

Les conflits sociaux et identitaires à travers la Nouvelle Chanson Chilienne : une approche culturelle de l'histoire politique du Chili, 1950-1973

Aurélie Prom

Volume 34, numéro 1, printemps 2017

Conflits et sociétés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1040826ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1040826ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers d'histoire

ISSN

0712-2330 (imprimé)

1929-610X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Prom, A. (2017). Les conflits sociaux et identitaires à travers la Nouvelle Chanson Chilienne : une approche culturelle de l'histoire politique du Chili, 1950-1973. *Cahiers d'histoire*, 34(1), 135–156. <https://doi.org/10.7202/1040826ar>

Résumé de l'article

Au début du XX^e siècle, le Chili et plus largement l'Amérique latine connaissent une situation générale de luttes ouvrières, de mouvements syndicalistes revendiquant des droits et une place dans la société bien longtemps niés par le pouvoir en place, conduisant à des affrontements violents dont les conséquences vont dépasser le périmètre de l'entreprise concernée. Au Chili, le mouvement ouvrier dans les années 1950 devient alors une véritable force politique et la situation politique chilienne permet d'illustrer ces conflits. À cette même époque naît dans cette agitation socio-politique un mouvement musical et culturel, la Nouvelle Chanson Chilienne, qui, s'il se revendique chilien, s'inscrit également dans une logique socioculturelle latino-américaine et plus particulièrement dans les conflits sociaux, en faveur des secteurs populaires. Aussi, c'est à travers une sélection de textes de chansons, la « Cantata de Santa Maria de Iquique » ainsi que certaines chansons de Violeta Parra et de Victor Jara que nous chercherons ici à illustrer une situation de conflit, en réponse à cette violence faite au peuple, qu'il s'agisse d'une grève ou du délogement des secteurs pauvres des « poblaciones ». Comment la nouvelle chanson illustre-t-elle les conflits sociaux propres au Chili et plus largement à l'Amérique latine au début du XX^e siècle, à la fois acte de mémoire et de revendication politique et identitaire ?

Les conflits sociaux et identitaires à travers la Nouvelle Chanson Chilienne : une approche culturelle de l'histoire politique du Chili, 1950-1973

Aurélie Prom

Université Paris 7 Denis-Diderot
France

RÉSUMÉ *Au début du xx^e siècle, le Chili et plus largement l'Amérique latine connaissent une situation générale de luttes ouvrières, de mouvements syndicalistes revendiquant des droits et une place dans la société bien longtemps niés par le pouvoir en place, conduisant à des affrontements violents dont les conséquences vont dépasser le périmètre de l'entreprise concernée. Au Chili, le mouvement ouvrier dans les années 1950 devient alors une véritable force politique et la situation politique chilienne permet d'illustrer ces conflits. À cette même époque naît dans cette agitation socio-politique un mouvement musical et culturel, la Nouvelle Chanson Chilienne, qui, s'il se revendique chilien, s'inscrit également dans une logique socioculturelle latino-américaine et plus particulièrement dans les conflits sociaux, en faveur des secteurs populaires. Aussi, c'est à travers une sélection de textes de chansons, la « Cantata de Santa Maria de Iquique » ainsi que certaines chansons de Violeta Parra et de Victor Jara que nous chercherons ici à illustrer une situation de conflit, en réponse à cette violence faite au peuple, qu'il s'agisse d'une grève ou du délogement des secteurs pauvres des « poblaciones ». Comment la nouvelle chanson illustre-t-elle les conflits sociaux propres au Chili et plus largement à l'Amérique latine au début du xx^e siècle, à la fois acte de mémoire et de revendication politique et identitaire ?*

«À nouveau ils veulent souiller / ma terre avec le sang ouvrier / ceux qui parlent de liberté / et qui ont les mains noires». Le premier couplet de la chanson de Víctor Jara intitulée «Vientos del pueblo»¹ illustre à travers l'image de la terre couverte de sang les violences qu'a pu connaître la nation chilienne au cours de son histoire. La violence fait en effet partie intégrante de l'histoire de l'Amérique latine et surtout de celle de la construction des nations latino-américaines. Elle s'est manifestée de diverses façons, de la conquête espagnole aux «révolutions» et guerres d'indépendances, mais c'est bien la dichotomie dominant/dominé, opposant la majorité populaire à une minorité détenant le pouvoir politique et économique, que l'on retrouve comme dénominateur de l'histoire sociale et politique des jeunes nations latino-américaines. Aussi, dans cette présentation, il s'agira de focaliser notre analyse sur la période qui s'étend des années 1950 à 1970, sur les rapports de force en milieu urbain, entre le gouvernement et les secteurs ouvriers, entre les milieux sociaux privilégiés et les secteurs populaires. Les années 1950 à 1970 correspondent à un moment clé dans l'évolution de ces rapports de forces dont la violence n'apparaît pas uniquement sous forme d'actions, mais bien aussi sous forme de discours. Or, si les discours politiques sont importants, c'est la musique et la poésie populaires que nous aborderons ici afin d'en dégager un témoignage bien particulier de cette époque et des divers évènements qui s'y sont produits.

La Nouvelle Chanson Chilienne, mouvement musical d'origine folklorique qui se développe en milieux populaires, urbains et universitaires et qui gagne en popularité grâce à sa nature engagée, est bien au cœur de cette étude. Si le terme n'apparaît qu'à partir du début des années 1960, le mouvement en lui-même se trouve en gestation depuis déjà une voire deux décennies. L'Institut des Recherches Folkloriques de l'Université du Chili inauguré en 1943 favorise la formation de groupes de musiciens universitaires, à l'initiative de certains enseignants-chercheurs comme Margot

1. "De nuevo quieren manchar/mi tierra con sangre obrera/los que hablan de libertad/y tienen las manos negras." «Vientos del pueblo», Víctor Jara, 1973.

Loyola et Gabriela Pizarro, afin de reproduire et de redonner vie aux registres musicaux rassemblés par les chercheurs dans les campagnes chiliennes. C'est toutefois Violeta Parra qui apporte la dimension politique à ce renouveau folklorique. Chercheuse, artiste, enseignante, ces divers rôles qu'elle a joués dans la diffusion du folklore ont été accompagnés de son engagement politique auprès du parti communiste et de son militantisme. Sur les lèvres de Violeta Parra, le folklore se teint de couleur rouge, celle du sang et celle des partis de gauche et dont la Nouvelle Chanson Chilienne devient l'emblème.

La Nouvelle Chanson s'inscrit alors non seulement dans le débat politique qui anime le Chili, mais surtout dans le débat identitaire qui en découle. En effet, derrière l'engagement politique gît la revendication culturelle, le désir de reconnaissance d'une partie de la population en tant qu'acteurs conscients de l'histoire du pays, et non plus seulement comme masse passive et opprimée. Les artistes qui composent ce mouvement sont de jeunes gens, étudiants pour la plupart, engagés politiquement à gauche, beaucoup d'entre eux auprès du parti communiste. Culturellement, ils revendiquent la résurgence d'un folklore authentique, celui que les chercheurs de l'Institut des Recherches Folkloriques de l'Université du Chili sont allés retrouver au fond des campagnes et des provinces éloignées.

À travers une sélection de chansons de ce mouvement, trois thématiques ont été dégagées afin de rendre compte de la façon dont la Nouvelle Chanson Chilienne manifeste l'ampleur et la complexité des conflits sociaux et culturels propres au Chili, problématiques qui par ailleurs pourraient également s'appliquer à l'ensemble du sous-continent américain. Tout d'abord, la chanson peut être conçue comme un moyen de contestation et de dénonciation des injustices sociales, accompagnant fidèlement les mouvements sociaux. Mais la chanson est aussi un instrument de mémoire : objet populaire, elle sert de livre d'histoire et de garde mémoire des faits et des hommes que le discours officiel a

choisi d'oublier. Enfin, la chanson est une arme, l'arme ultime du combat des classes populaires dans leur conquête de la démocratie.

LA CHANSON COMME MOYEN DE CONTESTATION ET DE
DÉNONCIATION

La question sociale

La question sociale est certainement la source de conflit la plus importante au Chili au cours de la première moitié du xx^e siècle. Le syndicalisme né dans les années 1910 avec la création d'un parti socialiste dans le nord du Chili à l'initiative de Luis Emilio Recabarren, le Parti Ouvrier Socialiste en 1912, est fort actif et se développe de plus en plus aussi bien dans les secteurs urbains ouvriers que dans les campagnes. La question sociale et les droits des travailleurs sont donc au cœur des animosités qui opposent le monde ouvrier à celui des grands patrons industriels et miniers. Les grèves et autres manifestations qui permettent d'exprimer le mécontentement des ouvriers sont bien souvent la scène d'affrontements violents avec les forces de l'ordre, occasionnant emprisonnements et morts de manifestants. Un autre problème social lié à la classe ouvrière est la situation précaire des *conventillos* et *poblaciones* dans les villes. Dans ces zones où sont établis des logements précaires voire insalubres, le gouvernement ou les entreprises ne font rien pour y améliorer les conditions de vie des ouvriers, ce qui entraîne également de violentes manifestations dans les rues.

Les chansons « La Carta » et « Preguntas por Puerto Montt » traduisent le ressenti du monde ouvrier dans les années 1960, décrivant les conditions de travail difficiles et les affrontements avec les forces de l'ordre. Elles témoignent a posteriori des affrontements et des rapports de violence lors des manifestations opposant les ouvriers ou les plus démunis à l'armée dont la mission est de calmer la foule et d'éviter les débordements.

Dans «La Carta», Violeta Parra exprime son indignation et l'injustice que subit son frère arrêté en 1963 pour avoir soutenu une grève qui pourtant s'est résolue. Elle y rappelle en effet la violence qui éclate lors des manifestations, où les manifestants reçoivent des balles alors qu'ils demandent du pain.

Me mandaron una carta
por el correo temprano.
En esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano
y, sin lástima, con grillos,
por la calle lo arrastraron, sí.

La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto:
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto.
Si acaso esto es un motivo,
presa también voy, sargento, sí. [...] ²

«La Carta», Violeta Parra

La chanson «Preguntas por Puerto Montt» de Víctor Jara s'orienté dans le même sens : le chanteur-compositeur interpelle le ministre de l'Intérieur, «señor Pérez Zujovic», considéré comme responsable de la mort d'une dizaine de pobladores présents lors de la manifestation à Puerto Montt en 1969. C'est en effet au ministre de l'Intérieur que répondent les forces de l'ordre et par conséquent, c'est bien lui qui est porté responsable des conséquences de représailles armées lors des manifestations.

[...] Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho

2. « On m'a envoyé une lettre/par le courrier matinal./ Dans cette lettre on me dit/ que mon frère a été fait prisonnier/et, sans pitié, portant les fers/dans la rue ils l'ont trainé, oui./ La lettre donne les faits/du crime commis par Roberto:/avoir soutenu la grève/qui déjà avait été résolue./Si par hasard c'est un motif valable/ moi aussi je suis prisonnière, sergent, oui.[...] »

de un suelo para vivir.

¡Ay!, qué ser más infeliz
el que mandó disparar
sabiendo como evitar
una matanza tan vil.
Puerto Montt, oh, Puerto Montt,
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.

Usted debe responder,
señor Pérez Zujovic,
por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil. [...] ³

«Preguntas por Puerto Montt», Victor Jara

Les prises de terrain : une réponse à la question sociale

«Hermina de la Victoria» et «La toma» renvoient à d'autres événements significatifs : les violences faites aux *pobladores* qui, par faute d'intervention de l'État pour leur venir en aide, ont pris possession de terrains non occupés où ils construisent des logements de fortune.

Hermina de la Victoria
murió sin haber luchado
derecho se fue a la gloria
con el pecho atravesado.

Las balas de los mandados
mataron a la inocente
lloraban madres y hermanos

3. «[...] Il est mort sans savoir pourquoi/sa poitrine était criblée de balles/luttant pour le droit/d'avoir une terre où vivre.// Ay!Quel être plus malheureux /que celui qui donna l'ordre de tirer/sachant comment éviter/un massacre aussi vil./ Puerto Montt, oh, Puerto Montt/ Puerto Montt, oh, Puerto Montt.// Vous devez répondre, monsieur Pérez Zujovic,/parce qu'au peuple sans défense/on a répondu avec des fusils. [...]»

en el medio de la gente.[...] ⁴

«Herminda de la Victoria», Vitor Jara

Ya se inició la toma,
compañero calla la boca,
cuidado con los pacos,
que pueden dejar la escoba.

Sujeta bien al chiquillo,
dile a Jaime que se apure
no toque el cuarentaicinco
ojalá que nos resulte. [...]

Porqué el destino nos da
la vida como castigo
pero nadie me acobarda
si el futuro esta conmigo.

...Apúrele... te imaginas... una casa...
cállate, corre... al fin, al fin...
¿qué fue eso?... ya llegamos...
¿y la Herminda?... duerme... ⁵

«La toma—16 marzo 1967», Victor Jara

En 1967, une petite fille est tuée lors de la *toma* dans le secteur de Barrancas, à San Pablo, périphérie de Santiago. Son nom était Herminda, aussi la *población* qui parvient à s'installer là l'érige en symbole et se baptise du nom de l'innocente victime.

4. «Herminda de la Victoria/est morte sans avoir lutté/elle est partie tout droit au ciel/la poitrine transpercée.// Les balles des envoyés/ont tué l'innocente/mères et frères pleuraient au milieu des gens. [...]

5. «La prise de terrain a commencé/camarade, ferme-la/attention aux flics/ils peuvent mettre tout saccager.//Tiens bien ton petit, dis à Jaime qu'il se dépêche/ ne sonne pas au quarante-cinq/espérons que tout se passe bien. [...] // Parce que le destin nous donne/la vie comme punition/mais personne ne me rappelaît/ si l'avenir est avec moi.//...qu'il se dépêche... tu imagines... une maison.../ tais-toi, cours... au bout, au bout.../qu'est-ce que c'était?... on arrive.../Et Hermin da?... Elle dort...»

La población est donc le titre du LP de Víctor Jara où apparaissent ces deux chansons, un hommage fait à toutes les personnes que l'État marginalise. Il est significatif de constater que cette occupation de terrain a lieu 10 ans après la toute première *toma* organisée au Chili et en Amérique latine, celle de la *población* La Victoria. En 1957, suite à un incendie qui détruisit la plupart des logements précaires situés dans le secteur appelé « el cordón de la miseria » (le cordon de la misère), les habitants décidèrent de s'organiser afin de construire une *población* moins précaire, où arriveraient eau potable et électricité, agissant par eux-mêmes et sans plus se soucier des autorisations officielles puisque cela faisait 3 ans qu'ils réclamaient des améliorations et des aides de l'État, sans succès⁶. Cette *toma* a donc donné naissance à une sorte de mouvement de contestation actif.

Ségrégations sociales, ségrégations culturelles : un pays divisé

Ces chansons constituent donc aussi bien des dénonciations que des témoignages de situations critiques qui suscitent l'indignation de l'auteur-compositeur. La pauvreté, les fossés socio-économiques sont autant de motifs de révolte, illustrant bien les rapports sociaux au Chili à cette époque. « Al centro de la injusticia », chanson de Violeta Parra, a pour thématiques l'inégalité et la réalité de la vie des secteurs marginaux des villes où se sont réfugiés les travailleurs venus des périphéries, mais aussi la vie en marge du pays. Le nord minier et le sud agricole sont autant de zones productrices de biens commercialisables et qui pourtant sont exploitées par d'autres que par les Chiliens. C'est l'économie d'enclave. Ceux qui profitent des richesses de la terre chilienne ce ne sont pas ceux qui y vivent, mais sans doute le reste du monde. L'argent qui revient au Chili n'est pas non plus employé pour le développement du service public ou des services

6. Alejandro Cortes Morales, « El relato identitario y la toma de terrenos de la población La Victoria », *Centro de investigación Social Un techo para Chile*, año 6 n° 10, Editorial CIS, Santiago de Chile, 2007, p. 87.

sociaux, mais « beaucoup d'argent dans les parcs municipaux, et la misère est grande dans les hôpitaux⁷ ».

Le Chili est un pays géographiquement très étendu et c'est autour de la capitale, Santiago, que se développe le centre économique, le reste du pays faisant ainsi office de marges dont la capitale se préoccupe peu, outre pour les bénéfices économiques dont ces marges font profiter le pays. C'est le centre économique qui domine le pays aussi bien politiquement que culturellement. À partir des années 1920, la *Música Típica* qui est alors diffusée comme musique nationale n'est autre que l'interprétation élitiste du folklore de la Vallée Central. Un folklore revisité où sont mis en scène le *huaso* et la *china*, les propriétaires terriens, dont la réalité est bien éloignée de celle des *peones*, les travailleurs saisonniers⁸. Or, Violeta Parra, qui est l'une des pionnières de la Nouvelle Chanson Chilienne, a également été chercheuse pour l'Institut de Recherches Folkloriques de l'Université du Chili et à l'Université de Concepción dans les années 1950. Son engagement envers le folklore est aussi important que son engagement politique à lutter contre les injustices. À son sens, le folklore a subi des injustices lorsqu'il a été relayé aux marges de la culture chilienne par l'élite et c'est grâce à ce travail de recherche qui l'a menée ainsi que d'autres folkloristes tels que Margot Loyola⁹ à explorer les provinces les plus reculées du pays. Le folklore, savoir du peuple, est ici cette forme d'expression propre à certains secteurs de la population, secteurs marginalisés socialement mais aussi géographiquement, où ces deux dimensions se recourent et ne pourraient former qu'un seul corps, la majorité passive.

7. « Mucho dinero en parques/municipales,/y la miseria es grande/en los hospitales ».

8. Emmanuelle Rimbot, « Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: la canción urbana de raíz folklórica en Chile », *Voz y escritura. Revista de Estudios literarios*, n° 16 (2008), p. 63.

9. Folkloriste, elle a fait partie des premiers chercheurs de l'Institut de Recherches Folkloriques de l'Université du Chili. Déjà très connue lorsque Violeta Parra a commencé ses propres recherches en matière de folklore, elles ont été de grandes rivales et de grandes amies.

Aussi peut-on voir ici dans cette chanson une double dénonciation, celle qui sous-tend tout le mouvement de Nouvelle Chanson : une revendication politique doublée d'une revendication socioculturelle, ou inversement.

LES CHANSONS DE MÉMOIRE

Les chansons abordées dans cette partie ont pour « mission » de raviver la mémoire historique et de rappeler des événements que l'histoire officielle veut ignorer ou nier. Évènements historiques précis ou bien figures historiques oubliées ou marginalisées, ces chansons les raniment et agissent comme des livres d'histoire informels.

Ce que l'Histoire chilienne voulait oublier

La « Cantata de Santa María » est une œuvre longue et dense, composée par Luis Advis, de formation classique, et qui dans sa composition mêle instruments andins et orchestre classique, donnant un résultat hybride propre à la recherche artistique de la Nouvelle Chanson. Il s'agit de remémorer un épisode tragique et sanglant de l'histoire ouvrière chilienne, le massacre de l'École de Santa Maria de Iquique en 1907 où s'étaient réunis les mineurs en grève pensant que leur interlocuteur, l'armée, avait de réelles intentions de négociations. Il s'agissait en réalité d'une intervention des forces de l'ordre dans le but de faire reprendre le travail aux grévistes et non de négocier une amélioration des conditions de travail.

[...]Se había acumulado mucho daño,
 mucha pobreza, muchas injusticias;
 ya no podían más y las palabras
 tuvieron que pedir lo que debían.

A fines de mil novecientos siete

se gestaba la huelga en San Lorenzo
y al mismo tiempo todos escuchaban
un grito que volaba en el desierto. [...]

El General que lo escucha
no ha vacilado,
con rabia y gesto altanero
le ha disparado,
y el primer disparo es orden
para matanza
y así comienza el infierno
con las descargas.¹⁰

«Cantata de Santa María de Iquique», Luis Advis.

Épisode sombre de l'histoire du début du xx^e siècle Chilien et de l'ère industrielle, en plein essor du salpêtre, l'Histoire officielle n'a pas trouvé bon de trop rappeler cet évènement. La *Lira Popular*¹¹ toutefois, feuillet de poésie populaire diffusé de façon presque informelle, n'a pas omis la tragédie et ainsi, cet évènement traumatisant a pu être non seulement réanimé par la Nouvelle Chanson, mais il a également pu persister à travers la mémoire

10. « [...] beaucoup de blessures s'étaient accumulées/ beaucoup de pauvreté, beaucoup d'injustices/ils n'en pouvaient plus et les mots/ont dû demandé ce qu'ils devaient.// À la fin de l'année mille-neuf-cent-sept/s'organisait la grève à San Lorenzo/et en même temps tous entendaient/un cri qui voulait dans le désert. [...] // Le Général qui l'écoute/n'a pas hésité,/avec rage et un geste hautain/il lui a tiré dessus/et le premier coup de feu est un ordre/pour un massacre/et ainsi commence l'enfer/avec les tirs de toute part. »

11. La *Lira Popular* est ce qu'en Espagne déjà on appelait « poesía de cordel », une forme de poésie populaire qui, depuis le Moyen Âge, sert à relater des faits divers. Au Chili, la *Lira Popular* apparaît vers 1866 en milieu urbain sous forme « d'une série de feuillets où les poètes populaires commentaient les événements sociaux et parfois politiques en faisant usage de la métrique et de l'imaginaire de la littérature de tradition orale. La *Lira Popular* est le fruit d'une synthèse entre les modes d'expression propres à la culture paysanne et les dynamiques modernes de circulation et de reproduction de la parole écrite. Grâce à ces feuillets, et par la suite, à travers d'autres publications de plus grande envergure comme des carnets, des recueils et des livrets, les poètes populaires forgèrent une tribune inédite pour diffuser leur voix et mettre la parole écrite au service des sentiments du peuple. », « Una nueva forma de cantar el sentir del pueblo, *Lira Popular* (1866-1930) », www.memorialchilena.cl.

populaire comme un évènement historique d'envergure pour la nation chilienne.

Des héros autochtones

La chanson « Arauco tiene una pena », chanson de Violeta Parra, est quelque peu originale dans ce corpus puisqu'il s'agit d'un texte en l'honneur des guerriers mapuches Arauco, Huenchullán, Pailahuán, Caupolicán, Lautaro, Callupán, Curimón, Manquilef, Callfull, Galvarino. Ethnie autochtone occupant la pampa chilienne et argentine, les Mapuches ont été persécutés par ces deux nations à la fin des années 1860, par souci de pacification du territoire et suivant l'idéologie positiviste d'expansion de la civilisation. De par son caractère rebelle, guerrier et nomade, cette ethnie mettait en péril la construction de l'État Nation encore instable dans ses fondations. Il s'agit de l'un des épisodes les plus sombres de l'histoire chilienne qui a longtemps été niée par les historiens qui ont longtemps préféré attribuer aux colons espagnols la responsabilité de tout acte barbare tel que l'extermination d'un peuple. Aussi lorsque les auteurs compositeurs de la Nouvelle Chanson Chilienne s'intéressent aux Mapuche, c'est bien dans le but de restaurer une certaine vérité historique.

Arauco tiene una pena
 que no la puedo callar
 son injusticias de siglos
 que todos ven aplicar,
 nadie le ha puesto remedio
 pudiendolo remediar
 ¡levántate Huenchullán ! [...]

[...] Arauco tiene una pena
 más negra que su chamal
 ya no son los españoles
 los que les hacen llorar
 hoy son los propios chilenos

los que les quitan su pan
levántate Pailahuán.

Ya rugen las votaciones
se escuchan por no dejar
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?
aunque resuene en la tumba
la voz de Caupolicán
¡levántate Huenchullán! [...] ¹²

« Arauco tiene una pena », Violeta Parra

« Arauco tiene una pena » a été écrite en l'honneur du peuple autochtone dont les chefs guerriers cités ici sont considérés comme des exemples et des références dans la culture chilienne lorsqu'il s'agit de rappeler la combativité du peuple chilien. En effet, il ne s'agit pas de n'importe quelle liste de héros mapuches, mais bien des *caciques* qui ont tenu tête aux conquérants espagnols. *Les Chroniques des royaumes du Chili* ou encore *La Araucana*, les deux principaux récits épiques retraçant la conquête et les victoires des Espagnols, laissent percevoir néanmoins un sentiment d'admiration et de crainte envers ces guerriers autochtones qui ne seront jamais complètement soumis par les conquistadores.

En invoquant les chefs guerriers mapuches, Violeta Parra cherche à leur rendre leur place en tant que dignitaires de la nation et en tant que chefs guerriers. C'est en leur nom qu'elle appelle le peuple chilien à se lever afin de conquérir la place qui lui revient dans la société chilienne. C'est donc bien l'image belleuse des

12. « Arauco a un chagrin/que je ne peux pas taire/ depuis des siècles, ce sont les injustices/que tous voient se produire, /personne n'y a rien fait/pouvait y faire quelque chose/Lève-toi Huenchullán! [...] // [...] Arauco a un chagrin/plus noir que son chamal/ce ne sont plus les Espagnols/qui les font pleurer/ aujourd'hui ce sont les Chiliens eux-mêmes/qui leur ôtent leur pain/ Lève-toi Pailahuán! // Déjà rugissent les votes/on les entend pour ne pas laisser/si ce n'est la plainte de l'indien/pourquoi ne l'écouterait-on pas? /même s'il résonne dans la tombe/la voix de Caupolicán/Lève-toi Huenchullán! [...] »

guerriers sans peur que Violeta Parra cherche à transmettre afin de donner de l'élan aux Chiliens des couches populaires, mais c'est aussi un moyen d'inclure une partie de la population encore plus marginalisée que les ouvriers, le peuple mapuche lui-même. Exploités depuis la fin du XIX^e siècle, le peuple mapuche, cette nation guerrière qui avait obtenu des Espagnols une forme de respect, se retrouve au XX^e siècle au dernier échelon de la société chilienne, les pauvres des pauvres, politiquement, socialement et culturellement. À travers cette chanson, Violeta Parra cherche à rétablir une vérité historique et en faisant cela, elle se réapproprie en quelque sorte ces figures guerrières pour les utiliser afin de livrer un nouveau combat, culturel et politique, capable de renverser les fondements établis par les gouvernements conservateurs depuis l'indépendance.

Les nouveaux héros du nouveau Chili

« A Luis Emilio Recabarren », « El Aparecido », « El cautivo de Til-Til », « Hace falta un guerrillero » sont des chansons dont le but est de mystifier des héros. Il s'agit ici de rendre hommage à des figures historiques : le fondateur du premier parti socialiste Luis Emilio Recabarren, le leader révolutionnaire argentin Ernesto Che Guevara et Manuel Rodríguez, héros ou antihéros des guerres d'indépendance, dont les exploits ont été passés sous silence au profit de ceux du général Bernardo O'Higgins. Il fut rapidement exécuté par ce dernier afin d'éviter toute source de contestation potentielle une fois le Chili indépendant et O'Higgins chef du gouvernement. Si deux d'entre eux sont Chiliens, le fait que figure à ce panthéon Ernesto Che Guevara n'est pas à un hasard puisqu'il s'agit d'un personnage révolutionnaire latino-américain, communiste et guérilleros ayant pris part activement à la Révolution Cubaine dirigée par Fidel Castro en 1959. Le Che est une sorte de nouveau Simón Bolívar au sens où son aura dépasse les frontières nationales et culturelles et qu'il s'est engagé du côté latino-américain, selon toute l'ampleur et la diversité que

cet adjectif contient. Aussi le combat mené par le Che apparaît comme le combat de tous et pour tous, du côté des opprimés, pour la justice et l'égalité dans des sociétés profondément ségréguées.

Ces personnages historiques sont donc immortalisés en musique et hissés au rang de héros nationaux, héros aux yeux des militants communistes et socialistes. Hommes politiques et militaires, ils symbolisent le combat et la victoire dans un contexte hostile et belliqueux, ils sont donc aptes à représenter l'incarnation des idéaux portés par les artistes de la Nouvelle Chanson Chilienne.

Ainsi la Nouvelle Chanson Chilienne contribue à bâtir une nouvelle culture chilienne. C'est en réinventant l'histoire, les héros et même les traditions qu'elle donne vie à cette culture aux racines populaires et qui n'est autre que la culture chilienne jaillissant depuis le bas de l'échelle sociale. La chanson apparaît ici comme le moyen le plus efficace pour figer un événement, un personnage, une histoire, faire un récit mémorable du présent et du passé finalement et le transmettre à travers plusieurs régions et sur plusieurs générations. Le projet d'un nouveau Chili semble donc, grâce à la Nouvelle Chanson, à l'aube de son éclosion. Pourtant il s'agit bien d'une interprétation, de l'utilisation des mêmes recours utilisés par toute nation qui cherche à construire son identité.

LES CHANTS DE LUTTE ET DE COMBATIVITÉ

Chant de lutte

La chanson «El Pueblo (Paseaba el pueblo sus baderas rojas)» écrite conjointement par Violeta Parra et Pablo Neruda, poète et homme politique communiste chilien, est un hymne aux luttes syndicales et politiques. Le vocabulaire est de registre belliqueux (*lucha, conquistaban, resistencia, batallas, combatía*) et l'on y trouve également celui de l'unité (*juntos, unidad*) lié à

des symboles, comme le drapeau rouge dont la couleur évoque le sang versé au combat tout comme la couleur symbolique des communistes. Le combat et les emblèmes qui l'accompagnent ont donc pour fonction de créer une unité au sein des secteurs populaires et à partir de cette unité, une possibilité d'identification et donc une identité, réutilisant également (comme nous l'avons vu précédemment) les mêmes outils de cette construction identitaire que toute nation (héros, symboles, discours).

Paseaba el pueblo sus banderas rojas
 y entre ellos en la piedra que tocaron
 estuve, en la jornada fragorosa
 y en las altas canciones de la lucha.
 Vi cómo paso a paso conquistaban.
 Solo su resistencia era camino,
 y aislados eran como trozos rotos
 de una estrella, sin bocas y sin brillo.
 Juntos en la unidad hecha en silencio,
 eran el fuego, el canto indestructible,
 el lento paso del hombre en la tierra
 hecho profundidades y batallas.
 Eran la dignidad que combatía
 lo que fue pisoteado, y despertaba
 como un sistema, el orden de las vidas
 que tocaban la puerta y se sentaban
 en la sala central con sus banderas.¹³

Ce texte très poétique devient symbole de toute marche, toute manifestation populaire d'orientation politique. L'homme est

13. « Le peuple promenait ses drapeaux rouges/et parmi eux, sur la pierre qu'ils ont touché/j'étais là, cette chaude journée-là/et dans les chansons de la lutte haut et fort./J'ai vu comment pas à pas ils menaient la conquête./Seule leur résistance était le chemin, et isolés ils étaient comme des morceaux brisés/d'une étoile, sans mots ni éclat./Ensemble dans l'unité faite en silence/ils étaient le feu, le chant indestructible,/le passage lent de l'homme sur la terre/devenu profondeurs et batailles./Ils étaient la dignité qui combattait/ce qui a été piétiné, et s'éveillait/comme un système, l'ordre des vies/qui sonnaient à la porte et s'asseyaient/dans la salle centrale avec leurs drapeaux. »

au centre, mais il n'est plus un individu, il se fond dans la foule du peuple rassemblé, qui lui-même disparaît presque par métonymie sous l'image du drapeau rouge communiste et syndicaliste. Il résume les actes et les espoirs des manifestants qui s'accompagnent de chants. Cette mise en abyme de la chanson en souligne la dimension essentielle à tout combat et à toute lutte, car c'est dans le chant que les voix s'unissent et sont portées assez haut pour être entendues.

Combat politique

« Venceremos », « El alma llena de Banderas », « En septiembre canta el gallo » sont des chansons qui s'inscrivent dans un contexte politique très précis : les élections présidentielles et la campagne électorale de Salvador Allende. Il apparaît évident après une recherche dans la presse et des comptes-rendus et articles¹⁴ concernant les *réunions* lors de la campagne que la Nouvelle Chanson a porté Salvador Allende au pouvoir. En effet, la grande force de cette campagne a été l'implication de ce mouvement artistique et jeune, porte-voix déjà des afflictions des milieux populaires, et qui a permis ainsi de réunir les mouvements et les partis de gauche. Le vocabulaire du conflit s'y trouve présent, mais la lutte est cette fois-ci d'ordre exclusivement politique : il s'agit de vaincre dans les urnes.

Venceremos, venceremos
con Allende en septiembre a vencer.
Venceremos, venceremos
la Unidad Popular al poder.¹⁵

« Venceremos », Victor Jara et Sergio Ortega

C'est donc bien une bataille pour la démocratie qui est ici livrée lors de ces élections présidentielles. En effet, l'espoir qui entoure

14. Revues *Ramona* et *Onda*, journaux quotidiens comme *El Mercurio* et *El siglo*.

15. « Nous vaincrons, nous vaincrons/avec Allende en septembre, nous vaincrons.
/Nous vaincrons, nous vaincrons,/l'Unité Populaire au pouvoir. »

la prochaine élection de Salvador Allende est bien que le peuple, la majorité silencieuse et passive chilienne, ait enfin un soutien et une voix qui lui permette de devenir en acteur à part entière de l'histoire chilienne et d'abandonner la passivité à laquelle il a été si longtemps contraint.

[...]A tus pies heridos llegarán,
las manos del humilde, llegarán
sembrando.
Tu muerte muchas vidas traerá,
y hacia donde tu ibas, marcharán,
cantando. [...]

Aquí hermano, aquí sobre la tierra,
el alma se nos llena de banderas
que avanzan,
contra el miedo,
avanzan,
venceremos.¹⁶

«El alma llena de banderas», Victor Jara

Vida pa'l rico en la abundancia,
vida del pobre que es lamento,
con la fragancia del aroma
no calmaré mi pensamiento. [...]

Me voy por este caminito,
yo no he perdido la confianza,
no me vengan con más engaños,
en septiembre cantará el gallo.

Claro que sí, cantará sí,
claro que sí lo creo así.
Claro que sí, cantará sí,

16. « À tes pieds blessés arriveront,/les mains de l'humble, arriveront/en semant.
/Ta mort amènera de nombreuses vie/Et vers là où tu allais, elles marcheront,
/en chantant[...]/Ici frère, ici sur la terre/notre âme se remplit de drapeaux
/qui avancent/contre la peur/ils avancent,/nous vaincrons. »

claro que sí lo digo así.¹⁷

«En septiembre cantará el gallo», Isabel Parra

Ce que nous pouvons percevoir à travers ces chansons c'est, d'une part, une volonté de lutter pour l'accès au pouvoir jusqu'au bout, jusqu'à la mort, sans pour autant que cela ne devienne un appel à prendre les armes. Au contraire, les armes dont il est ici question, ce sont des drapeaux, des symboles emblématiques des idéaux qui sont ici mis en circulation. Il s'agit donc d'une lutte politique démocratique qui utilise les moyens démocratiques pour « vaincre » et gagner les élections de manière démocratique. Chants, réunions politiques, manifestations sont autant de moyens démocratiques qui permettent la diffusion des idées de l'union des partis de gauche derrière Salvador Allende, en plus de faire de la propagande politique à proprement parler et de susciter l'adhésion massive en donnant accès à tous au projet de la gauche chilienne. En effet, il convient de rappeler que la radio et la télévision, si ce ne sont pas encore des biens de consommation hypermassives, sont déjà très répandues, aussi la Nouvelle Chanson est-elle un instrument clé dans la victoire possible de l'Unité Populaire.

D'autre part, nous pouvons percevoir dans ces chansons la division sociale qui règne au Chili entre « riches » et « pauvres » à travers la chanson d'Isabel Parra en particulier. Ainsi est rappelé l'enjeu principal de cette élection : l'égalité politique et sociale, mais aussi économique. Rappelons en effet que l'un des projets de l'Unité Populaire est la nationalisation des matières premières, donc la réappropriation économique du territoire par le Chili et les Chiliens, ce qui représente un grand changement et un grave danger pour une élite à qui profite l'économie d'enclave. Cette

17. « Vie pour le riche dans l'abondance,/vie du pauvre qui est une plainte,/avec la fragrance de l'arôme/je ne calmerai pas ma pensée.[...]//Je vais par ce petit chemin/je n'ai pas perdu la confiance/n'essayez pas de me tromper encore /en septembre chantera le coq.//Bien sûr que si, il chantera oui/Bien sûr que si, je le crois ainsi/Bien sûr que si, il chantera oui,/bien sûr que si, je le dis ainsi. »

division socio-économique ancestrale est alors reprise en termes marxistes de « bourgeoisie » et « prolétariat » qui évoluent au Chili en une division *momios/pueblo*, les *momios* étant les bourgeois ou les partisans de la bourgeoisie fermement opposés à l'Unité Populaire. Au moment des élections, cette terminologie est en pleine élaboration et vient poser des mots sur la nouvelle situation conflictuelle d'ordre sociopolitique qui découle du virement à gauche du Chili.

Incessant combat

« La marcha de los pobladores », postérieure aux élections, poursuit cette idée de lutte et de combat et d'espoir qu'il ne faut jamais abandonner, soutenant toujours l'idée que le « gouvernement populaire » est le seul capable de répondre aux besoins des secteurs populaires.

[...]Poblador, compañero poblador,
con las banderas del gobierno popular,
poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar,
poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti
con techo, abrigo y pan
marchemos juntos al porvenir. [...] ¹⁸

« La marcha de los pobladores », Victor Jara

En effet, les élections gagnées par le gouvernement populaire ont soulevé bien des rancœurs et le combat n'est pas terminé. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le conflit social évolue en

18. « Poblador, camarade poblador,/avec les drapeaux du gouvernement populaire /poblador, camarade poblador/pour les enfants, pour la patrie et le foyer/maintenant l'histoire est pour toi/avec un toit, un manteau et du pain,/nous marchons ensemble vers l'avenir ».

termes de *momios* et *pueblo*, les deux camps qui se sont toujours opposés mais où cette fois-ci le camp des « plus faibles », la masse populaire passive jusqu'à 1970, est devenue une force politique qui a tout autant de poids que les partis traditionnels libéraux. Même s'il semblerait qu'après ces élections les militants de gauche n'aient plus de véritables adversaires à abattre, les opposants s'organisent de façon suffisamment efficace dans le but de discréditer toujours un peu plus le nouveau gouvernement. Toutefois, la chanson reste l'arme de prédilection des partisans de l'Unité Populaire, cette arme capable de rassembler et surtout de donner de l'espoir dans un contexte politique houleux.

L'engagement de la Nouvelle Chanson Chilienne s'est donc matérialisé lors de la campagne électorale de Salvador Allende, se transformant alors en propagande politique. Elle a pris parti et a mis son énergie au service non seulement d'une cause et d'une population, mais d'un parti et d'un gouvernement. Elle a non seulement contribué à une révolution politique, la première élection démocratique d'un gouvernement socialiste en Amérique latine, mais également à une révolution culturelle, puisque ce sont d'autres symboles qui sont alors érigés en symboles de l'identité du nouveau Chili.

La Nouvelle Chanson Chilienne, de l'engagement politique et culturel qui la caractérise, a été au cœur des enjeux conflictuels qui ont animé la société chilienne du milieu du xx^e siècle. Témoin des injustices, des différences, des violences, les artistes de ce mouvement ont utilisé la musique et la poésie populaires pour faire entendre la voix de ceux que le pouvoir officiel avait toujours cherché à taire. Ces chants qui ont non seulement accompagné les acteurs des mouvements populaires, mais ils les ont également élevés en héros de la nation, cristallisant ainsi le conflit ultime qui déchire le Chili et toute l'Amérique latine : la lutte entre une élite qui monopolise pouvoirs et richesses et le peuple, au sens prolétarien du terme, majoritaire en nombre, mais qui lutte depuis le début du xx^e siècle pour obtenir une

place de citoyens actifs dans cette société si divisée. C'est donc bien une lutte pour la démocratie qui se joue, une lutte pour les représentations politiques à travers des représentations culturelles dont la Nouvelle Chanson est l'emblème.

Le contexte international aidant, recevant l'influence de la Révolution cubaine et le soutien de l'Union Soviétique, le Chili communiste ou du moins de gauche rangé du côté des ouvriers, des mineurs et des plus démunis livre une bataille historique dont la Nouvelle Chanson vient composer la geste. Révolutionnaire, le gouvernement de l'Unité Populaire élu en 1970 incarne les espoirs des «petits» de la nation chilienne et le rôle de la Nouvelle Chanson est donc de donner au Chili qui renait une culture nationale qui n'est plus une culture d'élite, mais bien celle de la majorité, le folklore, le «savoir du peuple». Avec Salvador Allende, le «peuple entre à la Moneda¹⁹», avec tout ce que cela signifie.

Toutefois, nous retrouvons dans la Nouvelle Chanson Chilienne ce paradoxe propre aux mouvements révolutionnaires : c'est bien en s'appuyant sur des traditions ancestrales qu'elle promeut le militantisme d'activistes dont l'objectif est de renverser une structure sociale qui n'a quasiment pas bougé depuis la fin de la période coloniale. Pour se réinventer, les traditions s'inspirent d'autres traditions.

19. Palais présidentiel.