les dénonciations espagnoles documentées, que le comité de la Société des Nations déclare irrecevable. Ainsi, les Italiens de Mussolini, courtisés par les monarchistes depuis 1932, commencent très tôt les envois de matériel, et même d'un corps expéditionnaire complet.

On comptabilisera 73000¹⁷⁵ soldats séjournant sur le sol ibérique pendant la durée de la guerre. Ils auront une importance fondamentale dans la prise de Malaga. Ils participeront également aux batailles autour de Madrid, où leur efficacité sera plus réduite. Ainsi, lorsque

la chanson « Si Me Quieres Escribir »¹⁷⁶ parle des drapeaux italiens qui ont coulé dans le fleuve de l'Èbre, il s'agit en partie d'une réalité, non d'une complète invention politique. L'Allemagne gouvernée par Hitler, provoque en 1936 l'admiration de nombreux chefs du camp national. L'aide arrive très vite : le Reich fournit les avions et moyens de transport, qui permettent aux soulevés de rallier le continent depuis le Maroc, lieu du pronunciamiento. L'envoi de troupes est moins important que l'envoi italien. On compte entre seize et trente mille soldats. Mais on expédie la légion Condor, équipée à la pointe de la technologie. L'envoi de matériel moderne est la principale contribution de ce pays. Le Portugal quant à lui, est soumis depuis peu à la dictature de Salazar. Celui-ci accueille le général Sanjurjo qui purge sa peine d'exil, endroit d'où il prépare le coup d'État de 1936. Salazar offre une aide logistique stratégique aux républicains, en permettant le passage des troupes du sud au nord, ainsi qu'en permettant à l'aide étrangère d'être acheminée vers l'Espagne par les ports Lusitanien. On n'envoie pas de troupes, mais une armée de volontaires fascistes ou traditionalistes, les Viriatos, s'organise. Dans la Légion étrangère espagnole sont intégrés vingt mille volontaires. Finalement, les étrangers sont beaucoup plus représentés que ce que l'on peut croire. Le conflit n'est pas purement espagnol. Certains historiens affirmeront

¹⁷³ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* Op. cit. « El Joven de Alcala » « Tiró una granada a unos moros fachos / gritándoles que os salve Alá. »

¹⁷⁴ *Chants de la Guerre d'Espagne* . Op. cit. « En el frente de Gandesa » version de « Si me quieres escribir » « A la entrada de la fonda / hay un moro Mohamed / que te dice : paísa / que quieres para comer ? / El primer plato que dan / son granadas rompedoras. El segundo de metralla para recordar memoria »

¹⁷⁵ GODICHEAU, François, opt cit. Page 72

¹⁷⁶ *Chants de la Guerre d'Espagne* . Op. cit. « Si Me Quieres Escribir »

même qu'il s'agit d'un prélude à la Seconde Guerre Mondiale, où s'oppose pour la première fois une démocratie à une invasion fasciste. Mais il est nécessaire de nuancer cette vision de l'ennemi comme étranger, qui est amplifiée et déformée sur de nombreux points : Le « Tercio de extranjeros » né en 1920 sur le modèle de la Légion étrangère française, recrute beaucoup dans les montagnes du Rif au Maroc. Ce sont ces combattants qui sont surnommés « Maures » et donc contemplés comme non Espagnols. On ne peut pas en réalité ranger ces soldats dans la catégorie « troupe étrangère » puisqu'on les appelle d'ailleurs la « Légion espagnole ». Ce sont les seules troupes de soldats professionnels espagnols pendant la guerre civile. Tous les membres ne sont pas recrutés dans les montagnes. Les institutions de la République vont les ranger dans le camp ennemi pour s'être ralliées aux insurgés. On peut alors commencer le travail de désignation servant à les exclure du groupe. Le terme « étranger » seul ne peut suffire à définir l'ennemi. Le Maure

sera ainsi désigné de « fasciste » voir « facho »¹⁷⁷, terme exprimant davantage de mépris, et caractérisant les ennemis venus de l'étranger, Italiens et Allemands. Ils sont finalement exclus de l'espace symbolique de la république espagnole.

Le terme « étranger » seul ne suffit pas non plus, dans la mesure où des étrangers se sont rangés du côté de la République : il n'existe pas d'ennemi intérieur, ni d'étranger en soi. La preuve, c'est que les Brigades Internationales sont composées dans les premiers temps, en majorité d'Allemands et d'Italiens ayant fui leur pays pour des causes politiques. Pourtant, on ne les considère pas comme étrangers mais comme des alliés à part entière. Les autres « étrangers », qui sont pourtant de la même nationalité, mais qui combattent du côté de Franco, sont méprisés comme « envahisseurs ». Dans la bataille du fleuve Guadalajara, Les Italiens de Mussolini affrontent ceux des Brigades, ce qui contribue à la défaite des premiers, à cause de la baisse du moral des troupes. On trouve aussi des témoignages de bombes italiennes qui n'auraient pas explosé car sabotées, et remplies de messages de soutien des

ouvriers de l'armement pour leurs camarades espagnols¹⁷⁸. La situation n'est donc pas en réalité une guerre contre l'envahisseur étranger. Mais c'est en insistant sur ce thème que l'on espère mobiliser les Espagnols, et aussi faire réagir l'opinion internationale, en démontrant que ce n'est pas une guerre intestinale, mais une véritable invasion allemande et italienne, fait à propos duquel les autres pays ne pas veulent ouvrir les yeux, pour éviter une potentielle Seconde Guerre Mondiale. Le mythe de l'étranger est donc une tactique, qui va progressivement s'estomper derrière la réalité des faits : par la suite, au fil du temps, la définition de la Guerre civile comme « guerre contre un envahisseur » laisse place, dans la mémoire collective, à une représentation de la guerre comme « guerre fratricide ».

En réalité, le conflit n'est pas seulement une guerre contre l'envahisseur, mais bien une guerre civile à part entière. Si l'étranger est stigmatisé pour les raisons que nous avons invoquées, il s'agit également de caractériser cet ennemi espagnol dans le discours. Celui-ci s'est exclu de la patrie pour se ranger aux principes d'une idéologie importée, le fascisme.

En effet, elle vient de l'extérieur : « Toi qui a ouvert les portes au fascisme »¹⁷⁹ « Notre ennemi c'est / le fascisme mondial »¹⁸⁰. Le socialisme et le communisme ne sont pas non plus des doctrines purement espagnoles. L'idée d'importation du fascisme est donc

¹⁷⁷ *Songs of the Spanish Civil War. Vol.1.* Op. cit. « El Joven de Alcala » « unos moros fachas »

¹⁷⁸ GODICHEAU, François, opt cit. Page 72

¹⁷⁹ ALARCON, Rolando, Op. cit. « Canción de Bourg Madame » « tu que abriste las puertas al fascismo »

¹⁸⁰ *Canciones de Lucha. 1936-1939.* Op. cit. « ¡Alerta! » « Es nuestro enemigo / el fascio mundial »

une construction politique. Mais là, le fascisme devient la doctrine qui exclue du concept de patrie imposé par la République. Celui qui la prône ou y participe est un traître :

Franco est stigmatisé comme le chef des ennemis de l'intérieur, des traîtres, à la fin de la guerre. En effet, au début du conflit, Los cuatros generales s'en prend à Franco, Sanjurjo, Mola et Queipo de Llano, c'est à dire les quatre généraux instigateurs du coup d'État. Mais les morts de Sanjurjo et Mola vont recentrer la haine sur le personnage de Franco, qui s'impose comme le leader des insurgés. Le fascisme est donc la doctrine refusée : il est dénoncé dans 23 chansons différentes.

Pourtant, les Requetés et les Alphoncins ne se revendiquent pas comme fascistes. Ce terme, comme le mot « rouge » des nationaux, est utilisé de manière floue et extensible pour permettre la répression. Ainsi, « les milices procèdent à un maintien de l'ordre révolutionnaire. » c'est-à-dire la « chasse aux fascistes, réels ou supposés »¹⁸¹. Définir l'ennemi, c'est donc autoriser la répression. Lui donner un caractère étranger, c'est justifier

la répression. Cela explique le peu de fois où l'on trouve le mot « Requeté »¹⁸² (une fois) ou « Phalange » (trois fois) pour désigner l'ennemi. Et lorsque la Phalange apparaît dans la chanson « Fuerte de San Cristobal », elle est désignée comme italienne (dans le sens de fasciste). Elle est considérée comme étrangère une fois de plus.

Finalement, les chansons mettent l'accent sur une invasion. Le conflit ne serait pas fratricide mais légitime, car contre un étranger. Cette problématique est également destinée à réveiller le patriotisme des républicains, qui doivent se battre pour l'Espagne. Il s'agit finalement d'un mythe, introduit par la propagande. Les chansons sont pour conclure, investies par la propagande, par des auteurs qui l'intègrent de manière consciente, pour convaincre les autres, ou inconscientes lorsqu'ils ont tout simplement eux-mêmes été convaincus.

¹⁸¹ LUIS, Jean Philippe. Op. cit. Page 39

¹⁸² Site «*Altavoz del frente*». Op. cit. «*Viva la FAI*» «*luchemos hermanos / contra los tiranos / y los Requetés*»

Conclusion

Les chansons de guerre et d'avant guerre transcrivent la division idéologique profonde d'une société à tel point irréconciliable, qu'elle se livre à une guerre fratricide brutale. On peut conclure que les chansons précédant le conflit montrent la rupture idéologique de la société, divisée entre une envie de retour en arrière aux institutions traditionnelles, et une inéluctable poussée vers le changement, dûe à la rupture du consensus social suite à l'apparition d'une classe consciente de l'injustice sociale, et de poussées autonomistes. La société espagnole est donc déjà sur le point d'exploser avant le coup d'État. Ce dernier est l'élément déclencheur. La tension est arrivée à son maximum. Mais les chants composés pendant la guerre mettent en place de nouvelles problématiques : du côté des nationaux, on met l'accent sur la croisade religieuse, et sur l'anticommunisme, et du côté républicain, sur la légalité du régime, la liberté, et la prétendue invasion étrangère. Ces thèmes sont issus de la propagande, et se transforment en légende. La société a besoin de savoir pourquoi elle se bat et contre qui, et les institutions coercitives doivent trouver une justification d'ordre universelle. Il faut un espoir pour admettre tant de sacrifices. Ainsi, la société espagnole devient manichéenne : il y a les bons, et les mauvais. Selon Emile Temime, « La violence de l'explosion, la brutalité de la répression quels que soient les vainqueurs du moment, ont donné au monde une vision schématique de la Guerre civile, que va grossir démesurément

¹⁸³ une propagande volontairement outrancière » Chansons et propagande sont intimement liés. Nous pouvons le prouver en comptabilisant tous les mythes qu'elles développent, et que nous avons analysé, et aussi en appliquant aux chansons, les principes de propagande

¹⁸⁴ de guerre d'Anne Morelli : le premier, « nous ne voulons pas la guerre, l'ennemi est seul responsable » rejoint le discours républicain sur le coup d'État comme instigateur du

¹⁸⁵ conflit, comme dans la chanson précédemment citée « Himno de la Sexta Division ». Le deuxième principe, « l'ennemi a le visage du Démon », est repris dans le thème de la

¹⁸⁶ croisade contre le mal. Ensuite, « déguiser les buts réels de la guerre en les présentant comme une cause noble voire sacrée » peut s'appliquer aux mythes de défense de la liberté et de la religion. « Les artistes et intellectuels appuient notre cause » est un leitmotiv des Brigades Internationales. Et enfin, l'auteur note aussi que la propagande affirme toujours que « l'ennemi fait exprès de provoquer des atrocités, tandis que si nous commettons des erreurs, c'est involontairement ». Ce thème est également développé dans les deux camps, que ce soit au moment de Guernika ou de l'assassinat de Primo de Rivera. Les chansons sont donc un instrument de la propagande. Elles reflètent deux conceptions politico-sociales qui vont dans un sens contraire : le conflit « permanence contre évolution » mue rapidement

¹⁸³ TEMIME, Emile. Op. cit. Page 102

¹⁸⁴ MORELLI, Anne. *Principes élémentaires de propagande de guerre (utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède...)* Hondarribia : Sediciones n°16, 2001. 158p.

¹⁸⁵ *Canciones de Lucha, 1936-1939. Op. cit. « Himno de la Sexta Division »* « Nous combattons parce nous avons été, / parce que nous sommes provoqués, / nos mains connaissent le marteau et la charrue, / la république nous a mis / le fusil entre les mains. / Pour l'Espagne libérée est / mon fusil républicain »

¹⁸⁶ **Canciones Carlistas** . « *Marcha del Requeté de Numancia* » « L'Averne a lancé ses troupes, décidées à noyer notre foi »

en une logique d'affrontement entre défense de la religion et défense de la liberté, et élimination du communisme contre éradication du fascisme. Les deux doctrines inventées par la propagande et l'art étatique et populaire se transforment en un combat sans pitié. Les chansons qui introduisent ce travail sont les témoins d'une situation sans issue, engluée dans une volonté de lutte à mort. Pourtant, derrière les théories et les causes idéologiques, les hommes restent des hommes. On entrevoit un espoir dans ces vers, qui ne traitent pas l'ennemi comme un tyran sans nom, mais un camarade, tout simplement trompé :

Bartolomé Bennassar cite également « Anselmo », un personnage d'Hemingway, dans Pour qui sonne le Glas , qui dit en observant les nationaux qu'il va tuer : « Ce sont des hommes comme nous...Ce sont les ordres qui se mettent entre nous. Ces hommes là ne sont pas fascistes, Je les appelle comme ça mais ils ne le sont pas. Ce sont des pauvres hommes comme nous. » Toute espérance n'est donc pas perdue quant à la réconciliation des deux camps. Il faudra néanmoins attendre la mort du dictateur pour que les « deux Espagne » se retrouvent.

Encore aujourd'hui, une ombre plane. On peut pour cela s'interroger sur la symbolique que mettent les artistes contemporains dans ces chansons lorsqu'ils les reprennent : les envisagent-ils seulement en tant que folklore, car ce sont des chansons dansantes, que beaucoup connaissent, comme le font le groupe « Les Motivés »? Ou alors idéalisent-ils la société de l'époque pour son engagement politique fort que l'on ne retrouve pas dans les sociétés européennes du vingt et unième siècle, ce qui pourrait être le cas de Leny Escudero? Ou lorsque les groupes qui les interprètent sont espagnols, comme la formation « Boikot », peut-être est-ce une façon de prolonger ou de recommencer le combat? Cela peut s'avérer problématique dans une société qui s'efforce d'oublier, sans jamais vraiment avoir réussi...

Bibliographie

Ouvrages

Ouvrages généraux :

- BENNASSAR, Bartolomé. La guerre d'Espagne et ses lendemains – 1e éd. Paris : collection tempus, éditions Perrin, 2004. 554p.
- DE ANDRES, Jesus et CUELLAR Jesus. Atlas ilustrado de la guerra civil española. Madrid : Susaeta ediciones, 201p.
- GODICHEAU, François. Les mots de la guerre d'Espagne – 1e éd. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003. 124p.
- LUIS, Jean Philippe. La guerre d'Espagne . Toulouse : éditions Milan, 2002. Les essentiels Milan. 63p.
- Museo nacional Reina Sofia. Capa : Cara a cara. Madrid : Ministerio de educacion y cultura. 1999
- RUBIO DE CABEZA, Manuel. Diccionario de la guerra civil española . Barcelona : Editorial Planeta, 1987. 815p.
- TEMIME, Emile. 1936, La Guerre d'Espagne commence . Bruxelles : Editions complexes, 2006. 156p.
- MOA, P í o. Los mitos de la guerra civil. Barcelona : Editorial Planeta DeAgostini, 2003. 605p.

A propos de la musique en général :

- ARDLEY, Neil et all. El libro de la música . Barcelona : Instituto Parramon Ediciones, 1979. 191p.
- COMELLAS, Jose Luis. Historia sencilla de la música . Madrid : Ediciones RIALP SA, 2006. 396p.
- FISCHERMAN, Diego. La música del siglo XX . Buenos Aires, Barcelone, México : Collection Paidos Postales, 1998.
- STEVENS, Denis. History of song .. Madrid : Taurus Humanidades / musica, 1990. 550p.

A propos des chansons de la guerre civile espagnole:

Canciones carlistas. Séville : Comunión Tradicionalista Carlista, 1981. 63p.
edición al cuidado del Departamento de Publicaciones, Archivo y Servicio
Histórico "Biblioteca Melchor Ferrer".

DIAZ VIANA, Luis. Canciones Populares de la Guerra Civil . Madrid : Taurus,
1985. 246p.

SANTOJA, Gonzalo. Romancero de la guerra civil – réédition de Madrid : Ministerio de
Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936. 93p.

A propos des moyens de communication :

CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES, Consejería de la presidencia. Carteles de la
Guerra 1936-1939. Lunweg Editores, 2004. Colección fundación Pablo Iglesias.

CHECA GODOY, Antonio. La radio en Andalucía durante la guerra civil y otros ensayos
 . Seville : serie comunicación, Padilla, 1999. 140p.

DIAZ SANCHEZ, Lorenzo. La radio en España , 1929-1993. Madrid : Alianza, 1993.
575p.

JULIAN GONZALEZ, Inmaculada. El cartel republicano en la Guerra Civil
española . Madrid : Instituto de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales, 1993. 224p.

MORELLI, Anne. Principes élémentaires de propagande de guerre (utilisables en cas
de guerre froide, chaude ou tiède...) Hondarribia : Sediciones n°16, 2001. 158p.

REYERO, Francisco. Historias de la radio ; una radiografía política, cultural y
sentimental del siglo pasado en Andalucía. Seville : Colección rutas culturales,
fundación Jose Manuel Lara, 2006. 290p.

A propos de la culture ouvrière :

DE LUIS, Francisco. Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940.
Madrid : Editorial Pablo Iglesias, 1994. 332p.

A propos des régionalismes :

DE LA GRANJA José Luis, BERAMENDI Justo, ANGUERA Pere. La España de Los
nacionalismos y las autonomías. Madrid : Editorial Síntesis, 3er Milenio, 462pages.

Périodiques:

COULOMB-GULLY, Marlène, Entretien avec Magid Cherfi, Zebda. Mots, les langages du politique, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

PAVEAU, Marie-Anne et all. Préface. Mots, les langages du politique, novembre 2002, numéro 70 : La Politique en Chansons.

CE, Ayse et PERIES, Gabriel. Cultures et conflits, n uméro 43 : L'ennemi de l'intérieur, une construction discursive et politique , page 100.

Ressources internet :

Altavoz del frente [en ligne]. Espagne : [page consultée le 13 décembre 2005] < <http://personales.ya.com/altavoz/> >

Himnos y Canciones de la Guerra Civil [en ligne]. Espagne. [page consultée le 13 décembre 2005]

< <http://www.guerracivil1936.galeon.com/canciones.htm> >

JULIA, Santos. Le Monde Diplomatique [en ligne]. France : janvier 2003. [page consultée le 20 janvier 2007] <<http://www.monde-diplomatique.fr/2003/01/JULIA/9864> >

Portal libertario oaca. Cancionero. [en ligne]. Espagne. [page consultée le 16 janvier 2006] < <http://oaca.iespana.es/cancionero.htm> >

Le drapeau rouge. [en ligne]. France. [page consultée le 16 janvier 2006] < <http://drapeaurouge.free.fr/espagne.html> >

Cancionero scout / canciones populares. Espagne. [page consultée le 16 mai 2007] < <http://asde.scouts-es.net/gs214/recursos/cancionero/popular.html#cancion11> >

Discographie :

ALARCON, Rolando ; No Pasaran! Canciones de Guerra Contra el Fascismo (1936-1939) . Barcelona : Horus, D.L. 1999. ref : CD-35062.

BUSCH, Ernst. Wie Konnten Wir je Vergessen? Label MSI Music. 1999. Ref 7366652

BUSCH, Ernst. Der Barrikaden-Tauber. Label Barbarossa., 1994.

Chants de la Guerre d' Espagne . Arles : Label Le chant du monde, 1996. Ref. LDX 2741034

ESCUADERO, Leny. Chante la liberté . Déclic, 1998.

España 1936-1939 ; Himnos y Canciones de la Guerra Civil Española. Vol1 Madrid : Label Dial Discos, 1994

Les chants de la guerre civile espagnole :

España 1936-1939 ; Himnos y Canciones de la Guerra Civil Española. Vol2 Madrid : Label Dial Discos, 1994

LES AMIS DE TA FEMME, Noir... Et Rouge Aussi Un Peu . Label and Music, 2003.

LES MOTIVES. Chants de lutte . Tactikollectif, 2001

PALACIO, Carlos. Canciones de Lucha, 1936-1939. Valencia : Dahiz produccions. 2001

Songs of the Spanish Civil War. Vol.1. Folkways records. Dial discos S.A. 1994. ref 96942.

Songs of the Spanish Civil War. Vol.2. Folkways records. Dial discos S.A. 1994. ref 96942.