

Université de Montréal

La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature
(1973-1989). La création de musiques de la résistance politique et la
réception des auditeurs dans l'exil.

par

Laura Francisca Jordán González

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en musicologie

Décembre, 2010

© Laura Francisca Jordán González, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989). La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil.

Présenté par :

Laura Francisca Jordán González

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nathalie Fernando
président-rapporteur

Philip Tagg
directeur de recherche

Sophie Stévance
membre du jury

Résumé

Cette étude musicologique aborde la musique pratiquée et écoutée par les Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989), se concentrant sur l'histoire de la musique du point de vue des auditeurs. Quelles musiques participent à l'expérience d'exil et quel rôle accomplissent-elles? Comment les musiques accompagnent-elles le processus d'adaptation au pays d'accueil et comment aident-elles à construire un lien avec le pays d'origine? Ce sont quelques unes des questions qui ont guidé le développement de la recherche, dont la méthodologie est mixte et se concentre sur l'entrevue. Trois dimensions de l'histoire musicale y sont examinées. Premièrement, la contribution de la pratique musicale au mouvement de solidarité envers le peuple du Chili, notamment à travers la formation d'ensembles musicaux et l'organisation des peñas et des concerts. Deuxièmement, le rôle des musiques dans la construction d'une communauté culturelle chilienne, où différents discours sur l'identité nationale et politique sont négociés. Troisièmement, la présence des musiques dans les expériences individuelles d'exil, de déracinement et d'adaptation. Les genres de musique populaire les plus présents, soit la Nueva Canción Chilena et la Proyección Folclórica, ainsi que leurs enjeux des significations identitaires et politiques, font partie de la problématique du présent texte. La cueca, considérée la danse nationale, occupe aussi une place privilégiée de la discussion, due à la place importante qu'elle occupe dans la communauté chilienne de Montréal.

Mots-clés : exil, Chili, Montréal, cueca, Nueva Canción Chilena, Proyección Folclórica

Abstract

This musicological study examines the music created, performed and listened to by Chilean exiles in Montreal during the 1973-1989 dictatorship, focusing mainly on the history of music, as told from the perspective of the listeners. The main questions guiding the research process – which took on a varied methodological approach consisting primarily of interviews – were based on the types of music that participated in their experience of exile and the role it accomplished, as well as how this music contributed to the adaptation to their host country and helped to maintain a link with their country of origin. The first of the three historical dimensions that are examined in the study is the contribution of music in solidarity movements with the people of Chile, especially, via the formation of musical ensembles and the organizing of peñas and concerts. Secondly, the ways in which the role of music in the construction of a Chilean cultural community interacted with different discourses on politics and national identity, furthermore, with the individual experiences of exile, uprooting, and adaptation as the third dimension. The most present popular music genres, the Nueva Canción Chilena and Proyección Folclórica, as well as their significance in identity and politics, are integral parts of the text's main issues. The cueca, considered the Chilean national dance, will also be given considerable attention throughout the discussion, due to its vast importance in the Chilean community of Montreal.

Keywords : Exile, Chile, Montreal, cueca, Nueva Canción Chilena, Proyección Folklórica

Table des matières

1. Introduction générale	1
2. Présentation du sujet	2
2.1. Définition du sujet.....	2
2.3. Questions	4
2.3. Objectifs	4
3. État de la question.....	5
3.1. La musique au Chili pendant la dictature.....	5
3.2. La musique chilienne en exil	8
3.3. Synthèse.....	11
4. Méthodologie	13
4.1. Conception de la problématique	13
4.2. La méthodologie	13
4.2.1. Sources orales	13
4.2.1. 1. Entrevues	15
4.2.1. 2. Groupe de discussion.....	16
4.2.2. Sources écrites	18
4.2.3. Sources sonores.....	19
5. Cadre théorique.....	21
5.1. Musique et diaspora	21
5.2. Musique et politique.....	23
6. Vie musicale de la communauté : Histoire de la musique chilienne à Montréal (1973-1989)	28
6.1. La situation politique au Chili (1973-1989)	28
6.2. Les Chiliens à Montréal	29
6.3. Les peñas et les activités solidaires à Montréal	32
6.3. 1. Les peñas	32
6.3. 2. Les autres activités de la communauté	36
6.4. Concerts et tournées à Montréal	40
6.5. Culture de l'exil	46

7. L'exil et la pratique musicale	49
7.1. La musique populaire chilienne de racine folklorique	49
7.1.1. La musique typique	50
7.1.2. La projection folklorique	51
7.1. 3. La Nouvelle chanson chilienne	53
7.1. 4. Autres styles : la tonada et la cueca	56
7.2. Les musiciens chiliens à Montréal	59
7.2.1. Les solistes	61
7.2.2. Les ensembles	62
7.2.2.1. Le modèle de la Nouvelle chanson chilienne	62
7.2.2.2. Le modèle de projection folklorique	64
7.3. Les instruments	66
7.4. Les répertoires.....	69
7.4.1. L'idée du folklorique.....	70
7.4.2. La cueca et la musique des Andes	74
7.4.3. De la version à la création locale	79
7.5. Un exemple musical : 'Noticias del sur'	82
7.6. Quelques remarques à propos de la pratique musicale	88
8. Exil et audition musicale	91
8.1. L'écoute communautaire	91
8.1.1. L'hégémonie de la cueca	91
8.1.2. Les pièces attendues	96
8.2. L'écoute individuelle.....	101
8.2.1. Les enregistrements et la radiodiffusion.....	101
8.1.2. Deux pièces fondamentales : 'Gracias a la vida' et 'Vuelvo'	105
8.3. Quelques remarques à propos de l'audition musicale.....	124
9. Conclusions	127
10. Sources	135
10.1. Sources écrites	135
10.1.1. Articles et livres	135
10.1.2. Mémoires et thèses	141

10.1.3. Communications et conférences	142
10.1.4. Revues	143
10.1.5. Autres sources écrites	143
10.2. Sources sonores.....	144
10.3. Sites Web.....	144

Liste des figures

Figure 1. Affiche de concert d’Inti-Illimani à la Salle Claude-Champagne	42
Figure 2. Programme de concert d’Inti-Illimani à la Salle Claude-Champagne	43
Figure 3. Annonce publicitaire du concert de Quilapayún au Théâtre Saint Denis	44
Figure 4. Programme de concert de Quilapayún au Tritorium avec Pauline Julien	44
Figure 5. Programme de concert de Quilapayún effectué à la Salle Wilfrid-Pelletier	45
Figure 6. Ensemble Lemunantú en 1982.....	67
Figure 7. ‘Noticias del sur’, accords, accompagnement de la guitare et du bombo.....	84
Figure 8. ‘Noticias del sur’, voix féminines et masculines	85
Figure 9. Positions des accords de D, E et A à la guitare	86
Figure 10. ‘Noticias del sur’, solo de guitare	86
Figure 11. ‘Gracias a la vida’, reprise Isabel Parra, accompagnement du charango	110
Figure 12. ‘Gracias a la vida’, reprise Mercedes Sosa, fragment vocal.....	110
Figure 13. ‘Gracias a la vida’, reprise Isabel Parra, fragment vocal	111
Figure 14. Positions des accords de : Am, E7, G et C du charango	113
Figure 15. ‘Vuelvo’, toctoc, musème « galop du cheval »	119
Figure 16. ‘Vuelvo’, maracas	119
Figure 17. ‘Vuelvo’, fragment vocal et accords	120
Figure 18. ‘Vuelvo’, toctoc, musème « cueca ».....	122

Liste et description des fichiers audio

Dossier 1 : pièces musicales analysées

- 01 'Noticias del sur', Lemunantú, Soy del sur, soy del mar (1987)
- 02 'Noticias del sur', Lemunantú, Soy del sur (en vivo) (1984)
- 03 'Gracias a la vida', Isabel Parra, Vientos del pueblo (1974)
- 04 'Vuelvo', Inti-Illimani, Canción para matar una culebra (1979)

Dossier 2 : autres pièces musicales

- 05 'Alerta pueblos del mundo' [cueca], Héctor Pavez, Chile Combatiente - Chansons De La Résistance Chilienne, (1975)
- 06 'Aló, aló' [cueca], Dúo Rey Silva, Mario Catalán et Elio Ramírez, Cuecas (1964)
- 07 'Canción y huayno', Illapu, Música andina (1972)
- 08 'Cueca de Joaquín Murieta' [cueca], Quilapayún, X Viet-nam (1968)
- 09 'Cueca de la solidaridad' [cueca], Quilapayún, Adelante (1975)
- 10 'Cueca de los mineros' [cueca], Gabriela Pizarro et al., Vamos Chile (1986)
- 11 'El pueblo unido jamás será vencido', Quilapayún, Chile Combatiente - Chansons De La Résistance Chilienne (1975)
- 12 'En Santiago está la gloria' [cueca], Cuncumén, El Folklore de Chile Vol. IX (1962)
- 13 'Frente Popular (cueca 1)' [cueca], Huamarí, Oratorio de los trabajadores (1972)
- 14 'Gracias a la vida', Violeta Parra, Las últimas composiciones de Violeta Parra (1967)
- 15 'La camisa de la Lolo' [cueca], La Isla de la Fantasía, Memoria porteña (2008)
- 16 'La cueca sola' [cueca], Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (1979)
- 17 'La periconona dice', Lemunantú, Soy del sur (en vivo) (1984)
- 18 'La periconona dice', Violeta Parra, Violeta Parra en Argentina (1961)
- 19 'Levántese compañero', Ángel Parra, En vivo en Toronto (1975)
- 20 'Los libertadores', Karaxú, Miguel Enríquez. Étendards de la lutte des opprimés (1974)
- 21 'Ni chicha ni limoná', Víctor Jara, En México (1996)

- 22 'Río Manzanares', Isabel et Ángel Parra, La peña de los Parra (1965)
- 23 'Rin del angelito', Violeta Parra, Las últimas composiciones de Violeta Parra (1967)
- 24 'Venceremos', Inti-Illimani, Canto al programa (1970)
- 25 'Volver a los 17', Violeta Parra, Las últimas composiciones de Violeta Parra (1967)

Liste des sigles

ALHUILEPA : Rassemblement des groupes Alborada, Huincahonal, Lemunantú et Palomares

AMACHI : Adultos Mayores de Chile

AMFOLCHI : Asociación Metropolitana de Folcloristas de Chile

CENECA : Centro de de Indagación y Expresión Cultural y Artística

CEQ : Centrale de l'enseignement du Québec

CIA : Central Intelligence Agency

CSN : Confédération des Syndicats Nationaux

FTQ : Fédération des Travailleurs du Québec

GAM : Groupe d'appui au MIR

MIR : Movimiento de Izquierda Revolucionaria

NCCh : Nueva Canción Chilena

PC : Parti communiste

PS : Parti socialiste

UP : Unidad Popular

Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier les participants à cette recherche, de m'avoir partagé un petit moment de leur vie et de me permettre de (re)construire cette histoire. Merci pour cela.

Un grand remerciement à mes parents et à mes deux sœurs, Catalina et Magdalena, pour me soutenir dans cette aventure où j'ai dû laisser temporairement notre terre afin d'entreprendre ce projet, et pour tant de faveurs rendues! Merci maman, pour les lectures partielles et de me guider dans des questions méthodologiques relatives aux sciences sociales, pour me motiver dans les moments de découragement et de confusion. Merci papa, pour ton intérêt et ta confiance en moi, pour ton soutien inconditionnel, pour ton idée excellente de me recommander de venir à Montréal. À mon compagnon de vie, Doug, pour écouter mes réflexions et pour les examiner avec moi, pour m'encourager dans les moments difficiles et pour aimer la musique chilienne.

À mes chers amis David, Daniel et Elani, entre autres, non seulement pour votre compagnie, mais aussi pour votre écoute attentive et vos suggestions en ce qui a trait aux analyses musicales. Merci Daniel pour ta sagesse, pour les excellentes conversations qui m'ont aidée à mieux penser certains aspects théoriques du mémoire et à David, pour m'inviter à partager un espace de travail tranquille et agréable, où j'ai écrit une grande partie de ce texte. À ma famille à Montréal, Daphne, Vale et Martín, pour m'offrir un foyer et votre affection.

Au directeur de cette recherche, Philip Tagg, mille mercis, pour m'avoir reçue à la fin de ton passage à Montréal, pour me confirmer qu'il est important de continuer à lutter et pour m'enseigner que le précieux travail du chercheur ne diffère pas de l'action sociale. Merci de me permettre de travailler en liberté et surtout pour ton amitié.

À ceux qui m'ont aidée au début à contacter les participants, à José del Pozo et à

l'Association des Chiliens du Québec, en particulier à madame Ledda. À mes grands amis de l'Ensemble Acalanto, Rafael et Carmen, pour accompagner et en même temps défier la recherche, pour les nombreuses discussions et les innombrables jolies musiques. Je remercie ceux qui m'ont aidée dans les transcriptions et à leur révision, à André et à Felipe, à Víctor qui a corrigé mon français écrit, à Josiane pour certaines corrections et à Normand pour la traduction de certaines parties. À Illa Carrillo et Javier Osorio pour me fournir un matériel bibliographique intéressant; à Rubén López Cano pour m'inviter à prendre part au groupe de travail sur la Musique et la Diaspora de la SIBE, dont les références m'ont servi de guide; aux musicologues chiliens Alejandro Vera et José Manuel Izquierdo, pour leur présence constante à la distance et pour m'inspirer par leur engagement envers la recherche.

1. Introduction générale

L'écriture de ce texte est le point de culmination d'une investigation entreprise depuis août 2008, moment où je suis arrivée à Montréal, jusqu'à juillet 2010. La recherche a accompagné ainsi ma propre adaptation au nouveau territoire d'accueil, un processus qui a profilé ma compréhension du sujet étudié d'une façon spéciale. À la fin, je me suis retrouvée à écrire sur un déracinement qui, d'une certaine manière, coïncidait avec ma situation personnelle de solitude, de nostalgie, de construction d'une vie différente hors du Chili. Le contexte de mon arrivée au Québec diverge sans doute de la réalité des protagonistes de l'histoire dont je parle. La peur, la douleur, la frustration ne sont pas des antécédents que je partage avec eux. Néanmoins, j'ai réalisé comment l'éloignement de mon pays a provoqué des changements imprévus dans mes goûts musicaux, intérêts et habitudes. En même temps, j'ai assisté à la transformation de ce que certaines musiques signifiaient pour moi, développant des attentes renouvelées pour ma musique « de toujours ». Dans ce processus, je me rends compte que je suis maintenant incapable d'accéder à mon passé d'auditrice sans me positionner à la place où je suis vraiment installée à présent. Toute pensée à propos des musiques chiliennes sont inscrites dans le regard du bref déracinement que j'ai vécu.

Cette période de vie et de recherche à Montréal a impliqué que je plonge dans la communauté chilienne, créant des liens d'amitié qui probablement dépasseront les limites du travail académique. J'ai appris que la confiance des participants envers la chercheuse se basait sur l'intérêt commun d'écrire cette histoire, de narrer un fragment de l'histoire chilienne normalement reléguée à l'oubli. Dans ce sens, mon projet individuel est devenu en quelque sorte un projet partagé, une démarche chargée des aspirations des multiples narrateurs qu'y concourent. Les résultats de cette longue expérience ne font sûrement pas justice à toutes les attentes et les perspectives des participants. Mon point de vue personnel, par contre, ressort comme la voix principale d'énonciation, bien que je tâche d'amener à la superficie la pluralité des sources qui ont donné vie à cette étude. La réponse à mes inquiétudes initiales se forge à travers mes recherches et si elle ne trace qu'une lecture partielle sur l'exil musical des Chiliens à Montréal, est elle néanmoins fondée.

2. Présentation du sujet

Ce chapitre porte sur le sujet de ma recherche, lequel, tel que le titre l'indique, est la musique produite et reçue chez les Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature militaire (1973-1989). Étant donnée sa spécificité, je proposerai d'abord une délimitation du sujet du point de vue espace-temporel, ainsi qu'en ce qui concerne le groupe humain auquel cette recherche s'adresse. Ensuite, je présenterai les questions qui guident cette recherche. Enfin, j'exposerai les objectifs de l'investigation.

2.1. Définition du sujet

Mon intérêt principal a été, depuis le début, d'entreprendre une recherche portant sur la musique populaire chilienne après le coup d'État, mais cette fois-ci, concentrée dans un cas particulier, le cas des citoyens qui ont dû quitter leur patrie à cause de la situation politique nationale. Vu que cette sorte de migration forcée commence avec le coup d'État, la démarcation temporelle du sujet de la recherche a pour point de départ le 11 septembre 1973 et s'étend jusqu'en 1989, année de la fin de la dictature militaire, puisque à partir de cette date, la situation politique a changée énormément, même si la condition d'exil perdure aujourd'hui encore. D'ailleurs, nombre d'exilés ont commencé leur retour au Chili au milieu des années quatre-vingt, avant la chute du gouvernement. Toutefois, le cadre temporel 1973-1989 me paraît consistant puisqu'il s'agit d'une période qui résume l'histoire de la dictature militaire complète et conséquemment les expériences qui lui sont reliées, comme celle de l'exil.

Or, je n'ai pas couvert la réalité musicale des exilés dispersés dans tout le monde. Ce n'est pas une décision seulement pratique, considérant la difficulté d'un tel exploit, mais elle se base sur l'idée que chaque territoire d'accueil, chaque peuple, a fournis des traits spéciaux à l'expérience de l'exil, même si on pourrait trouver des éléments communs à tous. La langue, la culture locale, la composition sociale et économique, la situation politique, contribuent à l'adaptation des immigrants d'une façon chaque fois unique. Alors, pourquoi Montréal? Le Canada occupe un lieu privilégié dans la liste de pays qui ont accueilli les Chiliens, tout

comme la Suède, les États-Unis et l'Argentine¹. Le Québec a été, en plus, la province canadienne à recevoir le deuxième plus grand nombre de réfugiés et d'immigrants économiques provenant du Chili à l'époque, après l'Ontario et avant l'Alberta². Toutefois, au-delà des raisons quantitatives, Montréal arbore la condition d'être une ville importante, mais moins connue que celles de Paris et New York, par exemple. Une ville qui a reçu des milliers de Chiliens, dont aucun musicien de renommée, à la différence de Paris, Rome, Berlin et Moscou, où se sont exilés les musiciens chiliens les plus fameux. On a donc une grande ville sans musiciens fameux réfugiés. Tel que j'exposerai plus loin, la plupart des travaux écrits à propos de la musique chilienne en exil, se sont occupés de l'histoire des grandes figures musicales. À l'exception de quelques écrits assez récents, le sujet de l'histoire des auditeurs et de la musique non professionnelle a été franchement peu abordé.

Une étude de la musique des exilés chiliens à Montréal entre 1973 et 1989 requiert d'abord une définition de ce qu'on comprend par « exilé ». Le dictionnaire définit l'exilé comme un « Opposant politique exilé », tandis que la première acception du mot exil serait l'« Expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec la défense d'y rentrer; situation de la personne expulsée »³. Il est nécessaire de reconnaître une différence entre la définition légale de ce terme, relié normalement au statut de réfugié, et la définition « informelle » du même, celle utilisée par tous les immigrants qui se sont vus forcés à quitter leur pays pour de raisons politiques. J'utilise ici le mot « exilé » dans un sens large, pour réunir les diverses personnes qui sont arrivées à Montréal en raison du coup d'État, soit à cause de la persécution, soit à cause de la crise économique associée. De plus, je pars de la base que tous ces exilés se sont rencontrés pour construire une communauté de concitoyens et que cette communauté s'est configurée grâce aux diversités de ses membres.

L'importance du sujet est donnée par la faible quantité d'investigations de cas spécifiques au sujet de la musique des exilés, ainsi que par l'inexistence de recherches abordant la musique de la communauté chilienne à Montréal d'un point de vue musicologique.

1 Del Pozo 2009 : 27, 35-36.

2 Baeza 2004. Néanmoins, présentement, la province canadienne où habite la plupart des chiliens est le Québec.

3 Le Robert pour tous 1994 : 438-439.

2.2. Questions

Quel rôle jouent les musiques dans l'expérience de l'exil des Chiliens à Montréal? C'est la question qui a guidé le développement de la présente étude. Deux axes ont traversé cette problématique : Comment participe la musique à l'expérience de la diaspora chilienne à Montréal? Comment la musique participe à des agencements politiques déterminés de cette communauté en particulier?

2.3. Objectifs

À partir des questions exposées, je me suis proposé les objectifs suivants :

- Observer l'insertion de la pratique musicale aux activités politiques et culturelles de la communauté chilienne à Montréal.
- Identifier et narrer quelques événements importants de l'histoire musicale des Chiliens à Montréal entre les années soixante-dix et quatre-vingt.
- Identifier des musiciens protagonistes de l'activité musicale chilienne à Montréal à l'époque étudiée, y compris la connaissance d'une partie de leurs musiques.
- Explorer les genres musicaux cultivés et les répertoires les plus présents, considérant leur rapport avec les musiques faites au Chili et ailleurs en exil.
- Examiner la participation des auditeurs qui forment le public, leurs usages et préférences musicales.
- Observer des significations de la musique chez les auditeurs, considérant spécialement les sujets de l'identité, de la politique et de l'exil.

3. État de la question

Puisqu'il n'existe aucune recherche abordant la musique chilienne à Montréal⁴, je prends comme point de départ notamment deux groupes de textes qui servent à orienter cette investigation. D'une part, les écrits dédiés à l'histoire de la musique au Chili pendant la dictature, bien qu'ils ne soient pas très nombreux, donnent une référence importante des tendances musicales de l'époque, ainsi que de la situation politique nationale, particulièrement en ce qui concerne le monde culturel. Les sujets principaux seraient le mouvement culturel de résistance (Rivera et Torres), la peña⁵ (Bravo et González), le folklore (Donoso), la cueca⁶ (Rojas) et la clandestinité musicale (Jordán). Dans ces écrits, il est encore possible de trouver quelques allusions à l'exil et sa relation avec la résistance au Chili. D'autre part, j'identifie quelques études qui portent sur la musique en exil. Les approches, tel que je le montrerai plus loin, sont plutôt monographiques, se concentrant dans le cas d'un musicien ou d'une zone géographique en particulier. Ainsi, je résume ici les éléments centraux des travaux pionniers sur Karaxú et Patricio Manns (Fairley); deux textes historiques de la Nueva Canción Chilena⁷ en France (Bessière et Clouzet respectivement); et les récentes études réalisées en Norvège portant sur la danse de la cueca au sein d'une communauté immigrante (Knudsen). À la fin du chapitre j'inclus une synthèse des antécédents les plus suggestifs reliés à mon sujet de recherche.

3.1. La musique au Chili pendant la dictature

La littérature à propos de la musique populaire chilienne depuis les années soixante à nos jours est contondante, et une bonne quantité d'écrits s'occupent de la Nueva Canción Chilena (NCCh) et de la musique engagée de la décennie des années soixante-dix. Quelques fragments concernant la description des genres⁸ de musique et de l'histoire culturelle chilienne seront amenés plus loin dans ce texte.

4 Toutefois quelques renseignements à propos de la musique sont présents dans les recherches portant sur l'histoire de la communauté chilienne à Montréal (Del Pozo 2009, Hervas 1997), lesquels seront insérés au cours du mémoire.

5 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvii.

6 Voir la définition à l'Appendice 2, pp. xiii-xiv.

7 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvi.

8 Voir la définition à l'Appendice 2, pp. xiv-xv.

Après le coup d'État, le Centre de recherche et d'expression culturelle et artistique (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA), formé de plusieurs chercheurs des sciences sociales, s'est chargé de produire les premières études sur la culture nationale sous le régime dictatorial. Ainsi, des auteurs comme Rodrigo Torres et Anny Rivera, entre d'autres, ont publié des textes brefs portant sur le chant populaire, la NCCh, les transformations culturelles, etc.⁹ Dans l'ensemble, ces études permettent de comprendre la relation profonde entre le mouvement social de résistance et la réactivation culturelle, puisque les espaces de culture deviennent vite de rares espaces de rencontre collective. En plus, dû à la clandestinité des partis politiques, les associations « de base » remplacent les partis dans leur rôle agglutinant. Alors, la musique sert à animer les diverses actions de financement. Quant aux renseignements relatifs aux musiques jouées et écoutées lors des premières années de la dictature, le CENECA aborde la censure subite par la NCCh et d'autres répertoires, exprimée notamment dans la restriction de la circulation des enregistrements, ainsi que la diffusion clandestine à travers la radio et les copies de cassettes. Lorsqu'ils parlent de la diffusion d'enregistrements, ils incluent quelques allusions aux productions faites hors du Chili, soit de la musique chilienne en exil, soit de la musique d'autres pays en solidarité. Cela implique que la musique cultivée en exil ne soit pas perçue comme étant détachée de l'activité au Chili, mais qu'il est nécessaire d'explorer les liens maintenus entre les organisations politiques et culturelles existantes à l'intérieur et à l'extérieur du pays et, pourquoi pas, les mécanismes de communication et d'échange entrepris par les exilés et leur famille.

Parlant des études plus récentes, il est intéressant de constater que la musique de la période dictatoriale a été l'objet de plusieurs mémoires de différentes disciplines, dont le journalisme, l'histoire et la musicologie. Quatre investigations ont contribué à la connaissance de quatre sujets reliés à cette recherche. La première étude porte sur les peñas à Santiago pendant la dictature, et constitue une complète étude de ce type d'espace musical. Originellement, un mémoire de baccalauréat des journalistes Bravo et González, le

9 Les textes fondamentaux au sujet de la musique sont: Rivera 1980, Rivera 1984, Rivera et Torres 1981, Torres 1980.

livre *Ecos del tiempo subterráneo* (2009), revoit les détails du développement des peñas en considérant les musiciens qui y sont présents, une caractérisation des répertoires joués et le rôle politique des endroits. Son intérêt comme antécédent pour ce mémoire est donné par l'observation exhaustive d'un modèle de site/occasion, celui de la peña, très important aussi à Montréal. La deuxième étude s'inscrit dans le champ de l'histoire et s'occupe de la culture folklorique durant le régime militaire. L'auteure de « *Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990* »¹⁰ établit une comparaison entre la culture officielle autoritaire et une autre populaire et résistante. Elle observe l'association des emblèmes nationaux au projet de culture nationaliste de Pinochet, dont la cueca huasa et une sorte de folklore qu'elle appelle "de spectacle". En même temps, par opposition, les ensembles de *Proyección Folclórica*¹¹, les organisations des folkloristes et les activités gérées par eux, prennent une position politique dissidente, se rapprochant en quelque sorte du mouvement culturel alternatif dont les héritiers de la NCCh étaient à la tête. L'apport principal de la recherche de Donoso est son approche au côté « engagé » des ensembles de *Proyección Folclórica*, un sujet assez peu traité auparavant. Également issue du champ disciplinaire de l'histoire, l'étude de Rojas se concentre sur la situation de la cueca à l'époque de la dictature, explorant des diverses inscriptions politiques qui lui sont rattachées. « *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989* » non seulement informe sur l'appropriation de la « danse nationale » dans les secteurs de droite, mais aussi des multiples formes de cueca de résistance. Finalement, ma propre recherche sur la clandestinité musicale fournit des éléments de base à la présente investigation. Relié à la circulation des musiques restreintes, « *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino* »¹² rend compte de l'usage de la cassette comme outil indispensable pour la préservation des répertoires. De même, la cassette devient le moyen essentiel pour l'échange des productions faites à l'intérieur et à l'extérieur des frontières du Chili¹³.

10 Donoso 2009.

11 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvii.

12 Jordán 2009.

13 Les références bibliographiques des trois dernières recherches mentionnées renvoient aux versions réduites récemment publiées à la *Revista Musical Chilena* : Donoso 2009, Rojas 2009, Jordán 2009.

3. 2. La musique chilienne en exil

Sans doute, l'une des études les plus importantes portant sur l'exil chilien est celle réalisée par Jan Fairley au Royaume-Uni. Bien qu'elle ait publié nombreux titres relatifs à la Nueva Canción en général et à la Nueva Canción Chilena en particulier, je crois que son article de la performance de Karaxú au cours d'une tournée (1978-79) est une étude de cas qui fournit plusieurs éléments de base pour le développement de cette recherche. L'article « Analysing Performance: Narrative and Ideology by ¡Karaxú!'s concerts »¹⁴ fait partie d'une investigation plus ample sur le groupe musical.

Tout d'abord, elle rend compte de la situation des exilés chiliens en Europe, en ce qui concerne l'activité musicale. Elle explique la liaison profonde entre cette activité et l'activité politique, remarquant deux différentes tendances: la participation à la résistance chilienne et la participation à la solidarité avec le peuple chilien. Selon l'auteure, la première tendance naît au sein du Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) à un moment où les militants qui avaient quitté le Chili commençaient leur retour pour entreprendre la lutte armée; tandis que la deuxième représente les exilés participant aux partis du gouvernement d'Allende, les partis de l'Unidad Popular (UP). Le groupe musical observé par Fairley était composé par des militants du MIR, donc engagés dans la résistance.

L'aspect le plus intéressant de cet article est le rapport que l'auteure établit entre l'idéologie et la structure de la performance, puisqu'elle cherche à trouver des symboles politiques et nationaux dans le choix et l'ordre des pièces jouées, ainsi que dans les paroles prononcées par les musiciens. Pour effectuer l'analyse, elle décrit trois catégories de musique présente, lesquelles sont appelées: Música Andina, musique folklorique, Nueva Canción/musique nouvelle. Chacune des trois est explorée dans ses éléments formels, à fin de reconnaître les différences de base, et dans les significations qu'elles articulent. Parmi les divers niveaux de significations, je dénote une lecture des catégories musicales comme étant reliées aux classes sociales. En accord avec cette interprétation de l'auteure, les paysans, les militants et les intellectuels seront représentés à la performance de Karaxú.

14 Fairley 1989.

Le livre de Jean Clouzet nommé *La Nouvelle Chanson Chilienne* est probablement l'une des premières publications sorties après le coup d'État, en 1975. L'auteur entreprend une description assez générale du mouvement musical, dû sûrement au public français auquel il s'adresse, mais incorporant quelques nouveautés par rapport à ce qui était déjà connu à l'époque. Deux sujets me paraissent intéressants. D'une part, il fait référence aux ensembles de huasos, les cataloguant comme « Les grands prêtres de cette chanson anesthésiante », position qu'il réaffirme en annonçant qu'un des membres du groupe Los Huasos Quincheros avait pris « des responsabilités culturelles par la junta de Pinochet »¹⁵. Ce que je trouve le plus remarquable est la conscience précoce d'appartenance politique octroyée à ce type d'ensemble. Le rejet envers eux, tel que j'exposerai plus loin, va se généraliser au cours des années de dictature. D'autre part, Clouzet fournit des données suggestives sur le lien maintenu entre la résistance culturelle au Chili et l'activité musicale en exil, exposant des antécédents sur l'échange de matériaux musicaux et de poèmes par des moyens clandestins :

Dans la clandestinité d'un Chili replongé dans les ténèbres, la chanson refuse de mourir, car elle a vite compris qu'elle a un rôle subversif à jouer. Les chanteurs en exil, les radios d'Amérique du Sud ou d'Europe de l'Est reçoivent de temps à autre des poèmes sur papier et des chansons sur bandes magnétiques sortis on ne sait comment du Chili, œuvres de chanteurs qui ne peuvent plus élever la voix ou bien d'inconnus qui prennent des risques sensés pour rappeler au monde ce qui a été fait à leur pays.¹⁶

De plus, l'auteur rend compte du changement de public des artistes de la NCCh, une situation qui provoque des changements dans l'activité créative des musiciens. D'ailleurs, les chansons célèbres de l'UP perdent sa vigueur, puisque la NCCh ne supporte plus un processus révolutionnaire mais elle s'oppose à la machine fasciste.

*La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*¹⁷ fournit une vision assez complète de la situation des musiciens célèbres de la Nueva Canción Chilena exilés en Europe vers la fin des années soixante-dix. Elle octroie des informations sur la censure appliquée au Chili après le

15 Clouzet 1975 : 20-21.

16 Ibid. : 99.

17 Bessière 1980.

coup d'État, abordant par exemple l'interdiction des instruments andins, ainsi que la destruction du matériel discographique.

Un chapitre est dédié complètement à rendre compte de la situation d'exil de certains musiciens, spécialement ceux qui sont arrivés en France. L'auteur mentionne leurs dernières productions, dont plusieurs disques sont intitulés en français. Il aborde aussi le lien entre l'activité culturelle de résistance au Chili et celle des exilés, remarquant la circulation des enregistrements et écrits clandestins; ainsi qu'il discute les liaisons des artistes avec les partis politiques, notamment avec les Partis Communistes.

Par rapport aux musiques, l'auteur discute brièvement de la présence de la cueca et de la Música Andina en France, remarquant le rôle de Héctor Pavez dans la culture de la cueca politique. Il y inclut nombre de titres des chansons et des disques créés en exil, soulignant des sujets fréquents comme l'hommage aux héros Salvador Allende, Luis Emilio Recabarren, Violeta Parra, etc. De plus, il mentionne des pièces dédiées au Chili composées par des artistes du monde.

Une thèse de doctorat récemment publiée est probablement la recherche la plus proche à celle que je présente. L'étude intitulée *Those that Fly Without Wings. Music and Dance in a Chilean Immigrant Community* (Knudsen 2006) provenant du domaine de l'ethnomusicologie aborde un cas spécifique, celui de l'activité musicale de la communauté chilienne à Oslo. Bien qu'il concentre sa recherche au présent, il considère aussi la période de la dictature car une grande partie des immigrants est arrivée à cette époque à cause de la situation politique et économique. Trois des aspects du travail de Knudsen s'avèrent plus suggestifs.

D'abord, puisqu'il s'adresse à la communauté entière à travers l'observation participante et l'immersion dans les activités du groupe, il s'agit d'une étude qui s'éloigne des sujets « dominants » dans la recherche historique musicale, tels que la biographie des artistes. L'auteur discute des problématiques liées à toute la communauté dans leur expérience d'exil, réfléchissant à la diaspora et la construction d'identité. Ensuite, l'étude se fait dans une ville recevant une quantité importante de Chiliens, mais où les figures musicales les

plus célèbres ont été absentes. Cela implique que, normalement, la pratique musicale soit gérée par des musiciens non professionnels (amateurs) dont le statut d'artiste n'est pas tout à fait clair. Il souligne ainsi l'usage de la musique à des fins différentes de l'art, comme l'agglutination du monde, la culture des traditions nationales et la collaboration avec les organisations politiques. Enfin, l'auteur explore les genres musicaux chiliens et latino-américains joués à Oslo, proposant des enjeux des significations associés à leur présence dans la communauté. Tout spécialement, il aborde la pratique de la cueca, un genre musical qui a généré assez de controverses parmi les Chiliens à l'intérieur et à l'extérieur du pays. À Oslo, la cueca a toujours joué un rôle central dans les discours identitaires.

Dancing cueca in the diaspora creates links in time and space, reviving personal as well as collective memories; it is a symbolic compensation for the loss of country and history. It plays a key role in community activities by generating social cohesion, as well as by creating and communicating differences that define social boundaries and distinctions related to age, nationality and political background.¹⁸

3.3. Synthèse

Tel que je l'ai montré, de nombreux travaux fournissent des antécédents importants pour le développement de cette recherche, même si aucun ne se concentre sur le cas de la musique chilienne à Montréal. Je résumerai l'état de l'art à travers la reconnaissance de quatre éléments de base:

Premièrement, l'activité musicale pendant la dictature s'est caractérisée en jouant un rôle prépondérant au niveau politique et financier. Les genres de musique et les répertoires les plus présents au sein du mouvement de résistance politique étaient notamment ceux cultivés par les musiciens de la NCCh, mais on remarque aussi une culture de la cueca, par exemple. Ces tendances constituent un élément d'intérêt pour la compréhension des musiques produites à Montréal.

Deuxièmement, une grande partie des musiques associées à l'UP et le gouvernement d'Allende deviennent des musiques de résistance, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du

18 Knudsen 2001 : 22.

Chili. Les musiciens, du moins les plus célèbres, maintiennent un militantisme actif dans les partis de gauche, principalement le Parti Communiste, le Parti Socialiste et le MIR. En exil, le succès des artistes est intrinsèquement lié à l'activité politique, laquelle acquiert une forte empreinte solidaire.

Troisièmement, les productions musicales faites au Chili et ailleurs ont joui d'une circulation mondiale, même si restreinte, se servant des milieux clandestins et de l'outil de la cassette. De plus, les artistes exilés les plus connus ont effectué plusieurs tournées internationales, contribuant à créer un réseau musical de Chiliens en exil.

Quatrièmement, la pratique et l'audition musicale constituent des aspects importants dans l'expérience d'exil. La musique sert à la reconstruction identitaire, à la culture des traditions nationales et à la configuration d'une communauté dans la diaspora.

4. Méthodologie

4.1. Conception de la problématique

Cette recherche est premièrement historique. Je me concentre surtout sur l'histoire de l'audition musicale, c'est-à-dire, l'histoire des auditeurs. Quand je parle de l'audition, j'utilise cette expression dans un sens élargi, car je m'intéresse autant à une histoire des genres et des répertoires écoutés – considérant les enjeux respectifs de leurs significations –, qu'à une histoire des événements musicaux de la communauté chilienne à Montréal. En conséquence, bien que mon approche préférée soit celle de l'écoute, afin de reconstruire le parcours musical, j'ai tenu compte de la perspective des musiciens, sans oublier qu'ils portent leurs propres expériences auditives. Ainsi, cette recherche veut s'insérer dans le champ de la réception, en tenant compte que la musique est surtout un phénomène social, situé à une époque et dans un espace spécifique, vécu par des personnes qui jouent différents rôles, parmi lesquels celui de l'audition est essentiel: sans auditeur, la musique n'existe pas.

Ainsi, cette recherche porte sur la musique écoutée et produite par les Chiliens exilés à Montréal. Elle se concentre sur l'angle de la réception et s'intéresse aux significations associées aux musiques, particulièrement celles reliées à la situation d'exil.

4. 2. La méthodologie

Cette recherche est basée sur un cadre étendu d'investigation qualitative, dans lequel j'ai utilisé plusieurs techniques, dont la recherche bibliographique, l'entrevue, le groupe de discussion et l'analyse musicale. Les sources comprises sont multiples, incluant des sources orales, écrites et sonores.

4.2.1. Sources orales

On dit que l'histoire orale est née dans le but de donner la parole aux membres de la société qui étaient normalement exclus de l'histoire. De ce point de vue, c'est un type d'histoire qui

revendique des secteurs souvent marginalisés. Après ce début, des chercheurs ont compris que l'histoire orale n'était pas seulement « démocratisante » à cause du sujet qu'elle abordait, mais surtout parce que, pour la première fois, on était obligé d'accepter la nature constructive de la narration historique. Jusqu'à ce moment-là, le narrateur favorisé était l'historien, qui habituellement se cachait derrière une aura d'objectivité. Avec l'histoire orale, le protagoniste de l'histoire s'intègre à la narration.

La source de l'histoire orale est construite entre le chercheur et le participant. Les voix des deux agents participent à la construction du fait historique. Partant de cette perspective, la mise en marche de cette recherche dont la plupart des sources sont orales, considère que la voix du chercheur, c'est-à-dire de moi-même, ne doit pas se cacher derrière des « informations », mais sortir à la superficie pour rendre évident le processus de construction de la connaissance sur le sujet étudié.

Je crois pertinent d'amener quelques prémisses qui servent de base à ma recherche. D'abord, paraphrasant Moss, on considère que l'expérience de vie d'une seule personne, même un fragment de sa vie, est significative en elle-même et qu'elle représente suffisamment un phénomène plus large pour être incluse en tant que donnée de base de la recherche historique¹⁹. Ensuite, on reconnaît que le document étudié par le chercheur est produit d'une transaction humaine où participent autant l'intervieweur que l'interviewé. Cette expérience de vie vécue par les deux participants est ultérieurement transformée en document historique²⁰. Enfin, on dit que l'histoire orale rend plutôt compte des significations que des événements. Toutefois, ce que les participants « croient » est un fait historique, le fait qu'ils le croient, tout comme ce qui « vraiment » s'est passé²¹.

19 Moss 1991 : 32.

20 Moss 1991 : 31 ; Portelli 1991 : 47.

21 Portelli 1991 : 43.

4.2.1.1. Entrevues

Pour la réalisation des entrevues, j'ai utilisé le modèle de l'entrevue semi-ouverte ou semi-directive²². D'abord, j'ai élaboré une liste des sujets susceptibles d'être abordés dans la conversation avec le participant, laquelle a servi comme guide. Les sujets proposés étaient:

- Sortie du Chili et arrivée au Canada (situation politique et expérience personnelle)
- Participation dans les activités de la communauté chilienne
- Description des activités (peñas, concerts, actes solidaires, manifestations, etc.)
- Rôle de la musique dans les activités
- Musiciens locaux
- Relation personnelle avec la musique (goût musical, pratique, audition)
- Musiques et musiciens présents dans l'expérience d'exil
- Pièces musicales importantes pour eux
- Lien musique-politique

Les entrevues ont eu une durée approximative d'une heure et se sont déroulées en espagnol. Toutes se sont développées de façon individuelle –une conversation entre la chercheuse et un participant– sauf dans le cas de deux membres d'un ensemble musical qui ont participé à la même entrevue.

J'ai défini un profil des participants à interviewer, établissant trois critères principaux: avoir la nationalité chilienne, être arrivé du Chili à Montréal à quelque moment entre 1973 et 1989, être âgé entre 50 et 75 ans. L'élection des participants s'est fait suivant les conseils des premiers participants et d'autres personnes insérées dans la vie communautaire des Chiliens à Montréal. La recherche compte vingt participants interviewés.

Bien que j'aie considéré comme requis au moins deux des trois critères mentionnés pour la plupart des participants, au fil de la sélection, j'ai privilégié leurs propres conseils pour la sélection de nouveaux participants qui ne remplissaient pas nécessairement les critères,

considérant que certaines personnes pouvaient agir comme des « informateurs clés » et me fournir des perspectives intéressantes et différentes de celles prévues initialement.

Après la transcription et l'analyse du contenu des entrevues, j'ai divisé les participants en trois groupes, les distribuant par rapport à leurs profils. Ainsi, j'ai défini un groupe A qui réunit les participants qui remplissent au moins deux des trois critères et dont l'expérience musicale principale est celle d'auditeur. Le groupe B considère tous ceux qui remplissent deux des trois critères et qui possèdent une activité musicale reliée à la pratique, soit en tant que compositeurs, chanteurs ou instrumentistes. Finalement, j'ai réuni dans le groupe C les personnes dont le profil ne coïncide pas nécessairement avec celui établi à travers les critères initiaux, mais qui ont des connaissances pertinentes pour enrichir la recherche. Cette division a été opérative pendant que les données étaient organisées par sujets ou thèmes, mais les groupes n'ont pas été utilisés au cours de la rédaction du mémoire.

Toutes les données ont été traitées de manière confidentielle, tel que signalé dans le formulaire de consentement signé par les participants (voir l'appendice 3, page xvi). Les noms des participants ont été substitués par des numéros de 01 à 20, d'une telle sorte que la source des citations est indiquée entre parenthèses, par exemple [09]. J'ai décidé d'écrire les vrais noms des musiciens qui font partie de cette histoire, sans tenir compte du fait qu'ils aient participé ou non à la recherche. La raison de cette décision est mon intérêt de contribuer à la connaissance générale de l'histoire musicale de la communauté étudiée, intérêt exposé dans l'un des objectifs.

4.2.1.2. Groupe de discussion

Au cours de ma recherche, j'ai réalisé que la technique de l'entrevue ne servirait pas à rendre compte de certaines dimensions de l'écoute musicale, à moins que l'on ait eu l'expérience d'écouter de la musique ensemble –participant et chercheuse– et de converser ultérieurement de ce que nous avons écouté. Je savais qu'une telle expérience répétée vingt

fois pouvait me prendre trop de temps et qu'il serait difficile de convaincre les participants de se joindre encore une fois à moi pour « revoir quelques sujets et écouter de la musique ».

La première solution que j'ai trouvée, suivant le conseil du professeur guide, a été de créer une instance virtuelle, je veux dire en ligne, où les participants pourraient aller librement, écouter un fragment musical déterminé et ensuite remplir un formulaire. Ce formulaire était précédemment structuré afin de collecter des données d'un intérêt particulier pour moi. L'expérience complète était basée sur le modèle d'analyse musicale à partir de l'audition, tel que vu dans le cours d'Analyse de la Musique Populaire de Philip Tagg.

J'ai demandé aux administrateurs du site Web de l'Association de Chiliens de Québec d'inclure dans leur site une invitation à participer à l'expérience (écrite par moi), un lien vers l'exemple musical et un lien vers le formulaire. Le résultat a été que, après quelques difficultés techniques pour réussir à diffuser l'information, personne ne m'avait contactée. Évaluant la situation, je me suis rendu compte que la nature « technologique » de l'expérience proposée, requérant des participants actifs sur l'Internet, ne coïncidait pas avec le groupe de participants potentiels auxquels je m'adressais : des Chiliens exilés à Montréal, âgés entre 50 et 75 ans.

Finalement, j'ai décidé de laisser tomber l'entreprise de l'écoute en ligne pour chercher une autre option. Ainsi, j'ai eu l'idée de demander au groupe des gens du troisième âge, AMACHI (Adultos Mayores de Chile) de l'Association de Chiliens, s'ils seraient en mesure de me recevoir pour effectuer une petite expérience avec eux. Certains d'entre eux avaient déjà participé aux entrevues, et la plupart des membres me connaissaient personnellement dû à ma présence relativement active dans la communauté. Ils ont répondu positivement et j'ai planifié l'activité pour le 24 mars 2010.

Pour l'élection des deux exemples musicaux, j'ai pris comme référence clé les noms des pièces et d'artistes chiliens qui avaient été mentionnés au cours des entrevues. J'ai fait attention à l'assiduité et à la profondeur des réflexions suscitées dans les conversations au sujet de l'exil et de la musique. Les pièces choisies sont 'Gracias a la vida' de Violeta Parra et 'Vuelvo' de Patricio Manns et Inti-Illimani.

L'expérience a commencé avec une introduction portant sur le sujet de la recherche, la distribution des formulaires de participation (adaptés à partir des formulaires des entrevues) et une période de réponses aux questions des assistants. Le groupe était formé de dix personnes, qui remplissaient toutes les critères proposés par les entrevues, appliqués encore au groupe de discussion. La méthode de l'expérience s'est basée aussi sur le modèle du cours d'Analyse de Tagg, considérant les étapes suivantes : écoute de l'exemple musical; période de réflexion individuelle est écriture des notes personnelles; période de conversation libre au sujet de l'écoute. Ce processus s'est répété deux fois, une pour chaque exemple musical. J'ai essayé de réduire mes interventions au minimum, en permettant que la conversation se développe aussi librement que possible.

Avant l'écoute des exemples j'ai demandé aux participants de porter attention à leurs sentiments, aux images provoquées par l'écoute, à leurs souvenirs, aux autres musiques auxquelles ils pensaient lors de l'audition et à toute autre pensée suscitée à ce moment-là. Je leur ai demandé de noter sur des papiers tout ce qu'ils voulaient à propos de l'écoute de la pièce musicale. J'ai gardé ces documents comme données produites au cours du processus de recherche.

La conversation d'environ deux heures a été enregistrée et transcrite. Tout comme pour les interviewés, l'identité des participants demeure anonyme.

4.2.2. Sources écrites

Une grande partie de la recherche s'est basée sur la lecture d'écrits préexistants, en considérant autant des documents de l'époque que des études ultérieures. Quant au premier groupe de sources écrites, j'ai consulté certains numéros de la revue *Comentarios* de 1984. De même, j'ai eu accès à une bonne quantité de programmes de concert, des affiches et des billets d'activités diverses contenant de l'information pertinente au sujet de l'histoire musicale locale des Chiliens. Une sélection d'images est incluse à l'appendice 5 (page xxiii) à fin de supporter le propos du présent texte et de fournir des références utiles à la disposition des chercheurs.

Quant à la bibliographie, j'ai exploré une variété de publications concernant les thèmes suivants : musique populaire chilienne, musique et diaspora, musique et politique, histoire des Chiliens au Canada, l'exil chilien. Par ailleurs, des textes de théorie musicologique, d'histoire orale et d'autres aspects reliés à la méthodologie ont été abordés. Il y a plus de détails de chaque type de bibliographie utilisée dans les chapitres de Cadre théorique et d'État de l'art, ainsi qu'à travers le texte en général. Une liste complète est incluse dans la section des Sources.

Bien que je reconnaisse d'emblée la différence de nature de ces textes, c'est-à-dire entre un article de diffusion et une étude scientifique par exemple, j'ai essayé de maintenir une distance critique de ces sources en général, considérant que l'objectivité n'est plus une condition qu'on puisse concéder aux sources écrites. Dans ce sens, je les examine dans la même perspective que j'examine les sources orales, en considérant au départ que le chercheur construit toute source historique.

4.2.3. Sources sonores

Puisqu'il est question d'une recherche sur la musique, je fais référence à nombre de pièces musicales, albums et genres de musique. Les références (liens) électroniques de certaines pièces musicales mentionnées sont énumérées à l'appendice 4 (page xx). Ces liens permettront au lecteur d'écouter en ligne les pièces musicales et faciliteront, de ce fait, la compréhension du texte. Parmi toutes les pièces mentionnées, je me concentre sur trois pièces en particulier, lesquelles sont examinées à partir des outils de l'analyse musicale et faisant référence aux discours des participants à la recherche : 'Noticias del sur' de Griselda Núñez et Pedro Riffo, interprétée par l'ensemble Lemunantú; 'Gracias a la vida' de Violeta Parra, interprétée par Isabel Parra; 'Vuelvo' de Patricio Manns et Horacio Salinas, interprétée par Inti-Illimani.

En ce qui concerne l'observation des éléments proprement sonores, j'utilise une approche large, me servant des procédures de l'analyse conventionnelle dont l'observation de la structure musicale de la pièce dans la dimension poïétique, c'est-à-dire, l'observation des éléments constitutifs de l'œuvre composée. Ainsi, j'examine quelques aspects de la

morphologie, le plan harmonique et les modèles rythmiques des pièces étudiées. Je fais attention à l'aspect du timbre, compte tenu de la particularité régionale des musiques soumises à l'analyse. Quant aux aspects sonores propres de l'interprétation, je dédie une réflexion spéciale à la performance vocale tout comme j'observe certains aspects de l'exécution instrumentale. Je m'occupe aussi de certains traits sonores reliés aux techniques d'enregistrement.

Au-delà d'une approche descriptive, je me sers de la perspective de Tagg pour chercher des significations reliées aux aspects sonores des musiques, partant particulièrement de l'étude des musèmes, « musème » étant l'unité minimale de signification musicale. Bien que je n'entreprene pas une analyse musématique complète, je considère l'identification de musèmes, puisque la procédure me paraît opérative pour expliquer certaines significations d'éléments déterminés. Je suis consciente que mes analyses ne sont qu'une possible interprétation des pièces étudiées, même si j'essaie de rapprocher mon observation des évidences obtenues à partir des autres sources.

J'ai fait des transcriptions des trois pièces incluant des aspects sonores de l'interprétation et de l'enregistrement. Au cours du texte, j'insère des fragments des transcriptions musicales dans la mesure qu'ils sont pertinents pour la compréhension des thèmes traités. Dans un des trois cas, j'ai consulté des transcriptions précédentes publiées par d'autres auteurs, afin de comparer certains aspects musicaux spécifiques.

5. Cadre théorique

L'idée d'exil est configurée à partir de deux dimensions : celle qui comprend le phénomène de la migration, et conséquemment de la diaspora, et celle qui fait référence à la motivation politique d'une telle migration. Conséquemment, il y a deux noyaux théoriques prépondérants qui servent à la compréhension des problématiques présentées par l'objet d'étude, soit la musique en exil. Dans ce chapitre, j'ai cru nécessaire de fournir quelques notions théoriques de base qui permettent de situer la pensée à propos de la musique, de la diaspora et de la politique, et servent à encadrer l'analyse que j'entreprendrai du cas spécifique au cours du texte.

5.1. Musique et diaspora

Le concept de diaspora, selon sa deuxième acception dans Le Robert pour tous, signifie : « Dispersion (d'une communauté) à travers le monde ; la population ainsi dispersée. »²³ Dans le monde des sciences humaines, les études des diasporas ont concentré leur attention sur les problématiques identitaires soumises par les groupes ethniques en situation de migration²⁴. Accepter cette préoccupation demande d'abord d'adhérer à une définition précise de ce qu'on comprend par identité afin de problématiser ses articulations dans le cas étudié.

Je prends le concept de diaspora, tel que compris par Stuart Hall. Cela serait un concept non pas défini par essence ou pureté, mais pour la reconnaissance d'une hétérogénéité et diversité nécessaires; par une conception d'identité qui vie avec et à travers l'indifférence, par l'hybridité²⁵. Je travaillerai donc, comprenant l'identité : « as 'production' which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation ».²⁶

Quant à l'identité culturelle, l'auteur reconnaît deux manières de la penser. Premièrement, en tant que culture partagée et collective, cachée derrière les identités individuelles. On la

23 Le Robert pour tous 1994 : 322.

24 Par exemple Appadurai 2000.

25 Hall 1994 : 402.

comprend comme les expériences uniques et unitaires d'un peuple, lesquelles sont inaltérables, essentielles et qui doivent être découvertes. Examiner cette approche « essentialiste » de l'identité culturelle exige de reconnaître l'importance des « redécouvertes imaginatives » dans les luttes pour l'émancipation. Ainsi, Hall remarque que ces images offrent une manière d'imposer une « cohérence imaginaire » de l'expérience de dispersion et de fragmentation, c'est-à-dire, de « l'histoire de toutes les diasporas forcées ». Deuxièmement, une définition d'identité culturelle où les points de différence constituent ce que « nous sommes vraiment » ou ce qui nous sommes devenus. Il n'est pas possible, alors, de parler d'une identité unique. L'identité est pensée comme devenir plutôt que comme être, comme une transformation constante, autant du présent que du passé.²⁷ L'auteur souligne l'expérience traumatique du colonial, appliquant son analyse au cas jamaïquain, puisque l'Occident aurait le pouvoir de nous faire voir et éprouver nous-mêmes comme un autre.²⁸

La définition du concept théorique d'identité culturelle tout comme son application au cas de la diaspora jamaïquaine au Royaume-Uni permet de rendre fonctionnelles les propositions de Hall dans le cas étudié dans ce mémoire. Les deux pensées sur l'identité culturelle servent à examiner les constructions identitaires basées sur des caractéristiques supposées comme des expressions des identités monolithiques (chilienne, latino-américaine, gauchiste) et aussi d'observer les tensions internes de ces constructions-là, l'articulation des différences comme partie fondamentale de l'identité dans la diaspora. En fin, la conception de l'autre ou de l'altérité comme pulsion interne²⁹ aide à comprendre les discours identitaires des Chiliens au cours de leur installation et adaptation au Québec.

Dans son investigation sur des groupes migratoires des Andes aux centres urbains du Pérou, Turino propose un modèle d'approche aux musiques de la diaspora andine. Pour lui, la connaissance de la pratique musicale à l'endroit d'origine devient fondamentale pour entreprendre des études en profondeur sur la migration. La mise en marche des nouvelles

26 Hall, 1994 : 392.

27 Hall 1994 : 394.

28 Hall parle de « to make us see and experience ourselves as 'other' », 1994 : 394.

29 Hall 1994 : 395.

pratiques musicales, la relation entre la créativité et les besoins, contraintes et conditions sociales particulières sont au centre de sa recherche. De même, il remarque l'articulation des significations des musiques dans un nouveau contexte, en prenant comme exemple les connotations associées aux instruments :

The very act of playing the siku was a demonstration of solidarity with the oppressed indigenous population, a rejection of foreign cultural imperialism, and an icon for collectivism because of the communally oriented character of highland ensembles and the interlocking technique.³⁰

La recherche de Turino constitue un modèle en atteignant un équilibre soigné entre les aspects culturels et les musicaux, observant le rapport dynamique et mutuellement changeant entre eux.

Finalement, je rappelle des concepts utilisés par Jan Sverre Knudsen dans son étude sur la musique chilienne en Norvège. Il souligne, suivant Anders Hammarlund, deux fonctions de la musique des migrants, l'une catalytique, faisant référence aux processus de relations internes du groupe ou de la communauté; et l'autre emblématique, reliée à l'autoreprésentation par rapport à une culture majoritaire.³¹ Se basant sur ces idées, Knudsen parle d'une construction du caractère exclusif de la communauté immigrante et d'une construction de la différence afin de rendre visible l'ethnique dans un contexte culturelle dominante.

Apparemment, les fonctions catalytique et emblématique peuvent être mises en relation avec les deux pensées de l'identité culturelle proposées par Hall, car la deuxième fonction agit notamment sur la base des identités unitaires, tandis que la première doit se charger des négociations internes, des différences dans l'identité.

5.2. Musique et politique

Les recherches portant sur le lien entre musique et politique sont, non pas seulement nombreuses, mais aussi elles sont de longue date. Bien que des nos jours, la qualité

30 Turino 1993 : 146.

31 Hammarlund 1990: 95, cité à Knudsen 2006 : 88.

politique des phénomènes culturels ne soit pas restreinte à une vision du politique « de partis », et bien au contraire, qu'on comprenne que l'idéologie traverse inéluctablement tout fait social; les antécédents que je considère ici font partie des investigations dont le sujet a été spécifiquement la « musique politique » ou la « musique engagée », c'est-à-dire, des expressions musicales créées au sein d'un mouvement politique ou utilisées à l'occasion des situations historiques déterminées avec le but d'y contribuer, de commenter, de dénoncer, ou tout simplement d'y participer.

Avant d'aborder l'aspect politique, il est utile de commencer par un rappel de l'idée d'articulation tel qu'exposée par Richard Middleton, laquelle s'inscrit dans l'observation des musiques comme processus socioculturels. Sur la base du concept d'articuler (Stuart Hall) et du principe d'articulation (Antonio Gramsci), Middleton propose que les pratiques culturelles sont déterminées à travers les opérations où différents éléments, reliés à des positions de classe, sont articulés de telle façon qu'elles acquièrent de nouvelles connotations. Si le procès d'articulation réussit, le patron d'éléments paraît « naturel » et se diffuse facilement. Cette théorie de l'articulation sert à comprendre la relation entre les formes et les pratiques musicales, ainsi que les intérêts de classes et les structures sociales, sans se limiter à l'observation de « résonances » des différents éléments dans le tout socioculturel³².

En général, la qualité politique de la musique a été examinée comme une propriété inhérente à la composition de l'œuvre, donc de la dimension poétique. Ainsi, plusieurs écrits ont abordé les procédures créatrices des musiciens vivant sous des régimes autoritaires et les enjeux de la création de la musique de propagande³³, l'histoire des chansons engagées et des hymnes nationaux. Ils concordent dans l'octroi d'une énorme importance aux intentions du compositeur. De même, les conditions dans lesquelles la musique est interprétée, tout spécialement les traits des musiciens qui l'exécutent, sont considérées comme des facteurs importants à l'égard de la dimension politique de la musique. Cela veut dire que la biographie des artistes devient un fort indicateur du

32 Middleton 1990 : 8-9.

33 Cf. Perris 1983.

caractère engagé d'une pièce musicale³⁴. Toutefois, comme suggéré par Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, il faut « ne pas omettre de distinguer l'œuvre engagée de l'engagement de son auteur en tant qu'artiste ou citoyen »³⁵.

Quant au texte en lui-même, nombreux sont les auteurs qui font référence aux « évidences » politiques des paroles. Dans cette ligne, Louis-Jean Calvet dira que « une chanson engagée est une chanson dont le texte est considéré comme engagé »³⁶, assurant que dans le rapport entre la musique et la langue la première ne va pas contre la dernière³⁷. Je souligne, néanmoins, la centralité que les paroles ont trouvée dans les analyses sur le politique dans la musique, autant de la part des chercheurs que des récepteurs. Examinant une lettre écrite par le Commandant sandiniste Núñez-Téllez adressée au groupe musical Pasacán, Robert Pring-Mill affirme:

What may strike one as most surprising about that letter is its total silence regarding the music of such songs, which is simply taken for granted: their didactic and emotive functions, while reinforced by the music, clearly centre on the lyrics. Yet all the most successful songs owe much of their persuasive power to setting and performance -although the contribution of musical element to the total 'meaning' of a song is something much harder to analyse than that of its text.³⁸

Certains ont essayé de comprendre la qualité idéologique de la musique en examinant les attributs sonores, la structure musicale en elle-même³⁹, ainsi que la valeur sémantique que les éléments sonores acquièrent dans leur rencontre avec la parole, phénomène qui devrait être examiné au niveau de la composition, de l'interprétation et de la réception⁴⁰. D'autres ont combiné une approche à l'objet sonore et aux significations associées chez les auditeurs, dont Philip Tagg⁴¹.

34 Sur les manières d'observer le politique dans l'activité musicale, l'auteur fait référence à la perspective biographique, où on examine l'engagement comme un trait personnel du musicien. (Street 2006 : 53).

35 Bizzoni et Prévost-Thomas 2008 : 9.

36 Calvet 1981 : 19.

37 Cette affirmation est mise en question par lui-même lorsqu'il fait référence aux multiples traductions de 'L'internationale' vers d'autres langues et les conséquents troubles du texte traduit par rapport à l'agogique. Calvet 1981 : 28.

38 Pring-Mill 1987 : 186.

39 Cf. Adorno 1989 et son concept de monade.

40 "Dans la rencontre entre musique et langue, les caractéristiques duratives, rythmiques et mélodiques de la musique jouent parfois un rôle sémantique" Calvet 1981 : 32-33, 40.

41 Tagg 2009.

Au-delà de la création et du texte, d'autres approches remarquent que c'est l'usage, la dimension esthétique⁴², ce qui donne la fonction à la musique. Ce dernier angle examiné par les chercheurs a été celui de l'expérience des auditeurs du point de vue historique et discursif. De cette manière, tout comme la biographie a été considérée comme un indicateur chez les créateurs, la biographie des personnes qui « reçoivent » la musique peut nous informer considérablement de ses articulations politiques. Et c'est l'angle que je privilégie dans cette recherche, tout en gardant une attention particulière aux aspects créatifs et textuels. Si on prend en compte le fait qu'ils constituent une partie majoritaire du phénomène musical, l'emphase que je mets sur le côté esthétique permet d'observer la construction intersubjective de connaissance musicale chez les auditeurs.

L'orientation politique ou sociale, dit Denis Martin, ne réside pas dans la forme musicale, même si elle peut apparaître dans l'usage « sans qu'a priori la prise en charge politique de ces valeurs ne soit déterminée ».⁴³ L'hégémonie de la création en elle-même est questionnée lorsqu'on met en valeur les usages de la musique, bien que les processus réceptifs doivent toujours se comprendre comme des processus dialectiques entre la musique créée et la disparition du référent textuel de l'univers esthétique au sein duquel la musique avait été conçue⁴⁴.

Les connotations ne sont pas, conséquemment, intrinsèques à l'objet musical, bien qu'elles puissent agir comme des noyaux significatifs dominants à cause des histoires particulières des usages. Ainsi, Calvet énonce: « La marseillaise n'est pas une chanson révolutionnaire parce qu'elle chante la révolution, mais bien parce qu'elle est chantée par des révolutionnaires »⁴⁵. D'ailleurs, un suivi chronologique des écoutes pourrait indiquer des lignes de transformation des significations associées à une même musique par un même récepteur à des moments divers. Par exemple, Ray Pratt soutient que la musique populaire affecte les conceptions communes du passé, puisque tout comme elle aide à maintenir ou

42 Je tire le terme esthétique comme proposé par Jean Jacques Nattiez à partir du modèle de la tripartition de Jean Molino, où le phénomène symbolique comprend trois dimensions : la dimension poïétique (processus créateur), la dimension esthétique (processus de perception active) et la trace (niveau matériel). Nattiez 1987 : 25-64.

43 Martin 2005 : 31.

44 Pratt 1999 : 26.

récupérer des émotions authentiques, la musique peut être utilisée pour construire une image affective spécifique du passé.⁴⁶ De cette manière, une pièce peut perdre sa charge politique originale quand elle est utilisée dans un nouveau contexte, tel que soutenu par Deena Weinstein à propos de la nostalgie comme outil pour la dépolitisation des chansons rock : « The most incendiary songs are reduced to impotency by reframing them as commercial jingles to aid and abet commercial sales ».⁴⁷ À l'inverse, des musiques dépourvues de charge politique à son origine, peuvent devenir des musiques engagées plus tard.

En synthèse, je me servirai de l'idée d'articulation afin de comprendre la rencontre des différents éléments et la génération de nouveaux phénomènes musicaux situés historiquement et socialement. En ce qui concerne la qualité politique de ces musiques, je considère qu'elle n'est pas inscrite dans la pièce musicale en elle-même, mais que ce sont notamment les usages qui articulent les significations politiques. Les intentions du créateur et les caractéristiques textuelles sonores sont aussi considérées car elles s'introduisent toutes dans les processus historiques de construction et de négociations des significations musicales. Néanmoins, le « point d'écoute »⁴⁸ se présente comme le lieu privilégié, visant à comprendre l'articulation de certains répertoires dans une situation historique particulière.

45 Calvet 1981 : 125.

46 Pratt 1990 : 29. (Mon emphase)

47 Weinstein 2006 : 10.

48 Paraphraseant Martha Ulhôa et Ana María Ochoa et leur livre appelé *Musica popular na América Latina - Pontos de escuta*. Ulhôa et Ochoa 2005.

6. Vie musicale de la communauté: Histoire de la musique chilienne à Montréal 1973-1989

Ce chapitre, tel que son titre l'indique, aborde une histoire succincte de la musique chez les Chiliens habitant à Montréal entre 1973 et 1989. D'abord, j'offrirai une introduction à la situation politique qui a motivé fortement le mouvement migratoire des Chiliens vers le Québec, c'est-à-dire l'installation d'une dictature militaire au Chili depuis 1973. Ensuite, j'introduirai des antécédents concernant la formation d'organismes de solidarité avec le Chili à Montréal, ainsi que la création d'autres instances d'organisation communautaire. Enfin, une grande partie du chapitre est dédiée à décrire les activités musicales effectuées en ville, soit les peñas, les concerts des artistes locaux, les actes politiques, l'édition de disques et les tournées internationales des musiciens provenant d'ailleurs. Je finis par exposer quelques réflexions sur la culture de l'exil.

6.1. La situation politique au Chili, 1973-1989

Une féroce dictature militaire a été établie au Chili en 1973 par une Junta Militar dirigée par Augusto Pinochet. Le but était de mettre fin au gouvernement progressiste de Salvador Allende – qui avait été élu démocratiquement –, puisque ses réformes économiques et sociales menaçaient les intérêts de la haute bourgeoisie chilienne et des entreprises transnationales nord-américaines. Ainsi, avec l'appui de la CIA, une partie réactionnaire des forces armées de Chili, dont certains militaires s'étaient formés à l'École des Amériques, et les secteurs politiques de droite n'ont pas seulement abattu le gouvernement mais ils ont développé, pendant environ dix-sept ans, tout un plan de « libéralisation » de l'économie. Parallèlement, ils ont entrepris la tâche d'éliminer « l'ennemi interne », se basant sur la Doctrine de Sécurité Nationale. La dictature a duré jusqu'en 1989.

« L'ennemi interne » était matérialisé, d'abord dans tous les militants des partis de gauche, même les partis qui n'étaient pas compris dans la coalition du gouvernement d'Allende (Unidad Popular, UP). Ensuite, tout élément pouvant être considéré « subversif » est

devenu objet de persécution. La répression a pris différentes formes : emprisonnement, torture, disparition forcée, assassinat, exil et bien d'autres.

Dans le champ de la musique, la répression a affecté notamment deux aspects. D'une part, les musiciens engagés au processus de transformation géré par l'UP se sont fait poursuivre. Le cas connu le plus atroce est celui du chanteur Víctor Jara, emprisonné, torturé et assassiné quelques jours après le coup d'État. Nombre de musiciens sont partis en exil et ceux qui sont restés au Chili ont adapté leurs activités musicales aux besoins de la clandestinité et de la résistance. D'autre part, des objets sonores tels que les instruments de musique et les enregistrements des musiciens considérés « extrémistes » par l'intelligence militaire ont été interdits et détruits. Dans ce contexte, des organismes communautaires et les organisations politiques clandestines ont réagi au système dictatorial en développant des circuits alternatifs, même pour la musique. Les peñas et actes solidaires ont proliféré, les musiciens ont continué à créer sous les conditions difficiles de la dictature, privilégiant l'action de base, la distribution clandestine des enregistrements et la construction d'un vrai réseau de la résistance.

Quant aux musiciens qui sont partis en exil, ils ont normalement maintenu des liens avec les organisations au Chili, les appuyant solidairement. En même temps, ils ont participé à l'adaptation des exilés aux divers endroits d'accueil. La circulation des matériaux musicaux, principalement des enregistrements, a été fragmentaire mais constante, dessinant un circuit qui comprend les scènes musicales de la capitale chilienne et les multiples villes qui ont reçu les migrants politiques dans le monde.

6.2. Les Chiliens à Montréal

À partir de 1973, le mouvement migratoire du Chili au Québec a subi une forte croissance dû, notamment, au coup d'État et la subséquente persécution politique. Cette tendance migratoire, qui a inclus autant la demande de refuge politique que la migration dite économique, a continué pendant toute la période de la dictature militaire chilienne, c'est-à-

dire, de 1973 à 1989. Dans cette période, on compte environ 6 500 chiliens arrivés à la province de Québec⁴⁹, la ville de Montréal recevant la plupart d'entre eux.

Bien que ses immigrants n'aient pas constitué des vrais ghettos et qu'ils se soient dispersés aux divers quartiers de la ville, les Chiliens ont démontré une prédisposition à se regrouper autour des organismes propres et tout spécialement du mouvement international de solidarité avec la résistance chilienne. Il faut dire que ce n'était pas tout le monde qui militait dans des partis politiques⁵⁰, toutefois la plupart des gens se positionnaient contre la dictature militaire et en solidarité avec le peuple chilien.

Les Chiliens ont vite formé des organisations politiques et culturelles. Dans le premier groupe, l'Association de Chiliens réunissait tous les sympathisants de l'UP et le gouvernement Allende. C'était l'organisme politique le plus grand dans une première période (de 1973 à 1980) d'exil. Une autre organisation importante a été le Bureau des prisonniers politiques, relié au Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). De plus, différentes sortes d'organismes chiliens ont émergé, comme les groupes de théâtre dont La Barraca et les clubs sportifs dont Colo-colo (1974), Chile (1976), Barrabases (1977) et Copihues (1979).

À ce moment-là à Montréal, il avait une grande effervescence politique. Le Parti Québécois était d'ailleurs très solidaire envers la situation au Chili [19]. Par exemple, le Comité Québec-Chili était constitué de Québécois qui visaient à montrer sa solidarité au peuple chilien. Il a été fondé le 19 septembre 1973 à Montréal, formé de trois grandes centrales syndicales: CSN, FTQ, CEQ et quinze syndicats, des groupes populaires et du Secrétariat Québec- Amérique Latine.

Autant les organismes chiliens que les québécois ont emprunté un parcours relié au travail solidaire. La solidarité impliquait notamment deux axes, celui de la dénonciation et celui des projets de financement. Les deux étaient compris comme des aspects fondamentaux de

49 Chiffres tirées d'une étude détaillée de l'histoire des chiliens au Québec récemment publiée, voir Del Pozo 2009.

50 Del Pozo 2009 : 292.

la lutte contre la dictature, spécialement quant à la participation de l'extérieur du Chili. Afin d'atteindre leurs objectifs, les divers organismes ont développé des activités dédiées à la cause, dont les soirées musicales. Par ailleurs, les instances proprement chiliennes prenaient un troisième axe: le développement de la culture nationale et continentale. L'historien Hervas dit : « Selon leurs objectifs, les organisations de la communauté chilienne ou les actions menées sous forme individuelle voulaient renforcer les activités culturelles telles que la Nueva Canción chilienne et latino-américaine, le nouveau théâtre et le nouveau cinéma. »⁵¹

Les soirées musicales étaient organisées par ces divers organismes. Il s'agissait souvent des mêmes musiciens qui y concouraient chaque fois. Normalement les musiciens participaient à toutes les activités qu'ils pouvaient, s'abstenant de privilégier un organisme face à un autre. Les divisions politiques des organisateurs des activités, néanmoins, ont créé une ambiance hostile aux artistes, puisqu'ils se faisaient critiquer lorsqu'ils participaient aux activités des organismes politiques « opposés ». Voici les récits de deux musiciens :

Nous chantions à un acte du Parti Socialiste et lors de notre retour nous allions à un autre acte du Parti Communiste et quelqu'un nous demandait : Vous étiez où? Chez les socialistes? [19]

Admettons que le Parti Socialiste faisait une peña et que nous allions y chanter. Alors les sympathisants du Parti Communiste ne pouvaient pas y assister. Et lorsqu'il s'agissait d'une activité du MIR, alors les militants du Parti Socialiste ne pouvaient pas y participer. C'était comme ça. [15]

Cette attitude a découragé les musiciens qui participaient pendant les premières années de l'exil, particulièrement ceux dont le répertoire était surtout engagé. On parle d'une crise des organismes politiques vécue au début des années quatre-vingt, moment où sont apparus nombre d'ensembles qui jouaient un genre de musique différente, moins « engagée », tel que j'expliquerai dans le chapitre suivant.

51 Hervas 1997 : 90.

6.3. Les peñas et les activités solidaires à Montréal

6.3.1. Les peñas

Les soirées chiliennes appelées peñas avaient été introduites au Chili pendant la décennie des années soixante par Ángel et Isabel Parra à son retour de France, où ils avaient rencontré, en compagnie de leur mère Violeta Parra, nombre de musiciens d'Amérique latine. La peña consistait en une soirée musicale et poétique qui se déroulait dans un espace d'ambiance familiale où on vendait des empanadas et du vin. Dès son début au milieu des années soixante, la Peña de los Parra est devenu la place de gestation de ce qui serait connu après comme la Nueva Canción Chilena (NCCCh).

En exil, le format de la peña s'est propagé partout. Prenons par exemple ce qu'était une peña à Ottawa. Selon Nandorfy, il s'agissait d'un espace où

musicians performed a combination of revolutionary political music and traditional Andean music to which their audience actively sang along and danced de cueca. These were always family gatherings even though they tended to last late into the night. They served hot empanadas and wine and other Chilean specialities to create the atmosphere of popular Latin American get-togethers and to raise money for solidarity organizations. Anyone who was interested in hearing these people's stories of exile from the terrorist state inaugurated by Augusto Pinochet on that other horrendous September 11th, as well as their hopes of one day returning to a just society, was warmly welcomed and encouraged to participate. The memories that circulated at these lively events in both conversation and song were overwhelming in their nightmarish depictions of narrow escape from death. But they also expressed the passionate nostalgia of the exiled, not for an irretrievable past, but for a future that they envisioned as a possibility. A future that was continually conjured up as a horizon, homeland, utopia, past and future, where the exiles and the disenfranchised would resume the project of building a democracy - guaranteeing freedom, equality, and justice- that had suddenly been aborted.⁵²

Montréal n'a pas été l'exception et la peña a vite fait de prendre un rôle important de rassemblement de la communauté. Bien qu'il n'y ait pas eu de peña établie pendant longtemps, elles se développaient avec une telle périodicité qu'on parle de la réalisation d'au moins une peña à la semaine dans la période comprise entre le début de l'exil et

52 Nandorfy 2003 : 174.

approximativement 1981. Le développement des peñas n'a pas été organique, il s'agissait plutôt des initiatives qui duraient un ou deux ans, laissant la place à la naissance des peñas nouvelles. Toutes les semaines la communauté chilienne organisait une activité, soit une peña, un acte politique, un concert ou un match de football. Les musiciens se montraient assez actifs, quelques-uns assistaient à plus d'une activité dans la même soirée, toujours en tant que bénévoles.

Dans la peña, le public s'asseyait aux petites tables, comme dans un café. Ils mangeaient et ils buvaient et, normalement, ils conversaient. La durée de la soirée pouvait aller de 18:00 à 02:00, permettant une certaine circulation des gens qui ne restaient pas nécessairement pendant tout le spectacle. Le spectacle consistait en une présentation successive de divers musiciens et poètes, dont les interventions étaient brèves. La qualité des artistes variait, mais en général on parle d'un groupe de participants non professionnels, lesquels savaient jouer la guitare et chanter certaines pièces populaires. La majorité de la soirée était axée vers le chant et la musique. Seule la dernière heure était destinée à la danse du public.

Tout les participants à la réalisation d'une peña étaient des bénévoles, les musiciens y compris. Des fois, les gens qui organisaient la logistique de l'événement étaient les mêmes qui montaient sur la scène. Quelqu'un m'a expliqué que personne n'avait de l'expérience à l'organisation des peñas, alors l'imagination était un élément très important. Les quartiers au Chili desquels la plupart des exilés à Montréal étaient issus ne possédaient pas, jusqu'à 1973, la tradition des peñas. En fait, à Montréal ils ont dû « inventer » la peña, suivant les descriptions du peu des personnes qui avaient eu la chance d'y aller au Chili [02]. Il faut reconnaître que, après la vague d'immigrants arrivés vers la fin des années soixante-dix, la connaissance de ce qui se faisait aux peñas au Chili avait changé, puisque les nouveaux arrivés apportaient avec eux l'expérience de vivre sous la dictature et, normalement, de participer aux réseaux de la résistance.

Quant aux endroits, les peñas s'effectuaient à différents locaux des centres communautaires et aux sous-sols des églises. Les endroits étaient habituellement pauvres, offraient un faible éclairage et un faible système de son. On devait payer un billet d'entrée, argent qui, tout comme les revenus de la nourriture et les boissons, était destiné à couvrir les dépenses du

logement et aux organisations au Chili. D'après les souvenirs des participants à cette recherche, ces profits s'envoyaient normalement à deux types d'organismes existant au Chili : les organismes d'appui aux prisonniers politiques, les aidant à financer les avocats et la manutention des familles ; et le groupe des parents des détenus disparus (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos). Ceux-ci étaient les destinataires principaux. Normalement, les affiches et les matériaux publicitaires des activités indiquaient laquelle serait l'entité recevant l'aide monétaire. Certaines activités étaient réalisées en appui aux ollas comunes (soupes communautaires) gérées au Chili par les organismes de base aux différents quartiers, ainsi qu'aux secteurs progressistes de l'Église Catholique qui, à ce moment-là, jouait un rôle fondamental dans la protection des personnes persécutées. De même, des initiatives solidaires envers les musiciens résidant au Chili ont été aussi prises. Par exemple, les profits du spectacle « Folklore de chez nous », ont été envoyés aux folkloristes Margot Loyola, Osvaldo Jaque et Gabriela Pizarro, ou bien les profits de la production Soy del sur, soy del mar de l'ensemble local Lemunantú ont été destinés à René Largo Farías et son projet Chile ríe y canta.

À Montréal, les peñas sont nées dans un contexte d'effervescence communautaire, où tout le monde avait envie de participer. Elles sont nées d'un besoin de s'impliquer d'une manière quelconque dans la lutte soutenue au Chili. Par ailleurs, la peña accomplissait un autre objectif, celui de regrouper la communauté, les familles complètes, et de se construire à la manière d'un espace de préservation culturelle au sens large. La nourriture, la langue espagnole et les arts faisaient partie d'une certaine culture nationale qu'ils visaient à maintenir. L'opportunité de se rencontrer rendait la situation de l'exil moins aride. Voici une description des premières peñas à Montréal :

La dernière journée de mon stage à Montréal coïncide avec une espèce de peña organisée par le GAM [Groupe d'appui au MIR] de Montréal. L'ambiance est calme, on boit et chante joignant un ensemble de latino-américains ; Begoña, une espagnole exilée m'invite à jouer la guitare. Juste quelques personnes présentes perçoivent le volcan de sentiments qui m'accompagnent. Je chante me rappelant des chansons de la Résistance Espagnole, des cuecas choras apprises à la prison, des chansons contre la dictature qui se sont perdues au cours du temps⁵³.

53 Rodríguez 2008 : 35-36. Fragment original : El último día de mi estadía en Montreal coincide con una especie de peña organizada por el GAM de Montreal. El ambiente es relajado, se bebe y se canta junto a un

Quant au public, surtout les premières années, c'était presque toute la communauté chilienne qu'y se rendait pour solidariser avec le Chili. Bien qu'ils ne fussent pas tous des militants, normalement il s'agissait d'un public portant une conscience sociale et réfutant la situation politique dans leur pays. De plus, un certain nombre de québécois s'intéressait à la cause et participaient aux différentes activités chiliennes. De la même façon, il existait un lien spécial avec d'autres immigrants latino-américains, dont les Salvadoriens, les Nicaraguayens et les Uruguayens.

La réception du public par rapport au spectacle était plutôt favorable, toutefois on pense que ce n'était pas un public sélectif, que peu importait la qualité des artistes parce que le but de la participation artistique était d'égayer un public motivé par des raisons politiques et sociales. Le public se conformait donc avec ce qui lui était offert. Rarement il y a eu du rejet de la part du public envers un artiste. Évidemment il avait des musiques préférées, mais de cela je le traiterai plus loin dans le chapitre 8. En bref, le public n'assistait pas à la peña cherchant un spectacle artistique, mais visant à collaborer au mouvement solidaire.

Du point de vue des musiciens les opinions son divergentes. À l'avis de certains, le public était assez réceptif, bien qu'on ait dû les éduquer pour qu'ils gardent silence, par exemple. D'autres pensent que cet effort d'éduquer le public n'a pas eu de résultats, parce que les auditeurs avaient tendance à répéter d'anciennes habitudes et de parler de façon ininterrompue. Conséquemment, l'idée de leur enseigner à écouter était hors de question. Le problème du bruit n'était pas seulement causé par les adultes qui conversaient, mais la salle était normalement pleine d'enfants qui couraient et criaient partout. Dans ce contexte, l'effort des musiciens était considérable, parce qu'ils devaient performer dans une ambiance très bruyante [19]. Deux musiciens commentent: « Les gens n'avaient pas conscience que préparer une chanson prenait beaucoup de temps, que tout le monde jouait gratuitement et qu'on aimait ce qu'on faisait » [03] et « Le public chilien à Montréal a été

grupo de latinoamericanos; Begoña, una española exiliada me invita a tocar guitarra. Solo algunos de los presentes perciben el volcán de sentimientos que me acompañan. Canto recordando canciones de la Resistencia Española, cuecas choras aprendidas en los días de cárcel, canciones contra la dictadura que se han perdido en el tiempo.

trop gâté musicalement. Je veux dire, ils ont été vraiment gâtés au niveau culturel, puisqu'ils pouvaient s'y assoir tranquillement et profiter de la bonne musique » [13].

Un auditeur se montre d'accord et dit qu'ils étaient chanceux, parce qu'ils pouvaient écouter des diverses musiques chiliennes. Aux peñas, les musiques les plus présentes étaient les musiques dites folkloriques et certains genres de musique populaire. Peu à peu, le genre de la Nueva Trova Cubana est entré. À l'occasion des fêtes, on dansait le twist, le rock and roll, la cumbia et la cueca. J'approfondirai l'aspect des musiciens et de leurs répertoires dans le chapitre 7.

Plusieurs ensembles se sont formés à Montréal, ils ne s'étaient pas formés au Chili, ainsi, de nombreux chanteurs ont commencé à participer comme solistes. De plus, la plupart des musiciens n'étaient pas des professionnels. Selon un auditeur, peu d'entre eux connaissaient l'écriture musicale, par contre ils se guidaient, d'après lui, plutôt par un apprentissage imitatif des mouvements. Au cours des années, des gens qui avaient commencé comme amateurs se sont professionnalisés, ont enregistré des disques et continuent leur activité musicale. À ce sujet, l'historien Hervas dit :

On trouve en Montréal plusieurs musiciens chiliens, chanteurs et guitaristes, qui se sont fait connaître durant leur exil. Ils sont devenus musiciens avec l'exil, et ont aussi mieux diffusé auprès des Québécois le message de la résistance populaire chilienne sur des airs de Violeta Parra et de Víctor Jara.⁵⁴

Les ensembles de musique jouaient aussi un rôle pédagogique dans le domaine culturel, car ils essayaient d'informer la communauté sur les traditions de musique et de danse dites les plus représentatives de la nation. L'ambiance parmi les artistes était très amicale, ils comprenaient que tous travaillaient pour la même cause.

6.3.2. Les autres activités de la communauté

La première activité culturelle dont j'ai référence est le spectacle organisé par le Comité Québec-Chili au centre sportif de l'Université de Montréal, afin de ramasser 50 000 \$ en

mars 1974⁵⁵. Bien que je n'aie pas l'intention de faire une histoire détaillée des événements chiliens à Montréal, quelques exemples servent à illustrer la diversité des activités où la musique était incluse.

Chaque mois de septembre, les Chiliens ont organisé des actes commémoratifs du jour du coup d'État, le 11 septembre, ainsi que des fêtes à l'occasion de la date anniversaire de la première junta nationale du gouvernement, le 18 septembre, la plus grande fête nationale. Comme un participant le remarque, « au début on ne fêtait pas beaucoup, parce qu'il semblait une incongruité de se mettre à chanter et danser à une date aussi proche au coup d'État » [04].

Il est important de retenir que toute grande activité comportait de la musique, soit un acte, une manifestation sur la rue ou un spectacle. Les ensembles musicaux les plus stables ont participé encore à plusieurs activités civiles de Chiliens à Montréal, telles que les mariages, les enterrements et les baptêmes [04]. Par exemple, un événement organisé par les clubs sportifs qui est très valorisé était la Copa Salvador Allende, un championnat de football accompagné d'une intense semaine culturelle pleine de cueca et de musiques populaires.

En 1982 quatre groupes de musique de racine folklorique, Alborada, Huincahonal, Lemunantú et Palomares, ont décidé de monter un spectacle ensemble. Ce regroupement a pris le nom ALHUILEPA, prenant chaque première syllabe des noms des groupes. Leur projet consistait à organiser un spectacle de musique et de danse folkloriques comprenant toute la géographie du Chili. Selon l'un des musiciens, la présentation de ce travail a été réalisée au Tritorium, d'une capacité d'environ mille personnes. D'après lui, c'était la première activité locale chilienne à s'effectuer dans un théâtre. Cela peut impliquer un changement de la composition du public, élargissant le rayonnement de la cause chilienne. En 1983, ALHUILEPA a créé le spectacle « Tres veces 50 », lors de la visite du folkloriste chilien Adolfo Guitiérrez qui les a conseillés pour le montage. ALHUILEPA est devenu une organisation de musiciens dédiés au folklore, une initiative qui n'a pas eu de bons résultats et qui a donné naissance, quelques temps plus tard, à l'Association de Chanteurs

54 Hervas 1997 : 91.

du Chili. Cette association a pu compter sur la participation de musiciens tels que : Eduardo Guzmán (Quelentaro), Ull-Caita, Yayo Espinoza, Alfredo Labbé, Catoño, Lemunantú, Carlos Valladares, etc. [15]

Les participants se mettent d'accord pour indiquer une chute de l'intérêt de la communauté chilienne, un affaiblissement de la réception des activités vers 1983 [13], tel qu'exposé dans la citation de la section Éditorial de la revue *Comentarios* :

L'année 1984 paraît devenir une année décisive pour la convivialité de la 'Cologne chilienne' à Montréal. Après une longue période d'incompréhensions il paraît qu'on est de retour à une rencontre. Les artistes du chant se regroupent ; les sportifs ont donné preuves successives d'un travail solide en solidarité ; il existe un organisme coordinateur des partis politiques, tous des ingrédients outils pour entreprendre des actions unitaires. La plupart des gens attendent que ça soit produit⁵⁶. (Mon emphase)

Vers 1984 il a fallu monter un grand spectacle pour animer la communauté qui était probablement trop fatiguée après des années de solidarité. Le but de cette activité était d'encourager les Chiliens pour qu'ils demeurent impliqués et l'artiste principal a été Eduardo Guzmán de Quelentaro [09]. De même, cette année-là, le Club Sportif Chile a organisé une soirée au début de l'été au Café Esperanto, activité diffusée à *Comentarios* avec un message plein d'humour: « Les gens du Sportif Chile sont mauvais joueurs de football, mais lorsqu'il s'agit de la solidarité, ils le font mieux. L'acte qui aura lieu le 16 juin s'effectuera en appui à une cuisine communautaire au Chili. On aura la participation de Catoño, Querentaro (sic), Ñancahuazú, Alfredo Labbé, etc. »⁵⁷ Ladite activité aurait eu assez de succès, ramassant 1 153, 75 \$ pour envoyer au Chili⁵⁸. Un autre type d'activité, cette fois-ci organisée par des artistes, c'était le grand spectacle « Pachamama », spectacle

55 Hervas 1997 : 9.

56 *Comentarios* année 3, n°26, Mai 1984, p. 3. Fragment original : El año 1984 tiende a ser decisivo en la convivencia de la 'colonia chilena' de Montreal. Después de un largo periodo de incompreensiones parece que estamos de vuelta a un re-encuentro. Los artistas del canto se están agrupando; los deportistas han dado sucesivas demostraciones de un macizo trabajo solidario en común; existe una junta coordinadora de los partidos políticos, todos ingredientes útiles para un accionar unitario. La mayoría está esperando que eso suceda.

57 *Comentarios*, année 3, n° 26, Mai 1984, p. 19. Fragment original : Los del Deportivo Chile serán malos para jugar a la pelota pero que en la solidaridad lo hacen mejor. El acto del 16 de junio es en apoyo a una olla común de allá y cuentan con la participación de Catoño, Querentaro, Ñancahuasú, Alfredo Labbé, etc.

58 *Comentarios* année 3, n° 27/28, Juillet/Août 1984, p. 17.

de musique et de danse folklorique exécuté par le groupe Hualpén à la fin des années quatre-vingt à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal [13].

Intégrant les campagnes de financement, on a eu à Montréal la production d'un petit nombre de disques de la part des organismes dont les profits étaient destinés à la cause [08]. Des bandes magnétiques sorties clandestinement du Chili après le coup, lesquelles contenaient les enregistrements du dernier récit de Salvador Allende ainsi que la promulgation de premières dispositions 'légales' de la Junta Militar, sont arrivées à Montréal en mains d'un exilé. Il avait passé une période de son exil au Venezuela où il avait fait une première édition du disque intitulé *Chile vencerá*. Après son arrivée à Montréal, avec une section du Parti Socialiste appelé Arauco, il a géré la deuxième édition du disque, lequel a été vendu à fin de ramasser des fonds pour le Chili [04].

Un deuxième exemple est celui du disque *Chansons de la résistance chilienne*, lequel a été produit par le Comité Québec-Chili avec le but de ramasser de l'argent pour l'organisation politique MIR qui résistait clandestinement au Chili. En fait, ce n'est pas une surprise qu'ils aient choisi de relancer un disque déjà produit en France en 1974 sous le titre *Miguel Enríquez- Étendard de la lutte des opprimés*. Il s'inscrivait dans la campagne de résistance du MIR, spécifiquement dans le champ des musiciens engagés à la cause. Patricio Manns et l'ensemble Karaxú sont les musiciens en charge du disque en question. Sa vente à Montréal s'est élevée à 3 000 et 2 000 disques pour le premier et second tirage respectivement. Cette opération 'Disque' diffusait le message suivant : « Tous les bénéfices obtenus par cette vente iront au Comité, qui s'en servira pour aider les réfugiés et les mouvements de résistance du Chili démocratique »⁵⁹. Apparemment, la distribution des disques aurait dépassée les frontières du Québec, selon le récit d'un exilé chilien qui habitait en Alberta à cette époque-là : « Un curé québécois nous a rendu visite. Il nous a apporté divers matériaux du MIR, des lettres, de l'information et des disques du groupe Karaxú avec des chansons de la Résistance »⁶⁰.

59 Hervas 1997 : 41.

60 Rodríguez 2008 : 17.

De même, le musicien Alberto Kurapel aurait « enregistré un disque qui s'est vendu à 3 000 exemplaires et dont tous les profits ont été envoyés au Chili »⁶¹, un geste probablement régulier parmi les artistes. Une dernière production que je crois importante de commenter est l'édition et la distribution du disque *Todo por Chile*, du cubain Carlos Puebla. Cette création a été, comme le titre l'indique, spécialement dédiée au peuple chilien vivant sous la dictature et elle fait partie du grand mouvement de solidarité international. Des exemplaires du Long Play ont été produits par l'Association de Chiliens de Montréal, laquelle introduit un message sur la pochette. Voici un petit fragment : « Ce disque est dédié à tous les hommes, les femmes et les jeunes qui luttent à l'intérieur de la patrie, ceux qui risquent leurs vies confrontant la dictature de mille manières, ceux qui remplissent les espaces vides que la dictature laisse. »⁶²

Un autre aspect à considérer dans cette petite histoire musicale de la communauté chilienne est la pratique de l'enseignement de la musique. Normalement, il faisait partie de l'activité des groupes cultivant la musique de racine folklorique, lesquels accueillirent une grande quantité de membres sous la logique de la diffusion culturelle. L'éducation des enfants était aussi comprise dans des initiatives comme l'École Gabriela Mistral, active entre 1975 et 1977⁶³. En fait, dans le cadre de l'ensemble d'activités de la communauté, ils apprenaient la langue espagnole ainsi que des traditions culinaires et musicales, dont la danse de la cueca. Une autre instance a été l'Atelier musical de l'Association de Chiliens, géré par César Seguel, où il travaillait avec presque une quarantaine d'enfants âgés de 13 à 18 ans.

6.4. Concerts et tournées à Montréal

Grand nombre de musiciens chiliens et latino-américains sont venus à Montréal pendant la période étudiée. Quelques concerts étaient produits par les organismes chiliens en ville tandis que d'autres faisaient partie de grandes tournées mondiales, qui comprenaient la participation d'agents de production multiples. Parfois, les organisations politiques géraient

61 Del Pozo 2009 : 249.

62 Pochette de *Todo por Chile*, de Carlos Puebla. Fragment original: Este disco está dedicado a todos esos hombres, mujeres, jóvenes que luchan al interior de la Patria, que a riesgo de sus vidas, enfrentan de mil formas la dictadura y van llenando los espacios vacíos que la ésta necesariamente va dejando en su retirada.

les tournées comme partie de leur propre campagne de financement. Lorsque la production était partagée entre les organismes montréalais et d'autres instances, et que l'objectif du concert était de rassembler de l'argent pour le Chili, les musiciens devaient loger chez des bénévoles locaux [09]. C'est le cas de la visite en 1984 du groupe Inti-Illimani, que je prends comme premier exemple.

Inti-Illimani a réalisé de grands concerts à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal plusieurs fois, en 1984, 1986 et 1987. Il me semble très intéressant d'amener l'un des messages publicitaires d'un des concerts, où il est évident la combinaison des éléments politiques et culturels dans les motivations qui soutiennent la réalisation du spectacle, ainsi que les arguments avec lesquels on espère encourager le public à s'y rendre :

Pour ceux qui aiment la musique populaire latino-américaine inspirée du folklore, le groupe Inti-Illimani ne leur sera ni inconnu ni indifférent. Depuis la naissance du groupe, en mai 1967, ils ont enregistré plus de quinze Long Play; participé à nombreux festivals internationaux et effectué des tournées dans le monde entier. Ils pensent que leur activité est un chemin, une expression plus parmi d'autres qui conforment tout un mouvement musical en Amérique latine lequel a pour but de renforcer la personnalité des peuples du continent. Chez Inti-Illimani, cette tâche est révolutionnaire et anti-impérialiste, une tâche à la fois belle et complexe. Profondément conséquents avec leurs principes, pendant les onze ans d'exil, ils ont manifesté leur solidarité envers le Chili et d'autres peuples qui luttent pour leur libération. Le résultat de l'impact de la rencontre d'autres cultures est l'évolution de leur travail, lequel a été enrichi afin d'atteindre un plus vaste public, le plus large imaginable. Avec le parrainage de plusieurs organisations et l'appui de la Maison Culturelle Chili-Québec, le groupe Inti-Illimani se présentera le 20 septembre prochain à 20:00, à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, au 220 Vincent d'Indy. Sans doute, ce concert sera une belle rencontre entre la musique et la poésie, avec le chant révolutionnaire et la solidarité internationaliste. Il sera surtout un cri de liberté pour le Chili.⁶⁴

63 Hervas 1997 : 59.

64 Comentarios, année 3, n° 27/28, Juillet/Août 1984, p. 20. Fragment original : Para quienes gustan de la música popular latinoamericana de inspiración folklórica, el Grupo Inti-Illimani no les es desconocido ni mucho menos indiferente. Desde el nacimiento del Grupo, en mayo de 1967, han grabado más de quince Long Play; han participado de numerosos festivales internacionales y a través de sus giras se han presentado en los escenarios del mundo entero. Ellos piensan que su actividad es un camino, una expresión más dentro de todo un movimiento musical que se desarrolla en el continente latinoamericano y que tiene como objetivo robustecer su personalidad como pueblo. Para el Inti-Illimani esta tarea es revolucionaria y anti-imperialista; un oficio complejo y hermoso a la vez. Profundamente consecuentes con este principio, durante estos 11 años de exilio, ellos han manifestado su solidaridad con Chile y con otros pueblos que luchan por su liberación y como producto de sus contactos con otras culturas, su trabajo ha evolucionado, ha sido hermosamente enriquecido a fin de poder ofrecerlo al público más amplio imaginable. Con el auspicio de varias organizaciones y el apoyo de la Maison Culturelle Chili-Québec, el Grupo Inti-Illimani se presentará el próximo 20 de septiembre a las 20 horas, en la sala Claude-Champagne de la Universidad de Montreal

Après ce concert, des organismes locaux ont vendu une version cassette de l'enregistrement du concert. Les visites d'Inti-Illimani, d'après les souvenirs des participants, s'inséraient dans la campagne de financement du Parti Communiste. Chaque cellule du PC aux différentes villes comprises par la tournée au Canada se chargeait de louer une bonne salle et de chercher le logement aux musiciens. Toutefois, cette information n'est pas partagée par tous les participants, car certains d'entre eux disent que normalement les concerts des grands ensembles comme Inti-Illimani étaient gérés par des entreprises spécialisées à la production de concerts. À chaque visite du groupe, la salle était pleine les deux soirées de spectacle. Un participant commente que, grâce à l'expérience de l'exil en Italie, le groupe ajoutait à leur répertoire des pièces traditionnelles italiennes. Ce geste pouvait être bien compris par un auditeur qui avait lui-même vécu hors du pays de naissance. Une fois ils ont joué au Théâtre Outremont vers 1976. Le réalisateur chilien Patricio Henríquez a eu l'occasion de filmer le concert et créer un documentaire appelé Inti-Illimani, Hacia la libertad (1979) qui sera ultérieurement présenté au sein du Festival de La Havane.

Figure 1. Affiche de concert d'Inti-Illimani à la Salle Claude-Champagne en 1986 ou 1987



ubicada en el 220 de la calle Vincent d'Indy. Sin lugar a dudas que este concierto será un hermoso reencuentro con la música y la poesía, con el canto revolucionario: con la solidaridad internacionalista; será, en fin, un grito de libertad por Chile.

Figure 2. Programme de concert d'Inti-Illimani à la Salle Claude-Champagne en 1984



Pour sa part, l'ensemble Quilapayún est venu à trois reprises pendant la période de la dictature, offrant un total de quatre concerts au Théâtre Saint Denis (1979), Place-des-Arts (1981), Tritorium (1981) et Salle Claude-Champagne (1986). Le premier concert effectué à Montréal a compté de la participation solidaire des artistes québécois très célèbres, dont Gilles Vigneault, Claude Gauthier, Paul Piché et Claude Léveillée. Bien que pendant les premières années d'exil le Quilapayún ait collaboré intensément avec le Parti Communiste, et qu'une partie du succès du groupe en France soit dû à l'appui offert par le PC au groupe⁶⁵, cette coopération a pris fin à la fin des années soixante-dix. En fait, à l'occasion de la visite à Montréal de Quilapayún en 1981, le Parti Communiste local aurait appelé au boycott des musiciens, puisqu'ils avaient récemment renoncé au PC à cause de la répression des travailleurs en Pologne. Néanmoins, le boycott s'est avéré infructueux, car le public a assisté en masse au concert à Place-des-Arts, avec encore une fois la participation de l'artiste local Gilles Vigneault.

65 « Much of the success of Inti Illimani and Quilapayún in exile initially was facilitated by strong communist or socialist parties in Italy and France as well as the Labour movement in general. » Fairley 1989 : 113.

Figure 3. Annonce publicitaire du concert de Quilapayún au Théâtre Saint Denis en 1979

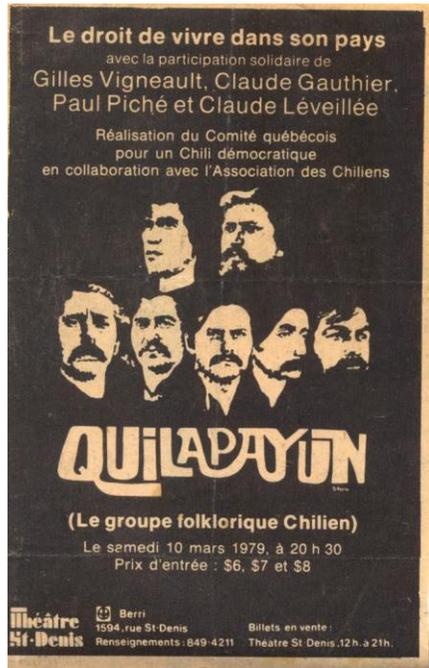


Figure 4. Programme de concert de Quilapayún au Tritorium avec Pauline Julien en 1981



Figure 5. Programme de concert de Quilapayún effectué à la Salle Wilfrid-Pelletier en 1981



Lors des visites de Quilapayún, des pièces en français étaient incluses, étant donné qu'ils habitaient en France pendant leur exil. Par exemple, ils ont réalisé à Montréal une version française de la 'Cantata Popular Santa María de Iquique' avec la participation de l'artiste québécoise Pauline Julien. Ce concert célébré au Triorium en 1981 a été filmé par Radio-Québec dans une production dont la direction était de Patricio Henríquez⁶⁶.

Une visite très particulière a été celle de Gaston Guzmán, dont le frère, Eduardo, habitait à Montréal. Les deux formaient le célèbre duo Quelentaro. On ajoute les tournées d'autres musiciens exilés, tels qu'Ángel Parra, Isabel Parra, Patricio Manns et Illapu. Artistes engagés de l'Amérique latine ont aussi visité Montréal, dont Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Grupo Moncada⁶⁷, Mercedes Sosa et Nacha Guevara, dont la chanson 'Yo te nombro libertad' est devenue un symbole de la résistance, en particulier de la lutte des parents des détenus disparus [09].

Surpassant les difficultés maximales imposées par la dictature, quelques musiciens du Canto Nuevo, et d'autres résidant au Chili, ont réussi à partager leur travail musical avec le

⁶⁶ Version disponible sur youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=4AwGJV2uRK4&feature=related> 15/07/2010.

public de Montréal. C'est le cas de Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo, Eduardo Peralta, Isabel Aldunate, Jorge Yáñez, Ortiga, Richard Rojas, Mariela González, René Largo Farías, Tito Fernández; et ce fut également le cas pour la chercheuse et chanteuse Gabriela Pizarro, venant du monde du folklore. Roberto Bravo, le pianiste savant, est venu à plusieurs reprises [09] et dans le domaine de la guitare classique on a eu par exemple la visite du Chilien Eugenio Dávalos et l'Argentin Miguel Ángel Cherubito⁶⁸.

Lors de leurs visites, plusieurs musiciens avaient l'habitude de rencontrer les artistes locaux, avec qui ils partageaient leurs expériences [13]. À certaines occasions, les artistes de visite jouaient avec des musiciens locaux. C'est le cas, par exemple, de Nano Acevedo qui a partagé la scène avec l'ensemble issu de Montréal Lemunantú dans un spectacle appelé « Viaje al corazón de la patria » en 1985 [15].

6.5. Culture de l'exil

D'après une étude sur les Chiliens exilés à Edmonton, Litzty Baeza met emphase sur le travail culturel, énorme et de longue haleine, entrepris en exil. Elle remarque le sentiment d'appartenance à la communauté comme un trait distinctif ainsi que l'importance du message politique diffusé internationalement à travers la culture chilienne⁶⁹. Suivant les idées de l'auteure, on remarque qu'il a peu à peu surgi à Montréal une culture de l'exil à travers laquelle on luttait pour abattre la dictature et maintenir la vigueur d'une culture chilienne. Il ne s'agissait pas seulement de cultiver les traditions nationales, dont la danse de la cueca et les empanadas, mais ce qui a procuré le cachet de l'exil était ladite « culture politique de gauche », laquelle, imbriquée dans la culture chilienne, donne forme à une culture propre de l'exil.

Dans les différentes activités organisées par les groupes politiques et les organismes culturels le trait prédominant est la présence de la musique chilienne. La façon de matérialiser cette présence est, toutefois, un aspect qui varie d'un type d'activité à l'autre.

67 Comentarios, année 3, n° 27/28, Juillet/Août 1984, p. 5.

68 Comentarios, année 3, n° 26, Mai 1984, p. 19.

Ainsi, dans les grands concerts on regarde la participation des musiciens consacrés, notamment des musiciens appartenant au mouvement de la NCCCh dont je parlerai en détail plus loin. Grosso modo, il s'agit d'une musique « de concert » dans le sens où il faut l'écouter attentivement, bien qu'il soit possible d'accompagner l'écoute avec des petits mouvements du corps. Quant aux fêtes, notamment celles de l'anniversaire de l'indépendance nationale, le spectacle tend à offrir des musiques de danse, lesquelles invitent le public à participer activement à la piste. Cueca, corrido, guaracha, valse, bolero sont quelques espèces⁷⁰ musicales incluses. Enfin, en parlant des peñas, l'éventail est plus large, intégrant autant de la musique d'écoute que de danse.

Or, la musique chilienne n'était pas le seul type de musique jouée, par contre l'appui de musiciens immigrants provenant par exemple d'autres pays de l'Amérique latine était très fréquent. De même, tel que j'ai mentionné plus haut, des artistes de taille mondiale, venant pour la plupart du même secteur du continent collaboraient à la cause, soit financièrement ou soit par la dénonciation. Par ailleurs, les artistes chiliens se présentaient aussi aux activités des autres communautés immigrantes, en particulier celles qui luttaient elles-mêmes pour leur libération. En plus, les Québécois ne se limitaient pas à assister aux spectacles, mais le monde culturel et politique montréalais s'est impliqué dans la défense des droits humains au Chili et dans la dénonciation du régime dictatorial.

J'observe un mouvement culturel assez intense, où la musique jouait un rôle fondamental comme élément de convergence des goûts, mais elle n'était pas seule. En effet, le théâtre s'est grandement développé, tout comme le football. Les organisations créées autour de ces aspects culturels participaient autant à la pratique de leur spécialité en particulier qu'à la gestion des événements de solidarité. De cette façon, il faut retenir que les promoteurs des activités n'étaient pas exclusivement des organismes politiques, bien qu'en bout de ligne tous partagent les deux objectifs primordiaux qui sont la collaboration à la résistance et la préservation de la culture nationale.

69 Baeza 2004.

70 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xiv.

Pendant la durée de la dictature, la communauté chilienne n'a pas arrêté de bouger. Malheureusement, le mouvement culturel développé pendant des années a pratiquement disparu après la chute de Pinochet. La motivation s'est envolée et la reconstitution culturelle a pris plusieurs années de plus. J'observe une nostalgie patente chez les personnes qui participaient aux activités, soit comme organisateurs, soit comme musiciens, soit comme auditeurs à cette époque-là. Ils disent avoir construit un petit Chili à Montréal. Mais le « boom » chilien est maintenant passé et la plupart des agents culturels ont disparu. Il semblerait qu'une étape se termine vraiment en 1989.

7. L'exil et la pratique musicale

Dans ce chapitre, j'aborderai deux aspects de la pratique musicale. D'une part, j'observerai la formation de groupes de musique chilienne, ainsi que je considérerai la pratique musicale des solistes. Mon intérêt se concentrera sur les profils des musiciens, par rapport à leur statut dans la communauté, leur formation musicale et la situation sociale dans laquelle leur pratique musicale est encadrée. D'autre part, j'explorerai quels sont les répertoires joués par ces musiciens, quels sont les genres les plus récréés par eux, les mettant en relation avec des traditions populaires de racine folklorique présentes au Chili, en regardant les liaisons que celles-ci ont établies avec certains secteurs sociaux et certaines positions politiques. J'essaierai de comprendre les significations associées aux répertoires par rapport à la situation d'exil et le lien établi avec le Chili, soit comme passé, soit comme présent.

7. 1. La musique populaire chilienne de racine folklorique⁷¹

Comprendre la pratique musicale des Chiliens à Montréal requiert d'abord une connaissance de base de certaines traditions musicales développées au pays d'origine. Cela est nécessaire non seulement parce que la plupart des musiciens avaient commencé leurs apprentissages de musique au Chili, mais surtout parce qu'ils manifestent explicitement une volonté de continuité par rapport aux traditions musicales nationales desquelles ils se sentent héritiers.

Grosso modo, on distingue trois genres musicaux⁷² chiliens qui fondent leurs racines dans le folklore national. Il est important d'éclaircir que je ne parle pas de ce qu'on appelle la « musique traditionnelle » ou la « musique folklorique » en tant que tel, mais des expressions musicales de l'expression populaire, c'est-à-dire, des expressions cultivées aux centres urbains qui sont souvent reliées aux mondes académique, artistique et/ou

71 Pour une vision panoramique de la musique populaire chilienne, voir <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJv> 11/06/2010.

72 Je prends comme référence la définition de genre musical élaborée par Franco Fabbri qui a proposé en 1981 qu'un genre musical est un ensemble de faits musicaux, réels et possibles, dont le développement est régi par un ensemble défini des normes socialement acceptées; ajoutant en 2003 que ces normes sont acceptées par une communauté spécifique, un ensemble des personnes directement reliées au genre (musiciens, public, critiques, institutions économiques) et que ces normes-là subissent un processus de négociation permanent.

commercial, dont la base est pourtant folklorique. Prenant conscience de l'impossibilité d'aborder ici toutes les manifestations de musique populaire de racine folklorique qui sont présentes au Chili à l'époque étudiée, je décrirai par la suite les caractéristiques principales de trois types de tradition, trois genres, qui permettent une compréhension globale des pratiques musicales qui servent de référence aux musiques faites à Montréal: la Música Típica, la musique de Proyección Folclórica et la Nueva Canción Chilena.

7.1.1. La Música Típica⁷³

L'étiquette « Música Típica » a été octroyée aux ensembles de huasos⁷⁴ qui, à partir des années 1940, se forment comme quatuors à voix masculines (il y a quand même quelques exemples féminins) qui interprètent des arrangements de certaines pièces du répertoire folklorique de la zone centrale du Chili, notamment du territoire rural situé entre la région de Valparaíso et la région de Concepción, y compris celle de Santiago. La figure du huaso a parcouru une histoire assez particulière par rapport aux manifestations culturelles. Il s'agit d'une figure représentant un paysan, mais un paysan dépourvu d'appartenance à la classe populaire, donc associé à la classe dominante des propriétaires agricoles. Cette connotation va devenir très importante pour la réception de la Música Típica, puisque ses artistes seront habituellement catalogués comme étant réactionnaires. De plus, un des musiciens les plus célèbres, Benjamín Mackenna, a travaillé dans la fonction publique sous le gouvernement d'Augusto Pinochet, s'impliquant dans l'apparat culturel officiel de la dictature⁷⁵, ce qui fait que le lien entre la Música Típica et la droite politique revêt un caractère plus concret qu'imaginaire.

Au début des années soixante, une nouvelle tendance héritière de la Música Típica, le Neofolklore⁷⁶, a pris énormément force dans la promotion de la musique de racine folklorique. Leurs arrangements étaient plus sophistiqués, de même que leur performance, car les musiciens cherchaient des images renouvelées, plus en accord avec les besoins du

Fabbri 2003.

73 Voir la définition à l'Appendice 2, pp. xv-xvi.

74 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xv.

75 Jordán 2009.

76 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvi.

marché. Parmi les ensembles célèbres ont retrouvés Los Cuatro Cuartos et Las Cuatro Brujas.

Pour comprendre les divers types de musique inclus dans chaque genre musical, je me sers du terme « espèce », tel que proposé par Carlos Vega.

Strictly speaking, only the music is expressed in its species. The species of the dance are designated by the same name as the entire dance complex (choreography plus music): contredanse, minuet, waltz, polka, fox trot, etc. The species of songs usually lack a particular name to characterize their form; they are generally called simply "song" (canción), and the initiated understand what is meant.⁷⁷

À la différence des genres musicaux qui comprennent tout un ensemble de manifestations, normes performatives et espaces musicaux, le terme espèce sert à parler de certaines formes musicales de la tradition populaire qui portent des caractéristiques structurelles bien définies et sont exécutées « à l'intérieur » des genres musicaux. Vega propose le concept d'espèce pour désigner des ensembles de compositions qui montrent une tendance à laisser voir des schèmes formels déterminés, des types de phrase, des périodes et des formules. Il s'agirait ainsi des « petites formes » dont le minué, la valse, la cueca, la vidala, etc.⁷⁸

Ainsi, quant au répertoire, les ensembles de huasos jouent principalement des tonadas, bien qu'ils incluent des cuecas et d'autres espèces de musique folklorique du centre du Chili. Leur instrumentarium⁷⁹ est formé par guitares et occasionnellement un bombo⁸⁰. Les artistes les plus connus sont Los Huasos Quincheros et Los Cuatro Huasos, dont la musique s'insère, comme celle des artistes du Neofolklore, dans le milieu des spectacles télévisés, de la radiodiffusion massive et des grandes marques de l'industrie discographique.

7.1.2. La Proyección Folclórica

Le deuxième genre dont je voudrais parler est celui de la Proyección Folclórica (littéralement « Projection Folklorique »). Les origines de celle-ci datent des années 1940,

⁷⁷ Vega 1966 : 3.

⁷⁸ Vega 1944 : 103-104. Le terme a été utilisé en Amérique latine par les musicologues Carlos Vega en Argentine et Lauro Ayestarán en Uruguay pour examiner les danses et formes musicales folkloriques.

⁷⁹ Ensemble des instruments utilisés.

quand le gouvernement chilien avait destiné des ressources au le développement des études du patrimoine folklorique, notamment à travers des centres de recherche situés dans les universités publiques. Le but des ensembles de Proyección Folclórica était notamment d'adapter les expressions musicales collectées de la tradition orale aux codes de la scène et du spectacle.

Dans ce cadre, une chercheuse qui est ultérieurement devenue une figure internationale largement reconnue dans le domaine du folklore musical, Violeta Parra, a trouvé de l'appui pour entreprendre ses projets. Margot Loyola, qui est considérée une pionnière dans l'investigation folklorique, ainsi que d'autres importantes figures telle que Gabriela Pizarro, ont créé à travers leurs travaux et carrières une sorte de paradigme de groupe réunissant des investigateurs et des artistes, combinant l'activité de la collecte avec celle de la diffusion. De même, Víctor Jara, Rolando Alarcón et Patricio Manns, tous des musiciens remarquables ont passé une certaine période de formation dans l'ensemble de Proyección Folclórica appelé Cuncumén.

Ainsi, les groupes Palomar, de Margot Loyola; Millaray, de Gabriela Pizarro; et Cuncumén deviennent les référents pour la création de nombreux ensembles à l'intérieur et à l'extérieur du Chili. La musique qu'ils cultivent se concentre sur la zone centrale du Chili, mais inclut aussi des espèces musicales de la zone-sud, notamment de l'île de Chiloé. Ils jouent donc des sortes de musique pareilles à celles jouées par les ensembles de Música Típica, mais avec une approche différente, révélée dans le résultat interprétatif. Les ensembles de Proyección Folclórica cherchent une certaine fidélité par rapport aux traditions telles que collectées. D'ailleurs, ils incorporent une gamme plus étendue d'espèces et de genres musicaux qu'ils se chargent d'étudier, collecter et préserver moyennant l'exécution de certaines pièces du répertoire. L'instrumentarium est aussi quelque peu différent, parce que, bien qu'ils utilisent aussi les guitares, ils introduisent plus souvent la harpe, le piano, l'accordéon, le rabel⁸¹ et d'autres instruments des zones géographiques mentionnées.

80 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xiii.

81 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xviii.

Il est probable que l'une des divergences les plus évidentes par rapport à la Música Típica soit l'utilisation de voix mixtes, c'est-à-dire la présence simultanée de voix masculines et féminines. Un autre élément de distinction est la taille des ensembles, puisque les groupes de Proyección Folclórica sont plus nombreux. Néanmoins, la différence la plus proéminente est le rôle social que les groupes de Proyección Folclórica se proposent de jouer, vu que leur travail de recherche établit un lien avec un secteur social spécifique, celui du « peuple »⁸², secteur qui à l'époque était réclamé comme le sujet protagoniste des changements sociaux demandés par la gauche. En même temps, cette tradition musicale, toujours par rapport à sa liaison avec le « peuple », entreprend de temps en temps un travail de protection d'une prétendue « pureté » des manifestations folkloriques, même si ce n'est pas une tendance généralisée parmi tous ses adhérents.

Il faut dire que les trois chercheuses nommées plus haut, Parra, Loyola et Pizarro, ont milité à divers moments et pour différentes périodes dans le Parti Communiste (PC) Chilien, quoique leurs positions personnelles n'aient pas toujours trouvé une expression très claire au niveau de leur travail public, notamment dans la musique qu'elles ont diffusée. En résumé, l'appartenance politique de cette tradition n'a pas été un facteur du domaine public, car le travail de recherche a été relié aux institutions universitaires et conséquemment établi sur la prémisse de l'investigation scientifique et la préservation d'un patrimoine national commun. Pourtant, les personnes qui la développent ont démontré une sensibilité sociale forte dans leur rapport avec la classe populaire et, certaines d'entre elles, dans leur participation politique.

7.1.3. La Nueva Canción Chilena

En troisième lieu, la Nueva Canción Chilena (NCCh) est possiblement le genre le plus reconnu internationalement, soit à cause de son engagement politique, soit par l'aspiration artistique des ensembles et des musiciens qui la représentent. Il n'y a pas de consensus en ce que concerne la définition de la NCCh. C'est un mouvement ou c'est un genre de

82 Je prends le terme « peuple » dans son sens marxiste, au sein duquel il désigne la classe ouvrière. Dans ce sens, ce mot est au centre du projet politique du gouvernement d'Allende, dont l'alliance politique s'appelait Unidad Popular (Unité populaire), par allusion au peuple.

musique? C'est une question qui préoccupe les chercheurs actuellement⁸³. Je dirais, considérant qu'une définition me paraît incontournable, qu'il s'agit d'un mouvement auquel on pourrait relier un genre musical spécifique. L'important est peut-être d'expliquer que, au-delà d'une compréhension historique basée sur l'implication sociale de ces artistes, on se trouve devant une tradition dont les traits musicaux sont très définis, ce qui a amené certains auteurs à parler du « son » caractéristique de la NCCh.

Plusieurs des artistes qui font partie de la NCCh ont commencé leur carrière musicale au sein des ensembles de Proyección Folclórica. L'un de leurs intérêts principaux est la mise en valeur des traditions du peuple, mais cette fois-ci, pour les soumettre à un traitement artistique, créatif, à travers lequel les musiciens produisent des nouveaux objets musicaux⁸⁴. On a, donc, comme premier élément, l'introduction des instruments, des répertoires et des genres musicaux traditionnels. La nouveauté ici est donnée par l'incorporation de l'univers sonore du nord du pays, spécifiquement des musiques qui appartiennent à la zone géographique des Andes⁸⁵. Une première vague de Música Andina⁸⁶ s'est répandue en Europe dans les années cinquante, ce qui anticipait la construction d'une niche pour la musique des exilés Chiliens⁸⁷. Apparemment dû à l'influence des tendances en vigueur à Paris et amenées au Chili par la famille Parra⁸⁸, ce qu'on appelle la Música Andina a rapidement été considérée comme l'une des sources musicales préférées des jeunes de la NCCh. De même, ils ont intégré des traditions musicales d'Amérique latine en général. Néanmoins, les genres vernaculaires de la zone centrale sont encore incorporés, bien qu'ils ne soient pas les plus cultivés.

Un deuxième élément à souligner est l'utilisation éclectique de l'instrumentarium, où les musiciens se permettent une exécution de combinaisons les plus variées, sans respecter l'appartenance « stylistique » que certains instruments pouvaient porter. On remarque,

83 Une argumentation très solide est développée à ce sujet par Dubuc (2008 : 5-27).

84 Torres 1980 : 66-67.

85 On ne parle pas de la Cordillère des Andes complète, mais spécifiquement de la zone où limitent le Pérou, la Bolivie et le Chili.

86 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xv.

87 Van der Lee 2000 : 70-73.

88 Cette hypothèse est d'abord développée par Van der Lee (2000) et a été récemment reprise par Ríos (2008).

conséquemment, la qualité syncrétique des productions de la NCCh⁸⁹. Toutefois, l'aspect le plus importante ne serait pas, à mon avis, autant ce syncrétisme que sa conscience de « non-authenticité », très reliée à l'élément suivant.

Le troisième élément est la liaison établie avec des compositeurs académiques, c'est-à-dire, des compositeurs de musique savante⁹⁰. Ainsi, la participation des créateurs comme Luis Advis et Sergio Ortega (parmi d'autres) devient clé, puisqu'ils introduisent non pas seulement des œuvres fraîches au répertoire, mais surtout une vision plus conventionnelle de l'interprétation musicale et du résultat sonore des ensembles avec lesquels ils ont travaillé directement. À mon avis, le facteur le plus important, celui qui détermine d'une certaine façon le cachet de la NCCh, est la constitution d'une idée artistique au centre du mouvement, idée exprimée autant dans les produits musicaux que dans les discours concernant la NCCh.

Finalement, le dernier élément est le fait que la NCCh s'insère dans un phénomène plus grand qu'on appelle la Nueva Canción Latino-américaine, dont Peter Manuel souligne la signification sociale prioritaire:

[Nueva Canción] relationship with its socio-political contexts is particularly visible, not only for the explicit social content of many of its song texts but also for the political significance it has for its audience.⁹¹

Au-delà des éléments musicaux, il faut remarquer l'engagement politique explicite que la plupart des musiciens de la NCCh ont acquis avec le processus de changement social entrepris par le gouvernement de Salvador Allende. De même l'implication dans des partis de gauche, la participation aux campagnes électorales et ultérieurement dans des projets du gouvernement, considérant aussi le chant de l'hymne de l'Unidad Popular (UP), sont tous des antécédents qui aident à comprendre les significations associées à la musique de ces

89 Manuel 1990 :71.

90 Une explication plus large serait nécessaire pour comprendre la nature de la tradition de musique classique-contemporaine en Amérique du Sud, où souvent les compositeurs ont eu la charge d'essayer de se mettre à jour par rapport à l'Occident et en même temps fournir d'une tradition qui complète les espaces considérés « vides » de l'histoire musicale du continent.

91 Manuel 1980 : 68.

artistes⁹². Cela fait qu'une bonne quantité des pièces composées à l'époque portent des textes pamphlétaires, donnant beaucoup d'attention aux paroles présentes dans les chansons. Pourtant, la musique instrumentale revêt elle aussi des connotations politiques chaque fois qu'une pièce est devenue l'accompagnement officiel pour des émissions télévisées de l'UP ou plus tard, quand les militaires ont décidé d'interdire la circulation de la musique qu'ils désignent comme « andine ».⁹³

Parmi les artistes de la NCCh, les plus célèbres sont les ensembles Quilapayún et Inti-Ilumani, les solistes Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Mann et Víctor Jara. Pour le propos de mon mémoire, il m'est impossible de m'arrêter pour faire justice aux nuances internes du mouvement, les différences « sonores » entre les musiciens, les variétés de leur engagement politique, bien que j'espère que certains des détails soient compensés au-dessous lorsque j'approfondirai sur la présence de la NCCh dans la musique faite à Montréal.

7.1.4. Autres espèces: la tonada et la cueca

Étant ébauchées les caractéristiques principales des trois genres, ainsi que leurs différences, il me paraît indispensable d'approfondir dans un domaine dans lequel ils se retrouvent, je parle des espèces. Comme je l'ai déjà mentionné, ce n'est pas seulement les musiciens qui déambulent d'un genre à l'autre –notamment dans le cas de la Proyección Folclórica et la NCCh– mais aussi ils partagent des répertoires et surtout qu'ils pratiquent des formes musicales, des danses folkloriques, et d'autres espèces de l'expression populaire en commun. C'est, probablement, l'une des raisons pourquoi le public a l'habitude de parler de tous comme étant de la « musique folklorique ». Au risque d'omettre une partie importante des pièces jouées par les différents ensembles, je dirais que les espèces qui sont présentes dans les trois genres sont notamment la tonada et la cueca, toutes les deux associées forcément à la zone centrale du pays, bien qu'elles soient quand même pratiquées dans certains autres secteurs géographiques.

92 Comme dans le cas de 'El pueblo unido jamás será vencido' ou 'Venceremos', dont je parlerai dans le chapitre 8.

93 Je développerai ce point plus loin.

La tonada⁹⁴ est une espèce de musique instrumentale et vocale, normalement pratiquée dans la campagne, dont la structure des paroles est composée de deux ou plusieurs coplas⁹⁵, où la présence d'un refrain est facultative. La guitare est l'instrument relié à la tonada par excellence, bien qu'on puisse l'écouter aussi accompagnée de la harpe. Le traitement que cette espèce subit dans la pratique, remarque les divergences stylistiques entre les trois genres. Par exemple, une tonada chantée par Los Huasos Quincheros porterait un arrangement pour quatre voix, à la façon d'un choral, où les lignes sont traitées comme les éléments d'une unité majeure, l'harmonie. Ils utiliseraient des lignes parallèles, soit à la sixte ou à la tierce, et suivraient un comportement dynamique unitaire. Par contre, une tonada interprétée par Cuncumén présenterait la mélodie chantée soit par une voix féminine ou soit par une masculine, et accompagnée par une mélodie parallèle, chantée par une voix du sexe opposé. Il n'essayera pas de rendre la musique originale plus complexe, au contraire, il essaiera de garder le plus possible son « pureté ». Finalement, dans la version de Inti-Illimani, la tonada aurait un traitement vocal sophistiqué, mais les rôles seraient interchangeable entre les chanteurs, ils chercheraient soit des dissonances et des variations de texture dans le chant de groupe, incluant l'exécution vocale d'un soliste. On pourrait penser alors à 'El cantar de mi guitarra' de Clara Solovera, interprétée par Los Huasos Quincheros ; 'Quien canta su mar espanta' collectée par Margot Loyola, interprétée par Cuncumén ; et 'Tonada y sajuriana de las tareas sociales' de Julio Rojas et Luis Advis, interprétée par Inti-Illimani⁹⁶.

En ce qui concerne la cueca, le panorama devient plus compliqué. D'abord, il faut considérer que les contrastes interprétatifs de la tonada mentionnés plus haut sont encore applicables à la cueca. Néanmoins, le problème est que la cueca n'est pas simplement une espèce musicale. En réalité, la tonada non plus, mais à cause de la nature des traditions qui lui sont associées, et parce qu'elle est plutôt une sorte de musique de campagne, il est plus facile de la détacher des pratiques vernaculaires qui l'accompagnent afin de comprendre exclusivement son usage comme forme ou espèce musicale dans la musique populaire urbaine.

94 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xix.

95 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xiii.

96 Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix.

La cueca, par contre, comporte un statut tout particulier dans la musique chilienne, c'est une danse qui est considérée la « danse nationale », ce qui fait qu'on ne peut pas négliger sa condition de genre musical aussi facilement. Elle pourrait se comprendre, en même temps, comme espèce et genre. D'une part, il est possible d'étudier la cueca en tant que forme musicale bien définie, sa structure poétique et musicale, c'est-à-dire comme espèce. D'autre part, on trouve l'univers de la cueca en tant que genre, ses multiples styles⁹⁷, les instruments avec lesquels elle est jouée, et carrément une culture propre, des musiciens et des endroits où les spécialistes se rejoignent. De plus, étant tellement répandue à travers le territoire, ils existent des variantes régionales. Tout cela n'est jamais disparu depuis le dix-neuvième siècle et des cuequeros⁹⁸ se sont rencontrés plusieurs fois avec les musiciens des genres étudiés.

Mais la cueca à laquelle je fais référence lorsqu'il s'agit de la Música Típica, de la Proyección Folclórica et de la NCCh est celle comprise comme espèce. Je parle d'une structure poétique et musicale très rigide, sur laquelle les musiciens des trois genres élaborent leurs styles. Le texte poétique est formé d'une copla de quatre vers octosyllabiques, une seguirilla qui alterne des vers heptasyllabiques et pentasyllabiques, puis finalement un remate composé encore d'un vers heptasyllabique et d'un autre pentasyllabique⁹⁹. Ses caractéristiques musicales incluent une formation instrumentale spécifique selon la zone de pays où la cueca est pratiquée, une structure rythmique relativement fixe alternant des mesures de 6/8 et de 3/4, et la participation inéludable du chanteur, de la chanteuse ou des chanteurs. Selon Garrido, on trouve des cuecas composées de quarante-huit ou cinquante-deux mesures, dépendamment des répétitions de vers¹⁰⁰.

Il est intéressant d'inclure une définition de cueca publiée en français, je présume, à Montréal en 1974 :

La cueca, la danse nationale.

97 J'utilise le terme « style » pour faire référence aux éléments qui distinguent un musicien d'un autre, dans le sens de construction d'un son particulier et propre.

98 Appellatif qui désigne ceux qui jouent la cueca.

99 Voir les définitions des sections de la cueca à l'Appendice 2, pp. xiii et xviii.

100 Garrido 1976 : 119-126.

D'origine lointaine, la cueca provient de la zone centrale et elle est devenue peu à peu la danse représentative du pays. Cette danse symbolise l'assaut de l'homme sur la femme. Elle se danse en couple au son de la harpe ou de la guitare. Le 18 septembre, anniversaire de la création du premier gouvernement national, la cueca est dansée dans les fêtes populaires.¹⁰¹

Les cuecas jouées par divers groupes proviennent de sources différentes. Les ensembles de Proyección Folclórica essayent de mettre en valeur des cuecas recueillies sur le terrain; ceux de Música Típica choisissent des cuecas « picaresques » diffusées par l'industrie discographique et la radiodiffusion depuis quelques décennies; tandis que les artistes de la NCCh créent des nouvelles cuecas avec des paroles propagandistes, comme brèves chansons de contingence.

À manière de résumé, ce sous-chapitre a abordé jusqu'ici la définition et la caractérisation de trois genres de musique populaire chilienne de racine folklorique: la Música Típica, la Proyección Folclórica et la Nueva Canción Chilena. Chacun des trois développe une approche spécifique envers les répertoires et les espèces musicales du patrimoine national, mais tous les trois coïncident dans la pratique de la tonada et de la cueca. Cette dernière est considérée ici en tant qu'espèce musicale, même si on reconnaît qu'elle peut être étudiée aussi comme un genre en elle-même. Ces antécédents serviront de base pour comprendre l'activité musicale des Chiliens à Montréal.

7. 2. Les musiciens chiliens à Montréal

Depuis l'arrivée de la première vague de chiliens après le coup d'État en 1973, la musique a pris la scène des activités solidaires, comme on a vu dans le sixième chapitre. Tel que se souvient un participant aux recherches dans le cadre de ce travail, « celui qui au Chili jouait un peu la guitare, est devenu ici un guitariste, celui-là qui connaissait la chorégraphie de la cueca, est devenu ici un maître de la danse » [11]. Ainsi, au début, la pratique musicale était enveloppée avec une aura d'autodidactisme et volontarisme, comme un espace géré par des amateurs, non pas par des professionnels.

101 Vaja et Sénart 1974 : 11.

Parmi les Chiliens qui sont arrivés à Montréal peu d'entre eux se dédiaient à la musique professionnelle au Chili, et lorsque je parle de professionnalisme je pense notamment aux personnes qui ont trouvé une certaine niche, une certaine reconnaissance d'un public, trait qui normalement s'accompagne d'une pratique musicale comme activité principale dans la vie du musicien. En fait, la plupart des musiciens professionnels exilés sont allés en Europe. Des groupes très célèbres comme Quilapayún, Inti-Illimani et Aparcoa, ainsi que nombreux solistes dont Patricio Manns, Ángel et Isabel Parra, ont continué leurs carrières musicales en exil. À Montréal toutefois, les « grandes figures » de la musique populaire ne sont venues qu'en visite. Les seules exceptions, concernant la célébrité des musiciens, seraient Eduardo Guzmán, l'un des frères membres du duo Quelentaro, l'acteur et chanteur Alberto Kurapel et Carlos Valladares, membre du duo Los Emigrantes.

Néanmoins, il ne faudrait pas comprendre cette absence des stars comme une restriction, mais plutôt comme une caractéristique particulière de la pratique musicale des Chiliens à Montréal. En fait, bien que leur impact soit restreint à la communauté, de vraies souches de musiciens, plusieurs ensembles et une multiplicité de chanteurs ont construit une riche scène culturelle locale. L'articulation la plus remarquable du caractère amateur des musiciens est peut-être l'adhésion stricte aux genres musicaux existants et une tendance à la répétition des répertoires déjà connus, au lieu de se diriger vers l'expérimentation ou la recherche de nouvelles sonorités. Quelques artistes, toutefois, ont essayé de s'éloigner du canon de la musique populaire chilienne, mais sans trop de succès, tel que j'expliquerai plus loin.

7.2.1. Les solistes

On pourrait imaginer cette histoire en commençant par les solistes, les personnes qui se sont montées sur la scène pour partager des chansons connues, les plus connues du répertoire d'Amérique latine à ce moment-là. Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Mercedes Sosa, les figures de la Nueva Canción. Je ne nomme que les plus mentionnés, mais comme eux, les compositions des artistes qui « parlaient de ce que se passait » [02] ont eu un espace privilégié dans la fête chilienne qu'on appelle la peña. Le facteur de dénonciation a toujours été un point de départ pour la

diffusion des musiques parmi les exilés. Pourtant ils n'attendaient pas seulement la parole « militante », mais aussi la narration des réalités des peuples américains, leurs traditions, leurs joies et leurs peines, tout ce qui formait un imaginaire idyllique du territoire abandonné, toujours considéré comme leur propre territoire.

La présence du chanteur « engagé » a été constante pendant les années de la dictature. Petit à petit les pièces des compositeurs cubains de la Nueva Trova ont accaparé l'espace, en même temps que les nouvelles chansons provenant du Chili alors contemporain commençaient se diffuser. La prépondérance des œuvres emblématiques de Víctor Jara et Violeta Parra n'a jamais subi de questionnement profond, héritant la tâche de générer conscience et de convoquer à la résistance. Parmi les solistes locaux, on trouve Mariela Ferrada, Lucía Fuentes, César Seguel, Eduardo Guzmán de Quelentaro, Carlos Valladares, Alfredo Labbé et Catoño. On comptait aussi dans ce groupe de musiciens le duo de Mariana Taulis et Alfredo Muñoz.

Néanmoins, la figure du soliste a été aussi occupée par quelques chanteurs qui ont eu comme défis d'amuser les gens, de rendre la situation terrible qu'ils vivaient un peu plus légère. Ainsi, les hits dansables de la Nueva Ola¹⁰² ou des chansons romantiques des idoles pop du moment, dont Leonardo Favio, ont trouvé une place (certes une petite place) pour remplir ce que les musiques révolutionnaires ne réussissaient pas toujours à remplir, je veux dire, le besoin de joie. Un de ces chanteurs était Jorge Sarria.

Un homme m'explique que, dans un certain sens, les Chiliens étaient submergés dans la noirceur. La déception du projet interrompu, l'éloignement forcé des êtres aimés et de la patrie ne sont que les raisons les plus évidentes. Cette noirceur, il continue, aurait provoqué deux conséquences par rapport à la musique [19]. D'une part, comme je viens d'exposer, la recherche d'un espoir qui se cache, le besoin de dépasser l'état de la douleur. Cela se traduit par une tendance à l'autosatisfaction, où le public des peñas attend une musique qui la gâte, qui la rend contente. Soit que cette interprétation du sentiment collectif représente juste une petite portion d'entre eux ou soit elle arrive à déchiffrer vraiment l'état d'esprit de la

102 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvi.

communauté. Je crois que la double nécessité de s'identifier à une tradition et d'avoir un accès pour s'évader quelque peu du drame vécu, expliquent l'inclusion d'un répertoire qui normalement subit un certain mépris autant de la part des artistes que des auditeurs engagés.

Certains solistes se sont orientés vers la création, comme Alberto Kurapel. Son cas est assez spécial parce que lui, artiste de théâtre et musicien, a cherché à dépasser les traditions chiliennes pour se rapprocher de la culture québécoise et même à risquer ouvertement une production exploratoire. Del Pozo raconte :

[Il] était un très bon chanteur. Durant ses premières années au Québec, il s'est consacré à cette expression artistique, chantant et jouant de la guitare lors des soirées chiliennes, activité qui a débouché sur une tournée dans plusieurs villes de la province ainsi qu'à Halifax et à Ottawa¹⁰³.

7.2.2. Les ensembles

7.2.2.1. Le modèle de la Nueva Canción Chilena

Peu de temps après son arrivée à Montréal, Carlos Valladares a formé le groupe Los Pehuenches¹⁰⁴. Le but que s'était donné, comme celui de plusieurs groupes, était premièrement de se proposer comme un lieu de réunion, qui permet de se détacher quelque peu de la dure réalité de l'exil qui commençait. Deuxièmement, ils ont vite appris l'importante collaboration qu'ils pouvaient faire avec les activités de solidarité, non pas seulement celles organisées en appui au peuple chilien, mais aussi à diverses activités politiques et communautaires. Quelques membres du groupe avaient des notions du folklore chilien qu'ils ont su partager avec les moins expérimentés [06]. Cette succincte description de Los Pehuenches sert de base pour comprendre comment fonctionnaient et quels étaient les objectifs de la plupart des ensembles de musique chilienne depuis le début de l'exil. Lors de la dissolution de Los Pehuenches est né le groupe Quimantu, avec la participation

103 Del Pozo 2009 : 249.

104 Avec la participation de Patricio Ponce, Fidel González, Eddy González, Marcela Pedreros et Patricio Henríquez.

de la soliste Mariana Taulis. Les deux groupes interprétaient des chansons connues de la NCCh et du répertoire de musique populaire latino-américaine.

En fait, suivant les traditions en vogue au sein de la gauche au moment du coup d'État, un genre qui ne pouvait pas être absent aux peñas était la NCCh. En plus, quelques musiciens avaient eu l'expérience de jouer au Chili et de faire partie, même d'une façon sporadique ou lointaine, de l'énorme mouvement culturel qui soutenait l'UP. Il n'est donc pas étrange d'apprendre que la famille Venegas ait créé des ensembles selon le modèle des groupes de Música Andina où les frères interprétaient les pièces plus connues de Quilapayún, par exemple, l'ensemble Ull-Caita, formé par Manuel et Norman Leandro Venegas. Un autre ensemble diffusant la Música Andina était Ñancahuazú. Ses membres provenaient de diverses origines dont le Chili, la Bolivie et le Canada¹⁰⁵. D'une très courte durée, l'ensemble Umbral exécutait des versions des chansons de Violeta Parra. De même, le groupe Arcilla¹⁰⁶ a incorporé pour la première fois, en 1981, une représentation de la Fiesta de la Tirana, une sorte de musique des Andes qui échappe au répertoire normalement joué en spectacle.

De même, il n'est pas surprenant que le groupe formé à la fin des années soixante-dix par les membres plus jeunes de la famille Ponce, l'ensemble Rostros de América, se soit dédié notamment à la Música Andina (ce qui est surprenant est que le membre le plus jeune avait à ce moment-là cinq ans et que tous les membres étaient de petits enfants). Ils ont appris à jouer les zampoñas, les quenás, le bombo et le charango¹⁰⁷ avec l'aide de ses frères plus âgés, lesquels avaient fondé leur propre ensemble de Música Andina, un des premiers ensembles à naître, le groupe Pintué, dont le chanteur César Seguel faisait aussi partie. L'exemple d'Illapu a été central pour le développement de Rostros de América, puisque pour quelques-uns, la seule musique valable à l'époque était la musique engagée, soit la musique « folklorique ».

105 Quelques membres du groupe Ñancahuazú étaient Juan Carlos Castro et Octavio Lafourcade.

106 Quelques membres du groupe Arcilla étaient Rafael Azócar, Guillermo Garrido, Leandro Venegas, Iván Arroyo et Carmen Pavez.

107 Voir les définitions des instruments à l'Appendice 2, pp. xiii, xviii et xix.

Ni la NCCh ni la Música Andina n'ont eu, pourtant, la place centrale de l'activité musicale de la communauté depuis la fin des années soixante-dix. Tout le monde se rappelle, d'après mes conversations avec les participants à cette recherche, que les chansons emblématiques, dont 'Venceremos', 'El pueblo unido jamás será vencido' et 'Gracias a la vida', étaient toujours présentes. Mais les groupes dédiés à ces répertoires n'ont pas eu la chance de consolider une tradition à Montréal de la même grandeur, avec le même impact qu'a eu un autre type d'ensembles concentrés dans un genre différent: la Proyección Folclórica.

7.2.2.2. Le modèle de Proyección Folclórica

L'ensemble plus ancien de musique chilienne, lequel demeure actif jusqu'à nos jours, s'appelle Lemunantú. Il est né en 1979 de la réunion de Pedro Riffo, directeur du groupe, et quelques autres amateurs du folklore¹⁰⁸. Riffo avait participé au Chili au sein de Rauquén, un groupe appartenant au genre de la Proyección Folclórica, où il a appris la base du répertoire mais surtout l'approche à la tradition. Lemunantú s'est vite donné pour but la diffusion du patrimoine national, la connaissance des principales danses et formes de l'expression populaire de la zone centrale et du sud du pays.

Il n'y a pas seulement les antécédents de Riffo qui justifient la tendance de Lemunantú, bien que ce soit l'un des facteurs, à mon avis, les plus importants. Pour sa part, Hernán Maira, compositeur, instrumentiste et membre depuis 1981, donne la direction au groupe en se servant de figures exemplaires de la NCCh. Ainsi, il rappelle la participation de Víctor Jara et de Rolando Alarcón à Cuncumén, une raison suffisante pour légitimer sa recherche dans le domaine musical de la Proyección Folclórica. La source principale du lien entre les musiciens et le peuple serait l'étude minutieuse de ses traditions, auprès de laquelle les artistes pourraient développer leur propre création. Pour Maira, l'objectif serait de se rapprocher de la source originale afin de nourrir l'activité artistique, tel que le modèle des musiciens mentionnés. De cette manière, bien que Lemunantú ne prenne pas le répertoire ni le style des ensembles de la NCCh, il s'attache aux procédures formatives des musiciens qui

108 Les membres fondateurs de Lemunantú sont Pedro Riffo, Patricia Vásquez, Omar López, Marcela Ferrada, José Adolfo Segura, Maritza Ferrada, Juan Pablo Espinoza et Rosa Jara. (Bitácora Lemunantú, document inédit).

la forment, les prenant comme une sorte de figure exemplaire à suivre. Il est intéressant de remarquer que Maira constante une liaison épistémologique que Maira établit entre son moyen de connaissance et celui développé par Jara et Alarcón. En accord avec ce point de vue, le travail de Lemunantú serait beaucoup plus proche à celui des artistes de la NCCh de ce qu'on pourrait percevoir à la simple écoute parce qu'il soutient sa production musicale dans l'étude et la connaissance des traditions folkloriques comme bases de la création.

Je ne voudrais pas me mettre à défendre une telle position en essayant de « découvrir » le « vrai » lien entre Lemunantú et la NCCh. Le plus important ici est, selon moi, le discours du musicien qui veut absolument faire partie d'une tradition, de ce mouvement musical qui semble agir comme le seul dépositaire possible des besoins culturels du Chili à l'époque. Au niveau sonore, Lemunantú ne sonne pas comme les ensembles paradigmatiques de la NCCh, tel que je discuterai à la fin du chapitre. Par contre, autant sa structure instrumentale et vocale que son style interprétatif révèlent l'héritage des maîtres de la Proyección Folclórica.

Depuis le début, Lemunantú a compté sur la participation de nombreux membres. D'après un rapport chronologique de la composition du groupe, on calcule environ huit musiciens, dont la plupart joue la guitare et chante. Des fois, ils invitent d'autres instrumentistes, mais à la base on trouve la guitare et la voix. Une dimension essentielle des premiers moments de Lemunantú était la pratique de la danse. Suivant les connaissances acquises par Riffo à l'époque de Rauquén, les participants ont appris différentes danses de couples qui étaient pratiquées par des groupes de Proyección Folclórica au Chili. En plus, l'ensemble a enseigné à la communauté ce qu'ils considéraient les traditions nationales les plus importantes, dont la cueca qui a été favorisée.

En 1979, quand elle avait 19 ans, Gema Ponce a créé le groupe Alborada avec lequel elle a travaillé jusqu'en 1982. Suivant le modèle des folkloristes chiliens tels que Margot Loyola, Alborada s'est intéressé, tout comme Lemunantú, à la diffusion des danses nationales, et il regroupait des jeunes d'entre 12 et 18 ans dont leurs parents étaient exilés. Ils partageaient du militantisme politique et cette situation donnait une toute spéciale mystique au groupe. Les espèces folkloriques considérées dans leur travail promotionnel étaient : nave,

seguirilla, sirilla, cueca, cielito et ils ont monté aussi un spectacle basé sur les danses de salon du dix-neuvième siècle. L'influence de Rauquén, cette fois-ci, était donnée par l'entremise de Patricio Ponce.

Dans cette même ligne, on trouve Huincahonal, géré par Leontina Baez, et Palomares, géré par Patricia Lazcano et Carlos Muñoz, les deux nés au début des années quatre-vingt. Le dernier était probablement le plus grand ensemble du genre, car il regroupait environ trente personnes [15]. Vers la fin des années quatre-vingt, le groupe Hualpén a monté un spectacle qui dépassé les répertoires de la zone centrale du Chili car il incluait de la musique du nord dans une représentation des fêtes religieuses populaires. Ses membres avaient l'habitude d'amener les enfants aux répétitions, situation qui a généré un tel enthousiasme chez les jeunes qu'ils ont fini par former leur propre groupe appelé Hualpencitos.

Bien qu'hégémoniques, les modèles de musique populaire chilienne ont quand même laissé la place au développement d'autres genres musicaux. Un exemple serait l'ensemble Sectante qui en 1985, voulant s'éloigner quelque peu du son typiquement « chilien », a cherché de nouvelles sonorités plus proches à la Nueva Trova ou la musique québécoise [19]. De même, le groupe Hydra prenait des poèmes d'écrivains de la gauche latino-américaine et créait des musicalisations et théâtralisations innovatrices [19]. Un autre exemple serait celui de l'ensemble Compañeros, dirigé par Marcelo Puente à Toronto, mais très présente à Montréal, lequel essayait une combinaison des musiques chilienne et grecque [04].

7.3. Les instruments

La question de la formation instrumentale à l'intérieur de la communauté chilienne exprime aussi le caractère amateur des ensembles musicaux. La guitare est sans doute l'instrument plus présent dans les activités musicales. Pratiquement tous les genres de musique populaire pratiqués peuvent être joués avec une ou plusieurs guitares. La guitare porte, d'abord, un aspect simpliste puisqu'elle devient l'élément minimal pour entreprendre un accompagnement musical. La guitare et la voix sont suffisantes. Cet aspect est relié à la nature de la peña, où les solistes ont l'habitude de chanter en s'accompagnant eux-mêmes

avec la guitare, à la manière des troubadours ou des chansonniers¹⁰⁹, ce qui est commun à plusieurs cultures, endroits et époques. Mais l'initiation à la guitare était aussi reliée à la prolifération des *cancioneros* (songbooks) depuis les années soixante. Il s'agit normalement d'un petit cahier qui contient les paroles des chansons ainsi que la notation des accords qu'on joue à la guitare, soit utilisant la nomenclature latine (DoM, Lam, etc.) ou anglaise (C, Am, etc.), soit utilisant des tablatures. Avec cet outil les jeunes apprenaient les pièces en vogue de façon autodidacte.¹¹⁰

Dépassant la performance des solistes, la guitare était utilisée aussi comme un instrument orchestral, c'est-à-dire, faisant partie d'une file de guitares jouant toutes la même ligne musicale ou des lignes similaires. C'est le cas du groupe Lemunantú, où ils avaient environ quatre guitares. La référence pour ce type d'usage est donnée encore par les ensembles de *Proyección Folclórica*, bien qu'ils incorporent aussi d'autres instruments comme le bombo, la harpe, le pandero¹¹¹, etc. À Montréal l'apprentissage instrumentale n'a pas été une matière de grand intérêt pour les groupes. Ainsi, Lemunantú a dû demander de l'appui des musiciens externes pour jouer occasionnellement de la quena et de la basse.

Figure 6. Ensemble Lemunantú en 1982



PHOTO PATRICIO GUZMAN

109 Bravo et González 2009.

110 Jordán 2006: 2-3.

111 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvii.

Les ensembles dont la constitution a été inspirée du modèle de ceux de la NCCCh, avaient une configuration instrumentale bien différente. Quena, zampoñas, bombo, charango et guitare étant à la base. Le musicien de ces ensembles est normalement multi-instrumentiste, donc il joue des divers rôles à l'intérieur de l'ensemble. Tout comme pour les ensembles de Proyección Folclórica, dans les ensembles de Música Andina, presque tous les participants chantent. L'interprète est autant chanteur qu'instrumentiste. Toutefois, probablement que l'aspect plus important de la NCCCh est le développement des voix, tel que raconté par un des musiciens:

Quand nous nous rejoignons pour faire la musique, nous chantions toutes les chansons de Quilapayún, nous répétons leur répertoire au complet... parce que pour Quilapayún, il s'agissait surtout des voix, à la différence d'Inti-Illimani qui se concentrait plus sur les instruments, alors nous aimions chanter les chansons de Quilapayún [19].

La harpe, un instrument assez commun dans la musique de racine folklorique au Chili, au centre du pays, a eu sa petite participation à Montréal. Nina Alonso, musicienne de profession, pianiste et harpiste classique, a collaboré de temps en temps aux spectacles. Toutefois, elle dit, le répertoire « proprement chilien » qu'elle connaissait avant d'arriver au Québec n'a pas été suffisamment considéré chez les ensembles formés en exil. 'Mi banderita chilena' et 'Mantelito blanco' sont deux pièces qu'elle nomme, lesquelles font partie du répertoire canonique du genre de la Música Típica¹¹². Par contre, elle a joué comme invitée dans l'interprétation de cuecas et d'autres musiques centrinas (du Chili) à Montréal.

En ce qui concerne l'instrumentarium, il faudrait rendre compte des interprétations faites excluant l'exécution d'instruments, mais sur la base d'enregistrements, selon le modèle du karaoké. Celles-ci avaient pour but d'entretenir les assistants, même de les faire danser. Les participants de cette recherche qui font référence à cette pratique n'arrivent pas à déterminer quand est-ce qu'elle a commencé. Il est probable que ce soit un phénomène tardif, coïncidant avec le déclin de la participation des artistes aux activités. Il s'agissait,

112 Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix.

comme j'ai expliqué ci-dessus, de l'interprétation de chansons célèbres du pop chilien, notamment des ballades mais aussi des versions nationales du twist et du rock and roll.

Tel qu'on le voit, les musiciens ont eu l'habitude d'encadrer leurs pratiques selon les traditions musicales du Chili, suivant la configuration instrumentale des ensembles, soit de *Proyección Folclórica*, soit de la *NCCh* ; l'élection du répertoire, le développement des espèces musicales propres au pays et au continent. Le format des ensembles de projection a permis d'intégrer des musiciens amateurs sans leur exiger trop de détresse instrumentale. Quant à ceux de *Música Andina*, la performance se basait sur une connaissance majeure des instruments et leurs possibilités sonores, mais elle n'a pas empêché une pratique toujours établie sur la tradition orale et l'autodidactisme.

Les enregistrements ont constitué une source fondamentale pour l'apprentissage de la musique chilienne. Bien que la sortie du pays se faisait dans l'empressement, quelques-uns ont réussi à apporter leurs disques. D'autres ont recommencé à les collectionner dès qu'ils se sont installés au Québec et que les maisons de disques ont diversifiées leur éventail d'albums. Plus tard, la technologie de la cassette a rendu possible la diffusion d'enregistrements, à travers le prêt et la copie. De cette manière aussi, les auditeurs ont développé un échange avec leurs amis habitant au Chili, en amenant à Montréal les dernières productions faites au Chili et en envoyant les enregistrements effectués ici. J'approfondirai ce point dans le chapitre 8 lorsque j'aborderai le sujet de l'audition.

7.4. Les répertoires

Survolant la pratique musicale des solistes et groupes mentionnés, je remarque trois traits généraux concernant les répertoires musicaux joués à Montréal. En premier lieu, comme j'ai expliqué, il s'agit principalement de la culture de certains genres de musique populaire chilienne dont le caractère folklorique est fondamental. Alors, pourquoi le folklorique devient tellement important dans cette communauté de musiciens et comment est-ce que l'idée du folklore est articulée à travers des modèles particuliers de musique? Cela est le premier point que je développerai dans ce sous-chapitre. En second lieu, j'aborderai

spécifiquement les cas de la cueca et la Música Andina, analysant les connotations politiques qui leur sont attachées et comment ses significations varient en dedans et en dehors du Chili, avant et après le coup d'État. En troisième lieu, je décrirai comment les répertoires sont constitués, notamment des reprises des compositions préexistantes, appartenant normalement à la tradition populaire du continent. La création des nouvelles pièces, conséquemment, s'insère comme une pratique minoritaire non pas tant à cause des intérêts des musiciens comme des besoins du public. Cette problématique sera introduite ici du point de vue des artistes, pour être reprise encore dans le prochain chapitre dédié aux auditeurs.

7.4.1. L'idée du folklorique

Il est clair que l'idée du folklore comme un élément important pour la relation des exilés avec leur pays d'origine est l'une des plus récurrentes dans les narrations des participants à cette recherche. Bien qu'ils n'expliquent pas toujours leur définition de folklore, et qu'un d'entre eux soutient que le Chili manquerait d'une « vraie » musique folklorique propre [02], tous paraissent d'accord en ce qui concerne le besoin du développement du lien avec le Chili à travers la connaissance des traditions folkloriques.

Le phénomène de la culture du folklore en exil est traversé par deux axes: la valeur du national dans la construction identitaire dans la diaspora et, d'autre part, la valeur du populaire dans les discours de la gauche. Tous les deux sont imbriqués, ne fonctionnent pas l'un sans l'autre, pour articuler des arguments soutenant l'énorme importance des traditions folkloriques au sein de la vie communautaire des Chiliens à Montréal.

Dans la perspective du folklore comme culture nationale, la « préservation » de certaines traditions chiliennes fait partie d'une opération majeure, celle de la transmission culturelle d'une génération à l'autre, dont la musique ne serait qu'une expression parmi tant d'autres, comme la nourriture et la langue. Le processus de sélection des musiques « représentatives » de la chilenidad fonctionne, pourtant, d'une manière plus conflictuelle, car ce domaine particulier de la culture est devenu le champ de bataille des diverses classes

sociales¹¹³. Je dirais que, bien que cette discussion continue hors du Chili, le teneur du conflit serait apaisée auprès de la situation des exilés. La sélection, donc, serait effectuée selon des critères plus larges, par rapport à la représentation du national, mais en conjonction avec d'autres facteurs.

Il faut retenir que la valeur du national a toujours été en conflit avec l'internationalisme de gauche, voilà l'une des raisons pour laquelle la proposition « latin-américaniste » de la NCCh, comprise comme dépassement de la nation, avait trouvé un certain appui chez les marxistes. En plus, l'opposition à une dite culture étasunienne mise à un pied d'égalité avec « la culture impérialiste » comporte le caractère progressiste que la référence aux nations pourrait rendre opaque. Néanmoins, j'insiste, la situation de l'exil introduit d'autres besoins dans la communauté : notamment la nostalgie pour la patrie.

Un article très intéressant qui aborde la discussion sur les connotations contradictoires de l'idée du folklore au Chili a été récemment publié par l'historienne Donoso. Grosso modo, elle oppose une vision du folklore comme spectacle, basée sur une approche essentialiste aux traditions nationales et développée par la droite, à une autre vision du folklore comme « art-vie », c'est-à-dire, comme la sagesse et la culture du peuple¹¹⁴. Dans la conception du folklore comme culture du peuple, voire culture populaire, l'argument principal serait celui de l'adoption des traditions de la classe ouvrière, celle-ci comprise comme équivalente au peuple, traditions qui, paradoxalement, prennent pour référence centrale la culture paysanne plutôt que la culture urbaine des travailleurs. Bien sûr, parlant de musique, bon nombre d'espèces issues de la campagne se sont développées en tant que véritables musiques urbaines. Ceci dit, la récupération des traditions rurales s'inscrit dans un projet majeur de légitimation de la classe « populaire », dépositaire principal des entreprises de gauche. Dans cette lecture de la valeur du folklore on trouve, d'ailleurs, de flagrantes campagnes de propagande qui cherchent à rapprocher les gouvernements populistes, même de droite, à leur population. Les cas de l'Espagne franquiste et de l'Union Soviétique staliniste sont éloquentes¹¹⁵.

113 Donoso 2009.

114 Ibid. En espagnol l'auteure propose le concept « arte-vida ».

115 Voir par exemple Ortiz 1999 en ce qui concerne l'Espagne et Arbatsky 1957 pour le cas de l'Union

Il est intéressant de considérer que l'identification entre un type de tradition musicale¹¹⁶ et une classe sociale déterminée est un phénomène qui excède le cas du folklore, et que par ailleurs, cette relation est susceptible d'être renversée moyennant la production des nouvelles significations associées au type de musique en question. Un bon exemple est donné par l'idée très diffusée qu'il aurait eu une certaine « appropriation » d'un style relié à la population noire de la part d'Elvis Presley, tel que Smethurst l'explique¹¹⁷. Ou bien, on pourrait parler de la tentative de cooptation de la cueca par l'élite chilienne représentée par le gouvernement de Pinochet, tel que discuté par Rojas¹¹⁸. Étant donnée la complexité des cas et l'impossibilité de m'y arrêter longuement, je dirai à tout le moins que la mise en relation entre les musiques et les classes comprend normalement divers processus d'identification simultanés mais fragmentaires, où sont articulés des luttes par la reconnaissance. Retournant au sujet du rapport entre le folklore et le peuple, Taffet avertit le caractère réactionnaire des traditions folkloriques, puisqu'elles tendent à la conservation invariable des pratiques culturelles, mais l'auteur adhère à une conception du folklore comme ayant un « potentiel subversif » à partir duquel le peuple aurait l'occasion d'articuler une culture « progressiste »¹¹⁹, analyse qu'il applique justement à la compréhension de la NCCh.

Quelle est la motivation principale des musiciens lorsqu'ils retournent vers un patrimoine folklorique? Habituellement, le folklore est relié à une conception d'authenticité qui conditionne la production musicale. Cette authenticité, évoquée dans les discours, octroie une justification à l'activité musicale laquelle prend pour but la « mise en valeur » des traditions reléguées aux oubliettes ou méprisées. Or, comment sont récupérées ces traditions? Il est fondamental de reconnaître que, bien qu'il y ait une différence quant au traitement des éléments folkloriques chez les musiciens de Proyección Folclórica et chez les musiciens de la NCCh, ils partagent une conscience des procédures d'éloignement du contexte d'origine. Lesdits éléments sont réinsérés dans une nouvelle manifestation musicale, non pas folklorique, mais de projection du folklore ou de création artistique.

Soviétique.

116 Il pourrait s'agir d'un genre, un style, une espèce ou même une pièce musicale en particulière.

117 Smethurst 2006 : 77.

118 Rojas 2009.

119 Taffet 1997 : 96.

C'est utile de rappeler les mots d'un des membres de l'ensemble Lemunantú, qui explique les raisons de leur admiration pour le travail de Gabriela Pizarro¹²⁰, figure centrale de la Proyección Folclórica:

Gabriela, je ne sais pas si tu la connais, mais elle est la grande chercheuse que le Chili a eue. Mais Gabriela, comme chercheuse de la tradition, était très ouverte à la musique, parce qu'elle disait que, bien qu'il s'agisse de musique traditionnelle, elle avait le droit de la nettoyer et la décorer quelque peu. C'est ce qu'elle faisait, c'était un très beau travail, parce qu'elle prenait une tonada commune et non seulement elle l'interprétait, mais elle l'enrichissait musicalement. C'était intéressant, parce que si tu fais une comparaison avec Margot Loyola, une autre chercheuse très importante, Margot est trop rigide par rapport à la tradition, c'est la plus grande différence entre les deux [15].

Cette explication éclaircit le fait que le modèle de Proyección Folclórica répandu à Montréal ne cherchait pas une authenticité radicale dans la pratique musicale, mais que les musiciens visaient à mettre en valeur des traditions les diffusant à travers des musiques élaborées. Il est intéressant, toutefois, d'admettre que si les musiciens avaient une certaine clarté par rapport au caractère non authentique de la musique qu'ils jouaient, la réception des auditeurs semble saisir d'autres interprétations de la signification du folklorique amené par les musiciens. Par exemple, un auditeur commente : « Les ensembles folkloriques dont je t'ai parlé sont toujours demeurés les représentants authentiques de ce qu'on faisait au Chili. Ils ont même fait plusieurs compositions, mais ils ont voulu garder le cadre du chilien. En plus, ils étaient tous Chiliens. » [19]

Ici, l'idée de l'authentique revêt une autre connotation, définissant la nature du rapport établi entre les pratiques musicales à l'intérieur et à l'extérieur du Chili, où le maintien des musiques faites dans le pays comme exemples à suivre devient le mécanisme d'authentification, et cette fois-ci, de mise en valeur des musiques faites en exil. Je suggérerais, donc, qu'on regarde une procédure de double réaffirmation de l'authenticité des musiques faites à Montréal: l'une articulée moyennant la valorisation de la source folklorique comme synecdoque du peuple, l'autre articulée moyennant la valorisation des mécanismes de production musicale effectués au Chili comme synecdoque du national.

120 Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix...

Avant de discuter comment cela s'est exprimé dans l'élection de certains genres et répertoires musicaux spécifiques, je voudrais observer la manière de présenter le discours de l'authenticité lorsqu'on parle de la NCCh. Tel que j'ai expliqué, l'empreinte artistique des créations et interprétations de ce genre musical sert à soutenir que le fait d'introduire des éléments du folklore ne s'adresse pas à la recherche d'authenticité, dans les sens du « vrai ». Quand Taffet informe que l'utilisation des mélodies et des instruments folkloriques agit comme expression d'une « chilenidad authentique »¹²¹, on devrait plutôt comprendre cette allusion au folklore comme une recherche du spécial, du différent dans l'originalité.

Or, quel folklore est repris à Montréal? Suivant les modèles de la Proyección Folclórica et de la NCCh, diverses espèces musicales du Chili et de l'Amérique latine sont incluses dans les répertoires, mais ce sont deux types de musique ceux qui méritent une discussion spéciale, étant donné les connotations politiques que leurs sont associées: la cueca et la Música Andina.

7.4.2. La cueca et la Música Andina

Comme j'ai signalé plus haut, la cueca a été considérée, depuis plus qu'un siècle, comme la danse nationale du Chili. Ce caractère est très important, puisqu'il explique assez clairement pourquoi la droite chilienne l'a prise comme symbole de la prétendue unité nationale, la désignant officiellement comme emblème de la nation en 1979 avec le décret 23¹²². Mais la vérité est que la connotation nationale était tellement enracinée dans la population que la tentative de cooptation de la part de la dictature n'a pas réussi à diluer la vocation gauchiste que d'autres personnes voyaient dans la cueca¹²³. Il est vrai que tous les secteurs politiques ont essayé de restreindre sa connotation à leurs besoins, mais autant la formulation du décret que l'hégémonie médiatique des ensembles de Música Típica pendant la dictature – en ce qui concerne la musique populaire de racine folklorique– ont provoqué une forte réticence de la part de certains gauchistes envers la cueca. Manuel résume le problème :

121 Taffet, 1997 : 96.

122 Rojas 2009 : 53-54 ; Jordán et Rojas 2009 : 72-75.

123 Rojas 2009 : 59-67.

Cueca texts have traditionally addressed a wide range of contemporary topics, and the use of the genre by nueva canción composers like Víctor Jara perpetuated the tradition of nineteenth century cuecas depicting the struggles of the Chilean working classes. [...] The cueca –a staple of pre-coup and exile groups– now tends to be avoided by some canto nuevo musicians, because in modern Chile it has become associated with the political right.¹²⁴

Il faut dire, quand même, que la cueca a été utilisée aussi comme musique de résistance, bien que ce ne soit pas le cas des musiciens les plus diffusés¹²⁵. Pendant la dictature, des groupes comme Millaray et Paillal ont enregistré des cuecas de résistance dont le contenu était pamphlétaire. D'ailleurs, la cueca sola est devenue un fort symbole de la lutte des femmes cherchant leurs parents disparus. Quant aux musiciens de la NCCh, la plupart en exil, ils ont continué à inclure la cueca comme une espèce plus dans leurs productions, mais elle n'y a jamais acquis une place majoritaire.

Vivant son court exil en Espagne, Russie et France, le plus important musicien chilien composant des cuecas de résistance serait Héctor Pavez. Trois cuecas enregistrées en exil sont 'Cueca de Recabarren' –dédiée au fondateur du PC chilien–, 'Alerta pueblos del mundo' et 'Cueca de la CUT' (les deux dernières dans l'album Chants et danses du Chili). Il y a même des cuecas inédites qu'il a créées sur son lit d'hôpital avant de mourir en 1975.¹²⁶ D'autres cuecas jouées, créées et enregistrées par des musiciens exilés en France sont: 'Cueca de la solidaridad' (Quilapayún, Adelante 1975), 'Cuecas del pañuelo' (Isabel Parra, Isabel Parra de Chile 1976), 'Sanjuanito y cueca de Murieta' et 'Madrugada y cueca' (Patricio Castillo, La primavera muerta 1977), 'Cueca sin fronteras' (Trabunche, Terre chilienne 1976).¹²⁷

Mais aux endroits où les musiciens sont moins reconnus internationalement et où la NCCh n'est pas toujours dominante, la pratique de la cueca trouve une signification spéciale. C'est le cas d'Oslo décrit par Knudsen. Ainsi, en Norvège la communauté des exilés a développé

124 Manuel 1990 : 70-71. L'étiquette Canto Nuevo fait référence à un type de musique, héritière de la NCCh, développé au Chili depuis le coup d'État.

125 Jordán et Rojas 2009 : 75-79.

126 Bessière 1980 : 46-47.

127 Bessière 1980 : 239-240.

une place privilégiée pour la cueca, cherchant à l'émanciper du caractère réactionnaire promu par la dictature. Knudsen explique:

Resistance groups fighting the dictatorship, both within Chile and in exile, were very aware of the strong symbolic content of the cueca, and they too employed it politically in a variety of ways. Most Nueva Cancion groups in exile included at least one cueca in their repertoire, though rarely as a dance performance; but if it was danced, it was generally performed without the folk costumes. In an effort to redefine the dance as the popular culture of resistance, cuecas were composed and performed in ways that were intended to liberate the dance from its chauvinistic overtones. The lyrics of these cuecas dealt with political struggles, labour unions or political parties, instead of the traditional cueca themes of love, humour and country life.¹²⁸

Étonnamment, à Montréal la cueca a été incluse par les artistes sans trop s'apercevoir des contradictions politiques que l'exaltation des figures du huaso et de la china¹²⁹ pourraient comporter, par exemple, leurs costumes et la pratique de la danse de spectacle sur des enregistrements de Música Típica. Néanmoins, la dispute discursive est vécue chez les auditeurs, tel que j'expliquerai dans le chapitre suivant.

La situation de la Música Andina est tout-à-fait différente. Avant son incorporation au domaine de la musique populaire urbaine à la charge des musiciens de la NCCh, on pourrait soupçonner que son lien avec la « grande » politique était plutôt nul. Effectivement, la sonorité de l'UP s'est vite caractérisée par les timbres de la quena et du charango, de traits qui sont conjugués avec les modèles des chansons engagées et les hymnes révolutionnaires européens¹³⁰. Pourtant, bien que les éléments andins aient passé par un traitement d'hybridation, le son des Andes a conservé la connotation de musique « engagée », jusqu'à l'absurde de se faire poursuivre par le gouvernement dictatorial.

Au moment où les agents de la dictature soutiennent le caractère inapproprié de l'usage de la quena, le charango, la musique de Quilapayún et l'œuvre 'Cantata Popular Santa María de Iquique' du compositeur savant Luis Advis, ils offrent la liberté de diffuser du folklore

128 Knudsen 2001 : 68-69.

129 Tout comme le huaso présente une figure raffinée du paysan, la china serait l'équivalente féminin du huaso.

130 Gavagnin 1986 : 308.

de la zone centrale et de l'île de Chiloé¹³¹. Alors, on apprend que la connotation « révolutionnaire » repose sur le genre de musique plutôt que dans l'engagement politique des musiciens, parce que, tel que j'ai avancé, un nombre élevé des participants des ensembles de *Proyección Folclórica* étaient des militants des partis marxistes. Dorénavant, il paraît plus facile de développer la musique du centre du Chili, même avec des textes contestataires, que de jouer la musique instrumentale andine. Au Chili, après le coup d'État, les musiciens ont dû gagner leur place pour réintroduire, petit à petit, le son des Andes. Si les instruments andins constituaient déjà une partie très importante du son de la NCCh, leur interdiction a suscité un plus fort intérêt chez les auditeurs, qui ont commencé à collectionner des enregistrements prohibés, et chez les musiciens elle est devenue une bataille politique dans le territoire musical, une bataille personnelle. L'élément le plus intéressant à retenir est que la connotation politique se situe, peut-être pour la première fois, au niveau du timbre, de la qualité sonore, et non plus du domaine des paroles¹³².

La NCCh, comme musique chilienne engagée par excellence, est synthétisée au répertoire de *Música Andina* (même si ses productions sont très diverses, incluant des cuecas). La particularité du cas de la musique à Montréal serait que la *Música Andina* occupe une place beaucoup moins visible que la cueca et d'autres espèces centrinas, et que celles-ci ne correspondent pas aux cuecas « engagées » créées en exil. Cela ne veut pas dire que les cuecas faites à Montréal soient dépourvues d'engagement, mais que la pratique musicale développée dans cette ville s'éloigne des tendances du rapport musique-politique où la NCCh était hégémonique, du moins en ce qui concerne la pratique musicale. Ce phénomène serait relié, je pense, à la formation des musiciens (plus proches du modèle de *Proyección Folclórica*) et aussi à la mise en vigueur d'autres besoins nés en exil. Un de ces besoins serait la promotion de la culture nationale, laquelle, comme j'ai dit, excédait les productions culturelles de la gauche. Un autre serait, suivant l'opinion d'un participant, le besoin de joie dont j'ai parlé lorsque j'ai expliqué l'inclusion de musique pop aux répertoires des solistes.

131 La source principale qui relate la réunion effectuée entre des fonctionnaires du gouvernement militaire et certains folkloristes à Santiago à la fin 1973 est le témoignage de Héctor Pavez. Valladares 2007 : 339-340.

132 Jordán 2009 : 81-83.

Il avait beaucoup d'ensembles de musique traditionnelle et je crois que c'était pour donner un peu de fraîcheur à la situation, parce que le panorama était trop noir. Nous voulions, avec une attitude très humaine, nous rendre un peu plus heureux. Tu comprends? Parce que nous voyions que la situation en Amérique latine était tellement horrible. Nous pensions à la dictature en Argentine et au Chili, nous étions au courant de tout ce que se passait, nous savions de la perte des camarades, leurs mortes. Alors, je crois que d'un côté, la création de tous ces groupes folkloriques, disons du folklore traditionnel, répondait à ce besoin de produire un peu d'espoir à nos vies [19].

Je ne suggère pas que la NCCh était absente de la scène montréalaise, au contraire, c'était un genre très présent au début de l'exil, surtout parce qu'il s'agissait d'une musique qui établissait un lien direct avec la pratique musicale avant le coup d'État. Un participant l'énonce « tout le monde chantait la NCCh, nous voulions chanter ce que nous avons vécu, les chansons de Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani. Lorsque nous sommes arrivés ce n'était que ça » [19]. Mais quelques ans après, une fois que la dictature s'est installée, la musique commence à accomplir des tâches différentes dans la communauté d'exilés, dont la remémoration de la patrie et la promotion nationale. Dans ce contexte, la cueca récupère son statut de danse nationale.

Cependant, cet argument est insuffisant pour comprendre la prépondérance de la cueca à Montréal, car d'autres villes accueillant des Chiliens exilés ne montrent pas la même tendance. En fait, un facteur central pour le succès de la Música Andina ailleurs serait l'activité des groupes célèbres à certaines villes européennes. Van der Lee explique, par exemple, c'est auprès de Quilapayún en France que de nombreux ensembles se sont formés et il ajoute que la Música Andina s'est progressivement vue associer exclusivement au Chili, à cause de la prolifération des ensembles chiliens en exil et l'énorme attention internationale portée à la dictature de Pinochet plutôt qu'à d'autres dictatures en Amérique du Sud. De plus, des musiciens provenant d'autres pays et cultivant des divers genres musicaux ont inclus des sonorités andines visant à montrer leur solidarité envers le Chili, dont 'Lives in the Balance' (1986) de Jackson Browne et 'They dance alone' (1986) de Sting¹³³. Néanmoins, l'auteur soutient que l'excessive politisation de la Música Andina n'a pas assuré son succès dans tous les espaces:

133 Van der Lee 1997 : 70-73. Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix.

Solidarity and political awareness would not be enough; the bands would have to test their musical and artistic abilities, which proved to be in favour of Italy-based Inti-Illimani in the first place, who succeed in maintaining both their political commitment, their musical profile and in further developing their music. In countries without the French tradition of Andean music, the bands may have been more closely linked to solidarity and politics, perhaps reaching saturation more easily.¹³⁴

La saturation paraît être une raison possible pour expliquer le manque de force de la Música Andina à Montréal, bien que ce soit une hypothèse que mériterait plus de recherche pour être affirmée.

En synthèse, j'observe une tendance, dans le choix des répertoires chez les musiciens vivant à Montréal, à incorporer des musiques dont la base est le folklore. Cette sélection est basée sur une opération de légitimation, où le folklore agit comme élément de liaison avec une classe sociale revendiquée (le peuple) et avec le territoire d'origine (la nation). Dans la sélection, deux genres musicaux développés au Chili sont pris comme des modèles à suivre, la Proyección Folclórica et la Nueva Canción. Les deux mettent en valeur les traditions folkloriques sans prétendre d'avoir accès à une certaine authenticité, mais en les récupérant à la manière de sources pour la promotion culturelle et la création artistique, respectivement. Paradoxalement, la recherche de l'authenticité apparaît particulièrement dans les discours articulés à Montréal à propos de la musique pratiquée dans cette ville. Finalement, j'ai vu comment la sélection du répertoire de base folklorique s'est concentrée sur l'espèce de la cueca, dont la connotation politique est devenue un sujet de débat, plutôt que sur la Música Andina, dont la connotation politique était normalement, à l'époque étudiée, « de gauche ».

7.4.3. De la reprise à la création locale

Lorsque l'on aborde le sujet du répertoire cultivé par les divers groupes musicaux et les solistes, un sujet central est l'émergence des caractéristiques du texte des chansons, les paroles, comme un facteur essentiel pour l'élection des pièces à jouer, dans le cas des reprises ainsi que de la création des chansons. La contingence politique est, donc, le moteur

134 Van der Lee 1997 : 71.

autant de la formation de groupes de musique chilienne que du développement de leur activité. Je dirais que le caractère contingent des paroles subit une dynamique changeante selon la conjugaison des attentes du public et les initiatives des musiciens.

D'abord, les musiciens qui se sont regroupés avec le but de contribuer aux activités pour soutenir la résistance au Chili choisissaient premièrement des pièces emblématiques du répertoire de la NCCCh, de la Nueva Canción latino-américaine et de la gauche en général. Par exemple, 'L'internationale' qui y sert de paradigme. Le sens plus direct des textes est relié à l'identification de la communauté et du secteur politique auquel elle s'attache. Ainsi, on parle des hymnes et des pièces qui étaient déjà célèbres, lesquelles étaient souvent traités comme des équivalents ou de vraies représentations des artistes. Il s'agit des symboles, des pièces qui fonctionnent comme indices d'autre chose, soit une figure, un parti, un pays, un fait historique¹³⁵. D'ailleurs, le fait de continuer à diffuser l'œuvre des artistes exilés devient un argument valable, étant donné que l'interprétation des reprises est comprise comme un acte solidaire en lui-même [13].

Ensuite, à mesure que les musiciens commencent à créer leurs propres pièces, le texte se charge d'informer le public, à la façon des troubadours, sur la réalité chilienne et la réalité locale. J'observe par exemple le cas de Lemunantú, ensemble qu'au début interprétait du répertoire traditionnel, mais aux alentours de 1983, ils ont commencé leurs propres créations, toujours sous le prisme de la musique folklorique. Un de ses membres relate:

D'abord, nous montrions la tradition. Les solistes, de leur part, montraient le répertoire de Rolando Alarcón, Quelentaro, Néstor Parades et Nano Acevedo. Les ensembles instrumentaux suivaient l'exemple de Quilapayún. Plus tard, nous voulions aussi nous exprimer à travers des chansons et nous avons commencé à créer. Ce que s'est passé c'est que nous avons abandonné la danse et nous nous sommes dédiés seulement au chant [15].

À ce moment-là, quand les musiciens ont commencé à composer, l'attitude des auditeurs a subi un changement, car ils réagissent d'une double façon: ils partagent avec les musiciens leurs constructions discursives à propos du présent, acceptant normalement les propositions

135 Je reviendrai sur ce point dans le chapitre suivant pour parler du cas de 'Gracias a la vida'.

des artistes; mais en même temps ils expriment une réticence face à l'évolution du répertoire joué, en attendant toujours les pièces qu'ils considèrent « les plus représentatives » du son de la gauche chilienne. Un signal de ce phénomène serait, par exemple, le fait que parmi les plus de cents de pièces enregistrées par Lemunantú, on ne trouve pas les compositions contingentes dont ses membres me parlent, soit 'Esperando a DD' et 'Cal y piedra', les deux dédiées aux détenus disparus. Le cas probablement le plus éloquent est celui d'Alberto Kurapel, qui a essayé de développer une œuvre artistique dépassant le profil de musicien engagé, trouvant une réception assez faible chez la communauté chilienne [19]. Ainsi le rappelle l'historien Del Pozo : « Kurapel s'est fait critiquer par ses compatriotes pas le contenu de ses chansons, dont les paroles décrivaient la douleur causée par le coup d'État. Des dirigeants chiliens estimaient que de telles chansons étaient une expression de "défaitisme". »¹³⁶ L'exil est demeuré une motivation pour la pratique de son art, mais l'accueil faible du public chilien suggère que ses élucubrations à ce sujet ne coïncidaient pas avec celles des participants aux activités de la communauté, lesquels n'attendaient pas nécessairement l'audition d'une musique élaborée ou originale, mais l'utilité de la musique à construire une partie de leurs expériences d'exil était plutôt concentrée dans la nostalgie ou l'évocation d'un pays et des idéaux moyennant l'audition des musiques déjà connues.

De cette manière, je détecte une sorte de frustration chez les musiciens qui n'arrivent pas à faire coïncider la loyauté et la cause politique de la communauté avec leurs propres projets artistiques. Le noyau du problème réside à l'origine de l'activité musicale des Chiliens, puisqu'elle se fonde dans le besoin collectif de développer un corrélat sonore de la contingence plutôt que comme une manifestation d'artistes voulant continuer leurs carrières. Le caractère amateur de la pratique musicale conditionne une tension entre les attentes « utilitaires » du public et l'ambition d'un approfondissement dans le champ artistique surgit de la part des musiciens. Je reviendrai sur ce sujet dans le chapitre dédié à l'audition.

136 Del Pozo 2009 : 251.

Pourtant, au-delà des besoins créatifs des musiciens, l'abandon du répertoire consacré peut se comprendre aussi du point de vue de la recherche de diversification. Par exemple, une nouvelle publiée dans la revue *Comentarios* rend compte du changement du répertoire de deux chanteuses, annonçant en 1984 que Rosita Valladares et Mariela Ferrada remplaceront les chansons militantes par de tendres berceuses¹³⁷. Cela permet de voir que le renouvellement des répertoires n'obéit pas seulement aux intérêts de la création et qu'il serait dû probablement à la fatigue des musiciens. Plus tard, la musique pratiquée par les Chiliens incorpore par exemple des pièces dont les paroles sont écrites en français [18].

En résumé, le répertoire développé à Montréal s'est formé principalement de reprises de pièces de la musique populaire chilienne, notamment de la NCCh. Les participants soulignent l'importance des paroles dénonçant la situation sociale et politique. Petit à petit, certains musiciens ont commencé à inclure leurs propres créations, pourtant la réception des auditeurs n'a pas toujours été chaleureuse. Tout comme les reprises, les nouvelles compositions maintiennent une référence à la tradition folklorique en tant que source, et aux genres musicaux développés au Chili, en tant que modèles de pratique musicale.

7.5. Un exemple musical : 'Noticias del sur'

Afin d'observer quelques aspects sonores de la musique faite à Montréal, j'ai choisi une pièce musicale composée par Pedro Riffo, directeur de l'ensemble Lemunantú, sur la base d'un texte écrit au Chili par Griselda Núñez. Pour le choix de la pièce j'ai utilisé les critères suivants: une pièce composée et enregistrée à Montréal, par un soliste ou groupe dont la présence dans la communauté était forte, une pièce qui rendait compte du genre musical de la *Proyección Folclórica* ou du moins de certains de ces éléments constitutifs.

'Noticias del sur' porte sur la situation déplorable qui subissent les habitants de Chiloé, l'île au sud du Chili, où les constructions typiques étaient en train de se détruire.

137 *Comentarios* année 3, n° 27/28, Juillet/Août 1984: 19.

A la entrada de Castro
 El mar da un grito
 Por qué me arrebataron, caramba
 Los palafitos

Los palafitos lloran
 A flor de tierra
 Le contestan al mar, caramba
 Con mucha pena

No estamos ya en esa orilla
 Con nuestra gente
 Nos sacaron por semillas, caramba
 De lo indecente

Por lo indecente bulle
 Amarga espera
 La autoridad construye, caramba
 La carretera

La carretera es cemento
 No tendrá peces
 Para dar el sustento, caramba
 a quién lo merece

Quién lo merece, mi alma
 Son las familias
 Que de puro mar vivían, caramba
 En esa orilla

A la entrada de Castro
 El mar da un grito
 Porque me arrebataron, caramba
 Los palafitos

À l'entrée de Castro
 La mer pousse un cri
 Pourquoi m'ont-ils enlevé? Saprستي!
 Les maisons sur pilotis

Les maisons sur pilotis pleurent
 À fleur de terre
 Elles répondent à la mer, sapرستي!
 Très attristées

Nous ne sommes plus sur cette rive
 Parmi les nôtres
 Ils nous ont enlevé comme des semences, sapرستي!
 De l'indécence

Elle s'agite par indécence
 L'attente amère
 L'autorité construit, sapرستي!
 L'autoroute

L'autoroute est de béton
 Elle ne donnera pas de poissons
 Pour nourrir, sapرستي!
 Ceux qui le méritent

Ceux qui le méritent, bon sang!
 Ce sont les familles
 Qui subsistaient grâce à la mer, sapرستي!
 Sur cette rive

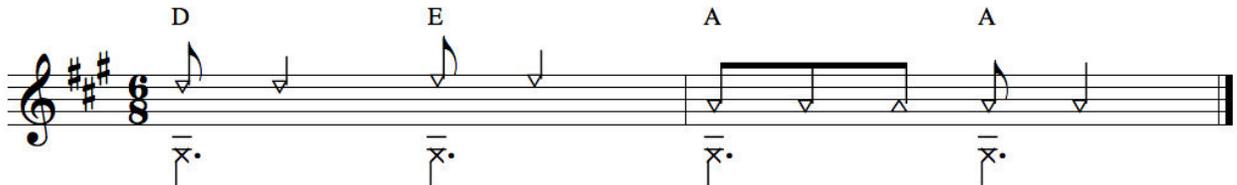
À l'entrée de Castro
 La mer pousse un cri
 Parce qu'ils m'ont enlevé, sapرستي!
 Les maisons sur pilotis¹³⁸

La forme est strophique et la configuration interne de chaque strophe serait : *a a a' b*, où la mélodie accomplit le rôle de donner la structure générale, tandis que l'accompagnement comporte une répétition continue du même patron rythmique et harmonique. En fait, la

138 Traduction vers le français de Normand Raymond.

structure rythmique de l'accompagnement rappelle l'espèce de la pericona¹³⁹, puisqu'elle est constituée de séquences répétitives de deux mesures subdivisées de la manière suivante.

Figure 7. 'Noticias del sur', accords, accompagnement de la guitare et du bombo



L'image montre les accords et le rythme de la guitare dans la ligne supérieure et le bombo dans l'inférieure. Il est à noter que les figures rythmiques faites par le rasgueo¹⁴⁰ posent l'accentuation sur les deuxième et cinquième croches à chaque mesure, trait caractéristique de la pericona. J'ai remplacé la forme traditionnelle des notes pour représenter avec des flèches le mouvement de la main droite.

L'usage de la base de la pericona est important, au niveau des significations, pour deux raisons. En premier lieu, on parle d'une espèce propre et populaire à l'île de Chiloé, du moins en ce qui concerne la pratique musicale au Chili¹⁴¹. Dans ce cas, l'adoption d'un de ces traits caractéristiques sert à renforcer le contenu du texte, parce qu'il informe l'auditeur d'une situation propre à Chiloé. En second lieu, étant donné qu'il s'agit d'une espèce de très faible présence dans la NCCh, il nous ramène au genre de la Proyección Folclórica. En particulier, la pericona a été diffusé par Héctor Pavez, un chercheur et chanteur très engagé politiquement, je dirais l'un des plus actifs dedans ce genre. Par ailleurs, un élément intéressant à commenter serait l'inclusion de 'Los libertadores', une musique rappelant la pericona, à Chansons de la résistance chilienne (1974), de Karaxú. Ce disque, tel qu'expliqué plus haut, a été diffusé largement au Québec. Il constitue un exemple clair de musique engagée de la NCCh. La présence de 'Los libertadores' est donc intéressante lorsqu'elle se rapproche d'une espèce normalement dépourvue de « contenu » politique. Je ne pense pas que cette pièce-là ait influencé la composition de 'Noticias del sur', cependant

139 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xvii.

140 Voir la définition à l'Appendice 2, p. xviii.

elle pourrait constituer un antécédent valable chez les auditeurs en ce qui concerne les significations associées au rythme de la pericona. Finalement, il est intéressant d'observer que 'Noticias del sur' apparaît étiquetée comme « chanson » dans l'album Soy del sur, soy del mar (1987), tandis qu'une autre pièce est présentée comme pericona dont le titre 'La pericona dice'.

L'instrumentation consiste en plusieurs guitares, disons entre trois et cinq, lesquelles accompagnent le chant à deux voix d'un groupe de femmes et un groupe d'hommes. La tessiture des premières est assez aigüe, étant de la musique populaire, arrivant jusqu'à ré5. La technique vocale de ces femmes s'approche au bel canto, omettant la nasalité propre d'autres traditions de chant populaire au Chili. Les femmes portent la mélodie, pendant que les hommes tiennent plutôt un rôle harmonique. Les deux lignes mélodiques sont les suivantes:

Figure 8. 'Noticias del sur', voix féminines et masculines

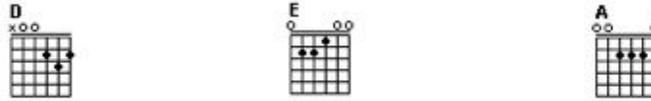
The figure shows a musical score for two voices in 6/8 time, key of D major (two sharps). The first line is for the female voice, starting with a forte (f) dynamic. The lyrics are: "A la'en tra da de Cas tro El mar da'un gri to". The second line is for the male voice, starting at measure 8. The lyrics are: "Por que me'arre ba ta ron ca ram ba los pa la fi tos". The score ends at measure 15.

Tel que l'on observe dans la figure 8, la mélodie est construite en privilégiant les sauts plutôt que les mouvements par degrés conjoints, ce qui rend difficile la compréhension des paroles. Ce trait produit une mélodie supérieure peu cantabile, une mélodie dont on remarque une fonction harmonique, plutôt que lyrique. En ce qui concerne l'harmonie, la

141 L'espèce appelée pericon est présente aussi en Argentine et Uruguay.

pièce se base sur une séquence de trois accords joués à la guitare dans leurs positions les plus élémentaires, tel que vu dans la figure 9 :

Figure 9. Positions des accords de D, E et A à la guitare



Les guitares jouent un rôle plutôt rythmique, aspect renforcé par le timbre opaque des cordes plaquées. Une guitare différente ajoute des interludes mélodiques, qui rappellent les genres de la valse et le boléro (00 : 30- 00 : 35). L'exécutant démontre qu'il maîtrise l'instrument puisque ses parties sont plus vertueuses.

Figure 10. 'Noticias del sur', solo de guitare



En ce qui concerne l'interprétation, il faut remarque l'inexistence de prétention vocale, dans le sens où les chanteurs paraissent effectuer leurs tâches sans vouloir dépasser l'ensemble choral afin d'avoir une apparition individuelle. Au contraire, ils se concentrent pour émettre le son sans aucune ornementation, un aspect qui semble parfois rustique. Quant aux nuances, la performance des chanteurs et chanteuses semble maintenir le volume au maximum en tout le temps. Seul à la fin, ils exécutent un crescendo avant du fade out.

L'austérité du chant, toutefois, n'empêche pas de penser à l'effort fait par ces musiciens. La performance semble avoir exigé beaucoup de pratique, surtout lorsqu'on se rappelle qu'il ne s'agit pas de personnes qui se dédient la majeure partie de leurs occupations à la musique. Cela m'amène à un point important, celui de la nature participative de cette pratique musicale. J'ai l'impression que la similitude entre cet ensemble vocal et les chorales d'églises dépasse la dimension sonore, parce qu'on écoute vraiment la voix de la « communauté » chanter.

Les paroles, leur élocution, tellement importantes dans la chanson engagée ne se comprennent pas facilement. Il est possible que ce soit relié au manque de formation vocale, mais je dirais que c'est plutôt dû à la grande quantité de vocabulaire local de Chiloé, à partir duquel sont composées les paroles, vocabulaire qui rend difficile la compréhension. En fait, la mélodie n'aide pas à la communication des paroles, puisque l'absence d'intervalles conjoints empêche une compréhension plus claire¹⁴². En plus, je crois que le caractère peu dramatique de la mélodie, additionné aux problèmes de compréhension des paroles diminuent la fonction de dénonciation de la chanson. Ce qui arrive, c'est plutôt la consolidation du caractère de danse de la pièce apparenté à la pericon.

La sonorité de 'Noticias del sur' me paraît très familière. Ils ont réussi à garder le son de la Proyección Folclórica dans sa propre création. Il est fondamental d'éclaircir que les similitudes de cette pièce avec des répertoires folkloriques, tels que les villancicos d'origine espagnole répandues en Amérique latine, n'impliquent pas qu'il s'agisse d'un son tout à fait folklorique. En fait, la recherche d'une propreté du chant est une caractéristique révélatrice de l'appartenance au genre de la Proyección Folclórica, puisque les musiciens cherchent à « embellir » ou à adapter au format du spectacle des traditions musicales du folklore.

Ma première analyse s'est basée sur la version de 'Noticias del sur' enregistrée dans l'album Soy del sur, soy del mar. L'écoute d'une deuxième version, cette fois-ci enregistré en direct dans Soy del sur (1984), comporte d'autres traits intéressants. D'abord, la guitare soliste a disparu, ce qui donne un arrangement simplifié de la chanson. Les paroles sont toujours difficiles à se comprendre, toutefois, je ne saurais pas dire si cet aspect est exagéré à cause de la mauvaise qualité de l'enregistrement.

À mon avis, cette pièce rend compte du caractère amateur des musiciens qui participent, qui ne démontrent pas avoir des ambitions artistiques, mais ils paraissent viser à diffuser un message et surtout une tradition musicale populaire. L'ambiance où ils effectuent la performance en direct est adéquate aux buts mentionnés. La deuxième observation que je

142 Selon Setphen McAdams, un élément important pour le regroupement séquentiel est la prédominance du

tire de l'analyse de 'Noticias del sur' est la confirmation d'une adoption du genre de la Proyección Folclórica à la création locale. Cette procédure est démontrée à travers le choix de l'espèce de la pericono comme base pour la composition et à travers le suivi des traits performatifs propres au genre, dont la participation simultanée des groupes de voix féminines et masculines, l'exécution des voix en sixtes parallèles, l'instrumentation comportant seulement des guitares, etc. Enfin, 'Noticias del sur' s'inscrit dans la Proyección Folclórica en raison de sa vocation de respect pour une certaine tradition et, en même temps, à la conscience de faire un spectacle et non pas le « vrai » folklore.

7.6. Quelques remarques à propos de la pratique musicale

L'activité musicale accomplit un rôle dans la communauté complète. Tel que suggéré chez Knudsen, la pratique de certaines musiques dites nationales aide à la cohésion de groupe, accomplissant une fonction catalytique, et en même temps contribue à la construction d'identités en exil. Le fait qu'ils choisissent certains genres de musique et qu'ils rejettent la culture d'autres genres révèle la nature constructive de quelconque identité. Par ailleurs, les décisions et les actions impliqués dans le profilage d'une culture nationale en exil sont flexibles et changeantes. Une preuve de cette flexibilité est la différence des genres de musique privilégiés au début de l'exil et ceux qui sont développées lors de la constitution d'une communauté dans la diaspora. Comme j'ai fait remarquer tout à l'heure, au début, la pratique des répertoires et modèles de la NCCh était hégémonique, tendance qui s'est vue affaiblie à la fin des années soixante-dix, moment où la Proyección Folclórica a dominé la scène. Je voudrais finir en rappelant quelles étaient les raisons qui soutenaient la pratique de ces deux genres-ci à Montréal.

La NCCh est passée de musique officielle du gouvernement de gauche d'Allende à forte musique de résistance. Bien que quelques exilés n'aient pas l'habitude d'écouter les musiciens de la NCCh au Chili, la situation d'exil les a amenés à écouter ce genre grâce à l'énorme réception qu'il avait déjà chez les militants de gauche. Une bonne partie des pièces de la NCCh étaient assez connues, de telle sorte que les réécouter en communauté

résultait une tactique effective de rassemblement et de cohésion de groupe. De plus, la situation précaire vécue par les musiciens exilés provoquait une forte empathie chez les chiliens déracinés, sentiment qui les a motivés à intégrer les chansons de la NCCh au répertoire local.

Néanmoins, l'argument le plus solide qui explique les choix des musiciens à Montréal est la recherche des musiques « représentatives » du peuple chilien. Cela permet de comprendre l'attention mise sur les musiques de racine folklorique. La NCCh apparaît certes reliée à l'aspect « populaire », toutefois le côté « national » est moins visible, puisque ce genre vise justement une hybridation des musiques d'Amérique latine et d'ailleurs. Ainsi, cette recherche finit par privilégier la pratique de la Proyección Folclórica, comprise comme une sorte de musique plus proche aux traditions propres au Chili. Comme j'ai mentionné plus haut, je pense que la formation et l'expérience préalable des musiciens qui sont arrivés est déterminante dans le développement musical à Montréal.

D'autre part, la Proyección Folclórica a permis d'intégrer beaucoup plus facilement des musiciens amateurs, puisque les répertoires joués ne requéraient pas d'une grande compétence instrumentale ni de l'apprentissage de trop d'instruments. La guitare est devenue donc l'instrument de base des groupes. L'incorporation d'amateurs est surtout importante en considérant la vocation de collaboration qui régnait dans la période du « boom » chilien. Tout le monde voulait participer, parce que l'activité musicale était, en grande mesure, mise au service des besoins politiques et communautaires. Cette vocation initiale produit ultérieurement une tension avec les vocations artistiques qui se développent, puisque les besoins des musiciens ne coïncident pas toujours avec ceux du public.

J'aimerais me servir d'une question posée par Knudsen dans sa propre étude d'une communauté chilienne en exil. Il demande : « How do we understand the fact that this group of Chileans, like similar groups found in many other immigrant communities, only became seriously involved in their "own" music culture once in the diaspora? »¹⁴³

143 Knudsen 2001 : 71.

Cette question me paraît révélatrice, étant donné que l'intérêt pour la patrie dans ce groupe humain était auparavant assez faible, surtout à cause de l'idéologie marxiste qui promouvait des valeurs internationalistes. Cependant, l'expérience de l'exil semble dépasser les codes selon lesquels ces prémisses avaient été apprises. Peut-être que le cachet latino-américaniste de la NCCh a résulté moins approprié au déracinement vécu en exil et la subséquente nostalgie territoriale de la patrie.

Si l'on considère que le public se dirige vers des répertoires qui ne sont pas normalement perçus comme de la musique engagée, comment l'auditeur retrouve l'adhésion politique perdue dans la musique? D'une part, j'ai mentionné que l'appartenance politique des musiciens génère une influence importante chez le public, de telle sorte que des musiciens engagés comme Violeta Parra, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro peuvent octroyer un certain « engagement » au genre de la Proyección Folclórica. D'autre part, je dirais que la position politique de l'auditeur devient essentielle pour la compréhension des niveaux d'engagement de la musique, c'est-à-dire que le seul fait que les exilés cultivent une certaine musique confère à une telle musique une charge politique.

8. Exil et audition musicale

À la lumière des pratiques musicales les plus importantes dans la communauté chilienne à Montréal durant la période de la dictature, ce chapitre traite la dimension de la réception musicale, y compris l'audition des musiques jouées en ville dans un premier temps et dans un deuxième temps, l'audition des enregistrements sonores. Je propose deux sous-chapitres, l'un dédié à l'écoute communautaire et l'autre dédié à l'écoute individuelle.

8.1. L'écoute communautaire

Ce sous-chapitre aborde trois aspects spécifiques de l'écoute communautaire : la réception de la cueca, l'accueil des créations locales et l'interprétation des pièces « emblématiques » de la gauche. J'essaie de comprendre comment ces répertoires revêtent des significations dynamiques et fragmentaires, plutôt qu'univoques dans les discours d'identité culturelle, soit nationale ou politique.

8.1.1. L'hégémonie de la cueca

Parmi tous les genres de musique joués à Montréal, la cueca provoque un intérêt particulier, notamment à cause des fortes significations politiques qui y sont associées, surtout qu'il s'agit d'un genre rarement considéré « engagé ». Non seulement la cueca attire l'attention concernant la pratique musicale, mais aussi dans la dimension de la réception, selon plusieurs des auditeurs en font référence.

La réception de la cueca s'est développée principalement dans le domaine de la danse, plutôt qu'à travers la seule écoute. Au début, quand les activités culturelles de la communauté ont commencé, les gens n'avaient pas l'habitude de danser. Cette pratique est propre à la vie en exil, où connaître la cueca devient presque un devoir pour certains. D'ailleurs, si au Chili les gens avaient une certaine gêne de danser dans les lieux publics, la timidité a diminué, parce qu'à Montréal plusieurs s'attachent aux traits d'une prétendue « identité latino-américaine », où la sensualité et la danse tropicale y occupaient une partie centrale. Bien que dans leur pays d'origine ils étaient nombreux à rejeter la cueca à cause de

sa nature vulgaire ou sa connotation conservatrice, en exil elle est revendiquée, puisqu'elle synthétise une image partagée de la patrie.

En fait, Pedro Rizzo, qui est reconnu comme instructeur de la danse parmi plusieurs Chiliens, explique que, à la fin des années soixante-dix, personne ne dansait, mais que le public des peñas petit à petit a commencé à le faire. En plus, l'Association de Chiliens a commencé offrir des cours pour apprendre la danse. La cueca est devenue tellement populaire que Lemunantú a décidé d'enregistrer un disque sous le titre de *La ramada del Lemu*, une production faite précisément pour animer des fêtes chiliennes¹⁴⁴. Au-delà des intentions du groupe, Lemunantú est identifié chez les auditeurs comme un groupe qui joue la danse nationale. Cette identification n'a pas toujours signifié une acceptation de la part du public, en raison au caractère ambigu de la cueca par rapport à la politique. D'après moi, il y a quatre éléments qui contribuent à comprendre la place problématique que la cueca revêt à Montréal à l'époque.

Premièrement, le public démontre une tendance à associer la cueca au genre de la *Música Típica* et de son successeur le *Neofolklore*. Celui-là, s'il avait développé depuis des décennies un lien de parenté avec les classes puissantes, durant la dictature devient presque le seul genre musical de racine folklorique à légitimer le gouvernement militaire. L'empreinte nationaliste des ensembles de huasos a coïncidé parfaitement avec l'idéal culturel officiel, tel que l'exprime le document *Política Cultural del Gobierno de Chile*, lequel définit le « devoir être » national, remarquant son opposition aux idéaux marxistes¹⁴⁵. Par ailleurs, la promulgation du décret de la cueca n'est que l'événement maximal de la cooptation du genre de la part du gouvernement¹⁴⁶. Je veux souligner ici la liaison établie entre ce genre musical et l'officialité de la dictature au niveau du domaine public, laquelle rend invisibles les autres cuecas existantes et provoque conséquemment le rejet de certains auditeurs partisans de la gauche politique.

144 La raison pour laquelle ils ont fait l'enregistrement est qu'ils ont réalisé qu'ils devenaient vieux et que leurs voix ne serviraient plus pour ce type de chant. Le chant de la cueca implique un très grand effort vocal, il est très exigeant.

145 *Política cultural del Gobierno de Chile* 1975 : 21.

146 D'autres mécanismes de cooptation de la cueca entrepris par le gouvernement dictatorial sont explorés par Rojas (2009).

Deuxièmement, quant à l'univers sonore de la gauche, on trouve une sorte d'hégémonie de la NCCh, comme étant l'expression sine qua non de l'UP, donc, d'une partie importante de la résistance après le coup. Néanmoins, dans le domaine de la musique populaire, les musiciens de ce mouvement n'étaient pas les seuls à défendre le projet de la gauche, bien qu'ils aient été les plus diffusés. Dans le territoire national, ils sont innombrables les artistes qui ont contribué au milieu culturel alternatif.

Je crois que l'omniprésence médiatique de la NCCh dans les moyens de gauche, avant et après le coup d'État, est reliée d'une part au caractère propagandiste de certains de ses productions et d'autre part au caractère artistique que les musiciens ont développé. Par contre, avant la dictature, les ensembles de Proyección Folclórica ont préféré se concentrer sur la recherche et la promotion du patrimoine populaire, c'est-à-dire du « peuple », plutôt qu'à la propagande directe. Pourtant, depuis 1973, leur participation à la résistance a été solide et permanente¹⁴⁷. Un cas exemplaire est celui de Gabriela Pizarro, militante du PC démise de ses fonctions pour allégeance politique, qui a continué à travailler en clandestinité, se dédiant à la recherche et la diffusion des musiques traditionnelles, en même temps qu'à l'agitation politique. Elle est, par ailleurs, venue deux fois à Montréal pour partager son travail avec la communauté. Pizarro appartenait à ce qu'on appelle la Proyección Folclórica. Tel que dit plus haut, la cueca fait aussi partie de son répertoire. Mais elle, tout comme d'autres musiciens adeptes de la Proyección Folclórica, n'a pas bénéficiée de la diffusion massive.

Le grand succès obtenu par Inti-Illimani et Quilapayún a énormément contribué à l'identification de la sonorité « andine » avec la gauche. Cela a provoqué aussi, à mon avis, une certaine méfiance chez les auditeurs face aux genres musicaux dont ce timbre n'était pas présent. Ainsi, on pourrait soupçonner qu'une cueca jouée avec une quena et une charango avait assez plus de possibilités d'échapper au questionnement et d'être, conséquemment, bien reçue. Il faut rappeler que même la NCCh a inclut des cuecas, comme j'ai signalé dans le chapitre antérieur. En résumé, la forte influence des musiciens

147 Par exemple, Donoso remarque la création en 1980 de l'AMFOLCHI (Asociación Metropolitana de Folcloristas de Chile) qui a développée un important travail culturel pendant la dictature. (Donoso 2009 : 45-46).

de la NCCCh sur le milieu de la résistance ne favorise pas la pratique de la cueca, puisque bien que ce soit un genre présent dans les répertoires des groupes et solistes, il n'est pas des plus efficaces. En même temps, la sonorité dite andine, réduite à l'usage des instruments, devient hégémonique face aux divers timbres de la musique chilienne surtout lors de leur interdiction. De cette manière, l'exécution des cuecas chez les musiciens de gauche est expérimentée comme une alternative dans la culture alternative de la résistance.

Troisièmement, quoiqu'il existe divers types de cueca, la plus diffusée a été probablement la cueca huasa, suivie de la cueca campesina (paysanne). Cela fait que l'identification du public à l'univers évoqué par la musique et la danse est difficile, particulièrement quand les auditeurs proviennent majoritairement d'un contexte urbain. Le geste de la NCCCh de combiner les traditions¹⁴⁸ avait justement trouvé un bon accueil chez les auditeurs des grandes villes. Paradoxalement, un courant de cueca urbaine, celle cultivée par Roberto Parra sous le nom de cueca chora, s'ajoutait aux efforts de résistance culturelle durant la dictature. Mais la cueca développée à Montréal s'insérait plutôt dans la ligne de cueca paysanne, évoquant les beautés naturelles et la vie à la campagne. Il est possible que l'appartenance illusoire, constitutive à la configuration de la cueca comme symbole patriotique, aie permis l'établissement d'un lien avec la terre dont les qualités se réinventent, se dessinent selon les besoins de la nostalgie et la déception. Il est aussi possible qu'il soit plus tolérable de se souvenir des traits d'une patrie lointaine et immuable cristallisée dans une cueca paysanne.

Quatrièmement, la « charge » nationale de la cueca a mis en question l'internationalisme propre autant de l'idéologie marxiste que du mouvement de la NCCCh, dont une des innovations les plus remarquables au niveau stylistique avait été de réussir à dépasser le cadre musical national pour inclure des traditions du continent entier, toujours sous le discours de l'appartenance. Appuyés sur la vague latino-américaniste régnant à l'époque, les musiciens ont incorporé de multiples espèces, instruments et pièces provenant d'ailleurs, les transformant au son de la « voie chilienne au socialisme ». La cueca était tout-à-fait incluse. De cette manière, la cueca est arrivée à faire partie de l'éventail d'espèces

148 Gavagnin 1986 : 303.

musicales comme une espèce plus parmi les autres. C'est vrai que son statut de danse nationale était déjà répandu, au-delà des images spécifiques auxquelles la tradition faisait référence. Mais je dirais qu'elle ne jouait pas un rôle trop spécial dans la NCCh avant le coup. Depuis le début de l'exil, cette danse acquiert une importance majeure en passe d'être considérée unique par rapport aux autres espèces, une forme musicale et chorégraphique dont le lien patriotique paraissait exclusif. Néanmoins, il faut non pas oublier l'idéologie prépondérante parmi les exilés et leur tendance à se penser eux-mêmes comme des agents d'un processus majeur, par-delà les frontières nationales. Donc, la pratique de la cueca revête une complexité particulière car elle rend évidentes les frictions entre la condition de l'exil avec les enjeux du mal du pays, d'une part; et la position politique « progressiste » détachée des idéaux patriotiques-nationalistes, de l'autre. Les deux dimensions coexistent sans résoudre leur contradiction. Cela permet une pratique acritique de la cueca, où les questionnements auxquels elle est soumise demeurent peu abordés chez les auditeurs. C'est finalement, je crois, la raison la plus forte qui explique le succès de la cueca en exil. Voici un exemple des enjeux de significations associées à la cueca par rapport à la patrie et leurs fissures dans la position politique. Knudsen, parlant des Chiliens exilés à Oslo, dit que la performance de la danse de la cueca était très rare pendant l'époque de la dictature, même si les cuecas se chantaient et faisaient partie du répertoire des campagnes de solidarité. L'exception la plus remarquable, dit-il, serait la réalisation de la cueca sola en 1976. Puis il explique:

Although many of them are willing to participate in informal cueca dancing on national holidays, performances in folklorized settings, with the full festive huaso costume, are still regarded by a number of these "early" exiles as an upper-class phenomenon: the expression of a national chauvinistic culture that belongs to "los patrones", the landowners. Emphasizing these connotations, one informant called it a "pretty dance with a stupid meaning". The profound social stratification of Chilean society has obviously affected the way in which many people view Chilean cultural expressions, even in exile.¹⁴⁹

Par contre, à Montréal elle est effectivement dansée, puisqu'elle va au-delà des connotations de nationalisme et l'appartenance territoriale est parfois reconnue comme une musique de la joie [01], un sentiment normalement absent des musiques de résistance.

149 Knudsen 2001 : 70.

L'avis des musiciens est bien différent, puisqu'ils réfléchissent à propos de leur activité culturelle. Pour certains d'entre eux, la cueca ne mérite pas la place qu'elle a gagnée, car elle promeut des valeurs conservatrices et aliénantes. En plus, elle favorise le phénomène de ghettoïsation à travers le développement des expressions qui paraissent enfermées aux personnes de différentes origines ethniques. D'autre part, d'autres musiciens célèbrent la pratique de la cueca en tant que revendication d'une manifestation proprement chilienne, laquelle serait comparée aux genres musicaux latins plus dominants, à la recherche d'une légitimation au niveau de l'univers identitaire du continent. Un exemple de cette activité de réflexion à propos du genre serait:

On a deux cuecas, l'une est la cueca de la culture dominante et l'autre est la cueca de la culture dominée, tu comprends? Donc, ce sont deux visions d'une même danse du point de vue esthétique. Mais du point de vue social, la cueca n'a rien de social, elle ne te donne aucun élément de conscience, tu n'en trouves pas la dénonce de l'injustice sociale. [17]

Cette même sorte d'analyse apparaît dans le récit d'un autre auditeur, qui fait une distinction entre un folklore du peuple et un autre des classes supérieures. Dans le dernier groupe, selon lui, on aurait la musique du centre du Chili, le folklore huaso. Il croit que les auditeurs à Montréal n'ont pas eu conscience de cette appartenance de classe « puisque ici on écoutait beaucoup cette sorte de musique, faisant parti des activités de solidarité » [02].

8.1.2. Les pièces attendues

Face à la question des préférences musicales, un participant me répondait que la fonction de l'artiste à la peña se limitait à une collaboration au spectacle, à fin d'offrir aux assistants l'écoute d'une expression artistique solidaire, sans s'arrêter sur la qualité du spectacle. Il s'agissait, disait-il, d'un « public captif », qu'il suffisait d'entretenir avec une manifestation réalisée en espagnol. Le public, les auditeurs des spectacles, n'y concourraient pas afin d'écouter une musique en particulier, mais plutôt pour rencontrer des amis, contribuer à la cueillette d'argent pour envoyer au Chili et parler leur langue natale.

Comme j'avais commenté dans le chapitre dédié à la pratique musicale, bien qu'il y ait eu des musiciens professionnels, une grande partie des musiciens présents aux activités de la

communauté étaient amateurs. Cet aspect est important pour comprendre les nuances de la pratique, mais lorsqu'on parle de la réception des auditeurs il me semble que la différence devient moins importante. En fait, un participant m'explique que s'il y a eu des hiérarchies de musiciens, elles ont signifié pour le public la possibilité d'écouter un éventail plus large des expressions musicales. C'était justement la variété d'interprétations d'une même pièce musicale qui fascinait le plus cet auditeur, peu importait qu'il s'agisse de musiciens professionnels ou d'amateurs. Il croit que chaque son qu'il a perçu au cours de cette époque a influencé et articulé d'une façon particulière sa vie en tant qu'exilé. Il dit : « Chaque nouvelle production musicale change notre état existentiel, notre vie d'exilé. Tout ce qu'on pouvait dire était dit là, toute la souffrance qu'on a eue. » [05]

Toutefois, l'indifférence d'une grande partie des auditeurs envers la qualité artistique du spectacle et son besoin de réécouter les pièces célèbres au Chili ont créé un climat de réception passive face aux innovations des musiciens. Pourtant, bien que les auditeurs n'aient pas nécessairement attendu une amélioration progressive des artistes, ils ont bien exigé que les paroles prononcées par les chanteurs aient porté un niveau minimum d'engagement face aux drames sociaux du pays.

D'une part, les musiciens et chanteurs qui prenaient charge de cette tâche étaient chaleureusement reçus. Un bon exemple serait le chant de Quelentaro, dont un auditeur raconte :

J'adorais certains musiciens depuis mon arrivée, comme Quelentaro. Son chant était cru, un chant qui n'étant pas politique réussissait à dénuder les horreurs d'une société capitaliste. [...] Il n'y a pas de limites dans le chant de Quelentaro, c'est tellement humain, c'est tellement cru. Je l'ai toujours aimé. [19]

La prépondérance des paroles s'est manifestée aussi dans la création de cantates, forme musicale très utilisée dans la NCCh pour la propagation des idéaux progressistes. Décrivant les cantates faites en exil, un auditeur se rappelle :

Plusieurs d'entre elles étaient parfois trop pamphlétaires, mais c'était le sentiment à ce moment, le besoin de parler de nos morts, de nos disparus, de notre tristesse. Je crois que notre chant pendant plusieurs années a été très triste, même manquant

d'espoir. [04]

D'autre part, quelqu'un m'avertit que « personne ne pouvait monter à la scène pour chanter 'Arroz con leche' ou une cueca de Los Huasos Quincheros »¹⁵⁰, ainsi, comme l'ensemble Lemunantú chantait à propos de la vie et de l'amour, ils se sont fait critiquer parce que leurs chansons n'étaient pas toutes engagées [04].

Une preuve de la valeur des paroles serait l'apprentissage du texte chez les auditeurs, qui aiment accompagner le chanteur pendant qu'il joue sur la scène [16]. L'énorme valorisation des paroles apparaît souvent dans les narrations autant des musiciens que des auditeurs, mais paradoxalement, la présence des chansons dont les paroles ne portaient pas sur la réalité politique n'était pas négligeable. Il faudrait se demander si les chansons qui n'accomplissent pas l'attente de contingence au niveau des paroles pourraient l'accomplir moyennant d'autres éléments de la musique, soit des éléments sonores, soit des éléments de la performance ou des aspects contextuels reliés à l'exécution de pièces en particulier. Je reviendrai sur ce point à la fin du chapitre lorsque je parlerai de deux chansons en particulier.

D'après les participants à cette recherche, la plupart des Chiliens écoutaient la musique reliée au gouvernement de l'Unidad Popular (UP)¹⁵¹. À mesure que les musiciens continuaient à interpréter les pièces plus célèbres de la NCCh, une partie du répertoire a fini par devenir canonique. Parmi les titres les mieux reçus chez les auditeurs on trouve: 'Gracias a la vida', 'Volver a los 17', 'Rin del angelito' de Violeta Parra; 'El pueblo unido jamás será vencido' de Sergio Ortega et Quilapayún; 'La muralla', 'A la mina no voy' et 'La batea' de Quilapayún; 'Venceremos' de Sergio Ortega et Inti-Illimani; 'Vuelvo' de Patricio Manns et Inti-Illimani; 'L'internationale' de Pierre Degeyter; 'Ni chicha ni limoná' de Víctor Jara; 'Te doy una canción' de Silvio Rodríguez; 'Yo pisaré las calles nuevamente' de Pablo Milanés; 'Todo cambia' de Julio Numhauser, interprétée par Mercedes Sosa; 'Yo te nombro

150 Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix.

151 Participants 02, 04, 07, 09, 16.

libertad' de Gian Franco Pagliaro, interprétée par Nacha Guevara; 'Río Manzanares' du folklore vénézuélien, interprétée par Isabel et Ángel Parra¹⁵².

Si la connotation avant le coup d'État était surtout d'encourager le processus de transformation sociale, depuis le début de la dictature les anciennes chansons de la NCCh sont devenues de la musique de protestation, concentrée dans la nouvelle situation politique et sa brutalité¹⁵³. Cette musique, dit un participant, agit comme une carte de présentation du mouvement pour la libération du Chili [09].

D'après ce qu'un musicien m'indique, bien que les attentes du public se dirigeaient vers l'engagement explicite, la dynamique de la réception était plus complexe, parce que les auditeurs finissaient par apprécier des pièces très éloignées du pamphlet.

Regarde, celui qui était terriblement politisé voulait seulement écouter 'El pueblo unido jamás será vencido' et c'est normal. Mais si tu jouais une tonada, même si les gens avaient dit qu'ils ne voulaient pas el sauce llorón, les auditeurs allaient pleurer. [...] Tu sais ce que le public veut écouter, c'est quelque chose qui l'amène à ses racines, et toi, petit à petit, montres que la beauté ne se trouve pas seulement dans la satisfaction. [07]

Quelqu'un d'autre commente sur 'El pueblo unido jamás será vencido' : « ce type de choses il est bon de les chanter, mais les chanter trop souvent devient une torture » [02].

Réfléchissant sur les chansons « emblématiques » qui sont devenues un canon, je me demande, comment s'est géré le maintien de la vigueur des textes écrits à des moments historiques notamment différents au vécu par la communauté chilienne à Montréal? En fait, cette problématique a été un sujet de discussion dans plusieurs entrevues, parce que les musiciens sont conscients d'une sorte d'incongruité entre la demande de « mise à jour » par rapport à la dénonciation des conflits politiques et, en même temps, la demande de continuer avec la tradition des pièces célèbres. Ce qui se passe est que les chansons répétées

152 Une liste de liens pour écouter ces pièces est disponible à l'Appendice 4, pp. xxvi-xxix.

153 Taffet 1997 : 96.

encore et encore suscitent des significations changeantes et même contradictoires entre elles, tel que suggéré par Pratt¹⁵⁴. Voici un exemple.

‘Venceremos’, l’hymne de la campagne électorale de l’UP, est l’une des chansons les plus commentées par les participants. Évidemment, un premier niveau d’association se concentre en l’appartenance aux organisations politiques, la défense du projet de l’UP. Toutefois, je dirais que ce n’est pas la signification dominante dans le cas des écoutes produites à Montréal. Depuis le début, tel que j’ai développé dans un chapitre antérieur, les Chiliens se sont regroupés dans plus d’une organisation, selon leurs tendances politiques. Ainsi, on reconnaît du moins une organisation des partis de l’UP et une autre du MIR¹⁵⁵. Cela veut dire qu’il n’y a jamais eu d’unité politique dans la communauté, bien que l’on identifie des objectifs supérieurs communs à tous. Mon point ici est de remarquer que, au-delà des divergences politiques, ‘Venceremos’ est pris comme une chanson de la gauche entière au lieu de représenter l’UP, comme une chanson d’unité, plutôt que de différence. Il est nécessaire aussi de s’arrêter pour observer que la signification ne se situe pas dans les paroles, car l’énoncé « nous vaincrons » n’a plus la vigueur originale. Par contre, l’interprétation de la pièce amène deux dimensions de la réception.

D’une part, ‘Venceremos’ devient une chanson de la mélancolie, des souvenirs d’une époque pleine d’espoir qui ne correspond pas à la période actuelle. Il s’agit d’une chanson qui renvoie au passé, un passé qu’il faut garder en mémoire. Cette approche est souvent accompagnée de sentiments de frustration, de désespoir. L’hymne, jadis énergique et vigoureux, devient un chant opaque, une cantilène. D’autre part, les paroles acquièrent un sens nouveau, puisque quand elles déclament « au fascisme nous devons dérouter » on ne parle plus d’un ennemi hypothétique, on parle de Pinochet. ‘Venceremos’ se charge de rage et d’une force de résistance. À un moment ultérieur, ‘Venceremos’ provoque des sentiments adverses : la fatigue, la sensation de non-progrès, de stagnation.

154 Pratt 1990 : 29.

155 Soit l’Association des Chiliens de Montréal et le Bureau des prisonniers politiques du Chili, respectivement. Hervas, 2001 : 75-118.

Une fraction du répertoire de la NCCh demeure en vigueur dans la communauté jusqu'à nos jours, les gens "vibrent" avec les chansons de cette époque lointaine. [16]

8.2. L'écoute individuelle

Parallèlement à l'écoute communautaire aux peñas et aux activités politiques, la musique était présente dans les vies privées et individuelles des Chiliens vivant à Montréal. Ce deuxième sous-chapitre explore, tout d'abord, certains moyens qui ont servi à la réception de la musique chilienne, soit les enregistrements et la radiodiffusion. Ensuite, il aborde le cas spécifique de l'écoute de deux pièces musicales spécialement significatives dans la communauté: 'Gracias a la vida' et 'Vuelvo'.

8.2.1. Les enregistrements et la radiodiffusion

Puisque la plupart des Chiliens qui sont arrivés à Montréal entre 1973 et 1989 ont quitté le pays d'origine dans une situation dangereuse, peu d'entre eux ont apporté leurs biens personnels, dont leurs disques. Il est important de se souvenir que, après le coup d'État, un fort phénomène de censure et d'autocensure a provoqué la destruction de nombreux enregistrements, ayant comme résultat une faible circulation des disques de la NCCh et d'autres répertoires considérés subversifs¹⁵⁶. Néanmoins, ceux qui n'ont pas vécu une persécution trop dure ont caché leurs enregistrements et ceux qui sont partis en exil moins pressés ont réussi à amener quelques exemplaires des disques 33 1/3 parmi leurs biens [07]. Par exemple, à Montréal quelques participants disent qu'ils ont amené toute la musique chilienne qu'ils avaient au Chili, c'est à dire, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu, Los Curacas, Wampara [03, 09]. De la même façon, certains ont apporté leurs instruments de musique: guitare, quena, harpe, etc. [01, 04].

Plus tard, les maisons de disques et certaines librairies ont commencé à vendre des vinyles de la NCCh qui étaient produits en Europe. Gavagnin indique que l'ancien DICAP, une marque qui produisait au Chili une grande partie des albums de la NCCh, s'est réinstallé en

156 Jordán 2009 : 83-84.

Europe sous d'autres marques telles que Zodiaco (Italie), Movieplay (Espagne), Pathé Marconi et Le chant du monde (France). Le même auteur signale qu'Inti-Illimani a travaillé avec EMI en Italie jusqu'en 1985¹⁵⁷. Les auditeurs ont acquis, donc, beaucoup des matériaux en exil, bien que les prix des disques s'élevaient à 25\$ ou 30\$ à Montréal. Cela a donné la chance aux auditeurs de reconstruire leurs anciennes collections [18], mais c'était presque une prouesse. Voici une impression d'un des participants:

Il avait très peu de communication avec le Chili, la circulation de matériaux n'était pas facile. J'ai amené quelques disques du Chili, mais c'était difficile d'acquérir d'autres enregistrements. La Librería Española vendait quelques-uns édités en Espagne, d'Inti-Illimani, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Isabel Parra, Quilapayún. On parle des Long Plays, ce n'était pas encore l'époque des cassettes. Par rapport à la musique provenant du Chili, elle arrivait, mais non pas de manière massive [05].

Le but des collectionneurs c'était d'une part d'obtenir les anciens enregistrements de la NCCh ainsi que leurs nouvelles productions, et d'autre part, d'acquérir les enregistrements qui se faisaient au Chili sous la dictature. La difficulté de garder les disques au Chili et la difficulté majeure de les envoyer sont bientôt résolues grâce à l'apparition d'une nouvelle technologie: la cassette.

Dans une étude que j'ai précédemment effectuée, j'ai décrit comment au Chili la cassette a aidé à la préservation et circulation des musiques censurées pendant la dictature¹⁵⁸. Quelques conclusions relatives à la situation musicale à l'intérieur du pays servent à comprendre la valeur de la cassette à Montréal. Au Chili, les peñas et actes solidaires ont servi à l'échange du matériel préservé dans des cassettes, selon différents processus. D'abord, la circulation des cassettes parmi les personnes connues à la manière du « tape trading », afin de diffuser les musiques restreintes. Ensuite, la présentation et divulgation des créations des musiciens subissant la censure, de façon à récupérer un espace de travail et une source financière. Enfin, encore par rapport au financement, la vente d'enregistrements dans le but de ramasser de l'argent pour aider les organisations de la résistance politique. Toutes ces raisons ont donné à l'activité du piratage une aura bienveillante, puisque même les artistes offraient ainsi leurs productions pour collaborer à

157 Gavagnin 1986 : 311-312.

158 Jordán 2009.

des fins communes. Ainsi, grâce à la technologie de la cassette, les auditeurs chiliens ont réussi à conserver de nombreuses musiques qui étaient en train d'être détruites par les militaires. De plus, elle a collaboré avec les réseaux alternatifs visant à ramasser des sources de financement pour l'activité politique. Encore une fois, les qualités du support aident à l'appropriation de la technologie chez les consommateurs, qui prennent le contrôle du système de production et de diffusion de leurs enregistrements.

Par rapport aux particularités de la cassette, je remarque qu'elle a développé des nouvelles dynamiques de circulation du matériel phonographique ainsi qu'elle a modifié profondément l'approche de l'auditeur à l'enregistrement puisqu'il devient un participant actif dans la production de la musique. La culture du home-taping a permis de démocratiser l'accès aux divers répertoires musicaux, en servant au déroulement de plusieurs pratiques culturelles minoritaires, normalement des classes moyennes et ouvrières. Dans ce sens, le coût peu élevé est une des caractéristiques les plus déterminantes pour la diffusion de cette technologie. Un autre aspect est la qualité « communautaire » des pratiques musicales reliées à la cassette. Ce support a servi non seulement à l'utilisation individuelle des auditeurs, mais il s'est aussi intégré aux pratiques sociales de groupe, où les gens écoutent tous réunis dans une situation différente au concert et avec d'autres buts. Avec la participation des exilés qui envoyaient et recevaient des cassettes, ce support a trouvé une place spéciale dans les circuits de la résistance, contribuant autant à la défense des musiques revendicatrices que dans la consolidation financière du mouvement politique, s'intégrant aux moyens des organisations de l'opposition comme un outil fondamental.

En exil, les cassettes se passaient de main en main [15], de manière à ce que les auditeurs maximisent la divulgation des musiques enregistrées. En posséder constituait d'ailleurs une fierté : « Quelques-uns plus et d'autres moins, tout le monde se vantait en disant 'regarde combien de cassettes que j'ai' et si quelqu'un après pouvait construire une vidéothèque, on les copiées et les reproduisait au maximum » [04]. Avec la cassette il était plus facile d'éviter le danger et réduire conséquemment la peur que les gens sentaient de partager de la musique.

Tout le monde avait des cassettes qu'on se prêtait et se passait pour les copier. On commandait des cassettes du Chili à ceux qu'y étaient en visite, on leur demandait d'acheter des cassettes au Marché Persa. C'était la source la plus importante de musique des exilés. J'ai commandé, par exemple, des enregistrements de Víctor Jara, Violeta Parra et Rolando Alarcón [07].

C'était l'époque des cassettes. J'avais un cousin qui voyageait partout dans le monde et parfois je recevais une cassette qu'il avait enregistrée dans une radio à n'importe quel pays. Il m'avait envoyé par exemple la musique d'Isabel Parra [18].

Un participant reconnaît qu'il a personnellement réussi à amener des différentes musiques qui se produisaient au Chili pendant la dictature et d'autres qui circulaient là-bas de façon clandestine vers 1976, dont 'Himno socialista', 'Marsellesa socialista', 'Himno de la JC' [08]. Autant les anciennes productions, comme Oratorio de los trabajadores (1972), que les plus récentes faites au Chili, telle que Cantata de los Derechos Humanos (1979), sont arrivées à Montréal à l'époque [03]. Lors de la visite des musiciens qui venaient d'ailleurs, soit du Chili et d'autres pays, ils apportaient autant leurs propres productions que des enregistrements des autres, ceux qui avaient une circulation restreinte, dont Gabriela Pizarro et Nano Acevedo. Par rapport à ce qu'on envoyait vers le Chili, il s'agissait par exemple de la Nueva Trova Cubana, comme Silvio Rodríguez. Il semble que la surveillance n'était pas suffisamment accrue auprès des voyageurs, puisqu'ils réussissaient à faire circuler bon nombre de cassettes [09].

C'est vrai qu'il avait l'habitude de copier des cassettes, mais la cassette finissait par cesser de fonctionner et les gens la jetaient [08]. Toutefois, il est évident que la cassette est devenue un outil fondamental dans la préservation et circulation des musiques, surtout lorsqu'elle servait à partager des enregistrements entre les habitants du Chili et les exilés.

Une autre source très importante pour les amateurs de la musique était la radio. Presque la totalité des participants ont identifié la Radio Communautaire Centre-Ville comme la plus grande source de musique chilienne et latino-américaine à Montréal. Plusieurs Chiliens ont développé leurs propres transmissions à cette radio depuis 1976 jusqu'à nos jours. Probablement l'émission radiophonique la plus influente dans la communauté soit celle effectuée par Manuel Fierro, reconnu parmi ces compatriotes comme un grand connaisseur

et collectionneur de musique chilienne. Une autre émission de Radio Colo-colo a été aussi mentionnée.

Deux aspects concernant les répertoires diffusés sont intéressants à souligner en ce qui concerne l'écoute radiophonique, parce qu'ils ajoutent des antécédents différents de ceux apportés par la circulation et l'usage des disques et cassettes. D'une part, la radio a permis une certaine diversification des répertoires promus dedans la communauté chilienne, notamment ceux plus éloignées de la consigne politique. Je parle par exemple des dites musiques tropicales très populaires partout sur le continent. Ainsi le rappelle l'un des participants, qui confesse qu'il aimait bien écouter des cumbias émises par Radio Colo-colo. Son univers sonore demeurait en Amérique latine, le continent dont il connaissait, depuis l'enfance, toute la souffrance qu'on vivait [13]. De même, j'ai eu l'occasion de trouver une cassette qui enregistre des tangos émis par Radio Colo-colo. D'autre part, j'aimerais noter que, tout comme il y a eu des répertoires favorisés, certaines musiques ont été presque interdites. Un cas emblématique est celui de Los Huasos Quincheros, ensemble qui avait subi un boycott lors de sa tournée en Allemagne. En général, dit un auditeur, « tout le monde sait qu'il est mal vu d'écouter Los Huasos Quincheros » [04]. Plus rare a été la censure imposée au musicien espagnol Julio Iglesias à la Radio Centre-Ville, qui à ce moment-là visitait le Chili.

En conclusion, en examinant la création des collections de disques et de cassettes, ainsi que les émissions de radio, il est possible d'ébaucher les tendances des auditeurs en ce qui concerne l'écoute individuelle faite à la maison ou au travail. Je souligne l'importance de la cassette comme moyen d'échange et d'emmagasiner chez les amateurs.

8.2.2. Deux pièces fondamentales: 'Gracias a la vida' et 'Vuelvo'

Dans cette section, j'examinerai le cas de deux pièces en particulier : 'Gracias a la vida' et 'Vuelvo'. Je me base principalement sur les résultats du groupe de discussion effectué avec une dizaine de participants à partir de l'écoute de deux enregistrements. J'introduis aussi des éléments d'entrevues que je trouve pertinents pour la compréhension.

Survolant la bibliographie sur la NCCh et la musique engagée, j'ai appris que, bien que de nombreux écrits mentionnent 'Gracias a la vida' comme l'une des chansons les plus célèbres dans le monde hispanophone, le nombre d'articles qui lui étaient dédiés est très faible, surtout lorsqu'on parle de la musicologie, où les approches analytiques sont presque inexistantes tout comme celles concentrées sur la perspective et l'expérience de l'auditeur. Cependant, des études brèves ont rendu compte de quelques reprises de 'Gracias a la vida', remarquant certains aspects des multiples interprétations que la chanson permet. Les versions analysées par d'autres auteurs sont celles de Nancy White, Joan Baez et Mercedes Sosa¹⁵⁹. Par contre, la version qu'on a écoutée lors de l'expérience du groupe de discussion est celle enregistrée par Isabel Parra dans l'album *Vientos del pueblo* en 1974, d'Isabel Parra et Patricio Castillo.

Deux noyaux thématiques sont ressortis de la conversation d'une durée approximative d'une heure. En premier lieu, la description et configuration de l'objet-chanson du point de vue des auditeurs, la caractérisation de la musique et les paroles, ses versions et les idées qui entourent la figure de la compositrice Violeta Parra. En deuxième lieu, le type de rapport établi entre l'auditeur et la pièce musicale, ses attentes et ses discours à propos du rôle de l'artiste et l'importance de cette chanson en particulière par rapport à des différents degrés de représentation, autant individuelle que nationale.

- Thème 1 : Description de la chanson et de l'artiste

« 'Gracias a la vida' dit tout ». Une phrase comme celle-ci, à l'air simple et vide, expose fidèlement quel est le sentiment des participants face à la chanson. Il ne vaut pas la peine de chercher un symbolisme ou des significations complexes dans le texte, parce que les premières idées énoncées sont suffisantes pour donner du sens à l'écoute réitérative chez ce groupe de Chiliens. Ce que les vers proposent, une espèce d'ode à la vie et ses aspects les plus simples, dont l'amour, les lieux et les activités quotidiennes de l'être humain, est un

¹⁵⁹ Les reprises de Joan Baez et de Nancy White sont étudiées par Pinkerton (2005), mientras que tandis que la reprise de Mercedes Sosa est étudiée par Cormier (1999).

message susceptible de représenter n'importe quelle personne. Voici une description de la chanson de Nandorfy :

Parra's best known composition "Gracias a la vida" can be defined as a hymn to life which she typically balances references to truth, beauty, and justice with her love for a particular man. Each stanza opens with the singing of praises to some aspect of life and giving thanks for how it has blessed Violeta personally. Each stanza then closes with an image of the beloved giving an intimate tone to a song that nevertheless celebrates the gifts of the senses that Violeta connects to consciousness and the capacity to envision social justice.¹⁶⁰

Voici le texte original en espagnol et en suite une traduction vers le française faite par Herbert Pagani et diffusée par Patrick Jullien¹⁶¹.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me dio dos luceros que, cuando los abro,
perfecto distingo lo negro del blanco,
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado el oído que, en todo su ancho,
graba noche y día grillos y canarios;
martillos, turbinas, ladridos, chubascos,
y la voz tan tierna de mi bien amado.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado el sonido y el abecedario,
con él las palabras que pienso y declaro:
madre, amigo, hermano, y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado la marcha de mis pies cansados;
con ellos anduve ciudades y charcos,
playas y desiertos, montañas y llanos,
y la casa tuya, tu calle y tu patio.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.

Gracias a la vida, merci l'existence
Pour ces yeux que j'ouvre quand le jour
commence
Ils m'ont fait connaître l'océan, les plaines
Le soleil des routes et l'ombre des fontaines
Et parmi les femmes, la seule femme que j'aime

Gracias a la vida pour les bruits du monde
Du vol des abeilles aux volcans qui grondent
Pour le son des cloches, le cri des sirènes
Pour les chants d'oiseaux après la pluie soudaine
Pour la voix si tendre de la femme que j'aime

Gracias a la vida pour ce cœur fidèle
C'est mon métronome et ma sentinelle
Je l'entends qui vibre dans sa cage d'ambre
Quand je goûte aux fruits de la pensée humaine
Quand je fais l'amour avec la femme que j'aime
Gracias a la vida, merci l'existence
Pour ces mots qui dansent dans mes dictionnaires
Et qui m'aident À dire tout ce que je pense
Qui m'ouvrent les cœurs et brisent les frontières
Et qui font qu'un inconnu devient mon frère

Gracias a la vida, merci l'existence

160 Nandorfy 2003 : 197.

161 Version française tirée du site :

http://www.getacd.es/escuchar_51SL5SlsgG8/gracias_a_la_vida_patrick_jullian 14/07/2010.

Me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano;
cuando miro el bueno tan lejos del malo,
cuando miro el fondo de tus ojos claros.

Pour chaque musique, pour chaque poème
Pour le chant des peuples qui brisent leurs chaînes
Pour le chant d'un seul qui brise le silence
Et devient pour tous un chant de délivrance

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto.
Así yo distingo dicha de quebranto,
los dos materiales que forman mi canto,
y el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos, que es mi propio canto.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.

Néanmoins, une deuxième lecture des paroles, plus profonde, exprimée par les mêmes auditeurs met en relief un autre point de vue plus proche au contexte particulier duquel ils parlent. En fait, comme quelques-uns le suggèrent, 'Gracias a la vida' représente el pago de Chile, soit 'le paiement du Chili', une expression populaire de longue date dans le pays, définit de la manière suivante : « Recevoir le paiement du Chili est tout simplement de subir l'ingratitude de ceux qui ont reçu un bon service, subissant non pas seulement l'ignorance, mais aussi la punition et des mauvais traitements lorsqu'il est possible de se passer des services offerts. »¹⁶²

El pago de Chile c'est ici la plus grande expression de l'abandon de la société chilienne envers l'artiste Violeta Parra, qui se serait suicidée peu de temps après la création de 'Gracias a la vida'. Cette chanson remarque, alors, une profonde ironie, laquelle est manifestée dans le rapport du caractère de « ode à la vie » et la situation tragique de la mort de la compositrice.

Cette ironie n'est pas simplement donnée dans le paradoxe entre les paroles et la biographie de l'artiste, mais c'est aussi possible de la trouver dans la structure musicale. Emily

162 Traduction libre du fragment suivant: Recibir el pago de Chile es simplemente sufrir la ingratitud de quienes han recibido un servicio provechoso, no sólo siendo ignorados o ninguneados, sino incluso castigándoles y maltratándoles cuando se puede prescindir de sus valiosísimos servicios.

<http://sigloscuriosos.blogspot.com/2008/09/recibir-el-pago-de-chile.html> 02/07/2010.

Pinkerton l'a déjà indiqué quand elle décrit le rapport des paroles et la musique¹⁶³. À mon avis, il s'agit d'une merveilleuse description de la vie musicalisée avec une mélodie tranquille et pausée, entonnée par une voix plaintive et une base rythmique constante, répétitive, laquelle provoque une ambiance de non-progrès.

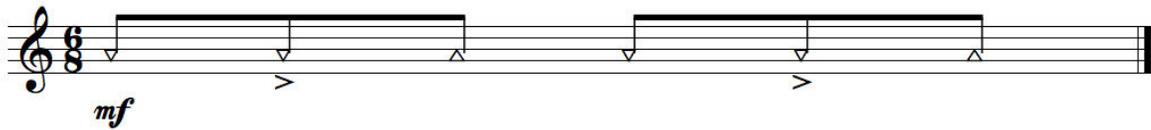
Bien que les auteurs qui font référence à 'Gracias a la vida' répètent encore et encore le caractère « simple » de la structure musicale, lorsqu'il s'agit de la transcrire, les versions des transpositeurs ne coïncident pas dans la notation de cette chanson « simple ». D'ailleurs, j'ai trouvé plusieurs discordances dans la comparaison des différentes transcriptions de l'œuvre que j'ai eu l'occasion d'observer. Sans doute, l'élément qui suscite plus de diverges et celui du rythme, plus particulièrement au niveau de la mesure. Par exemple, Cormier opine « there is nothing grandiose or elaborate about the music », expliquant que la partition est élémentaire. Ensuite, elle commente que le son métrique du 4/4 est exécuté par Mercedes Sosa, la version que l'auteure étudie, plutôt comme 6/8 ou 3/4, exécution que « seems to underscore the complexities of the seemingly simple daily routine which are addressed in the text »¹⁶⁴. Néanmoins, à mon avis, la procédure rythmique serait justement le contraire, il s'agirait d'une structure qui alterne 6/8 et 3/4 sur laquelle la mélodie est disposée librement de telle façon qu'elle s'éloigne de l'accentuation ternaire.

Je pense qu'une transcription adéquate devrait considérer que l'accompagnement, joué par un charango autant en la version originale de Violeta Parra qu'en la version de sa fille Isabel, effectue une base harmonique et rythmique constante, une sorte de cycle dont l'accentuation est ternaire, plus précisément en 6/8.

163 Pinkerton 2005.

164 Cormier 1999 : 28.

Figure 11. 'Gracias a la vida', reprise Isabel Parra, accompagnement du charango



Sur l'accompagnement, montré dans la figure 11, la ligne mélodique vocale agit librement, dépassant parfois les limites du 6/8. Un modèle rythmique articule la mélodie complète moyennant des variations. Dans ce modèle-là, un trait caractéristique qui n'est pas quasiment altéré est la syncope qui joint les mesures de la phrase, syncope qui retombe sur le mot « vida » au début de chaque paragraphe. Voici un exemple d'un fragment de la transcription de Cornier¹⁶⁵ (figure 12) suivi d'un deuxième exemple avec ma propre transcription (figure 13):

Figure 12. 'Gracias a la vida', reprise Mercedes Sosa, fragment vocal



165 Cornier 1999 : 27.

Figure 13. 'Gracias a la vida', reprise Isabel Parra, fragment vocal

The image shows a musical score for the song 'Gracias a la vida' by Isabel Parra. It consists of five staves of music in 6/8 time, with lyrics in Spanish underneath. The lyrics are: 'Gra cias a la vi da que me'ha da do tan to me dio dos lu ce ros que cuan do los a bro per fec to dis tin go lo ne gro del blan co y en al to cie lo su fon do'es tre lla do y'en las mul ti tu des al hom bre que yo'a mo'.

La syncope, en réalité, est toujours plus importante puisqu'elle coïncide avec le geste de plainte émis par les chanteuses. Ce geste est remplacé quelques fois par une acciacatura, laquelle comporte un air de pleurnichement au chant. Par ailleurs, le pas de la sixte mineur à la quinte qu'on voit dans la mesure 21 est aussi un élément suggestif qui viendrait renforcer l'idée de la douleur si on appliquait la caractérisation faite par Cooke, selon qui cette appoggiatura fonctionne dans plusieurs œuvres comme un élanement¹⁶⁶.

Le caractère plaintif de l'interprétation est, sans doute, un des éléments plus convaincants pour comprendre le paradoxe des significations de 'Gracias a la vida'. Par contre, d'autres versions de la chanson ont essayé de fuir la tristesse de la version de Violeta Parra, cherchant de souligner l'espoir et la vraie gratitude envers la vie. Ainsi, Joan Baez, selon la

166 Cooke 1989 : 241. L'auteur considère ce « terme musical » comme l'un des plus utilisés du langage musical [sic], faisant référence à la musique savante européenne et en donnant de nombreux exemples. Voir pp. 146-150.

description de Pring-Mill rapportée par Fairley: « ended on a high note almost like the screams of a bird ». ¹⁶⁷

Examinant quelques versions de 'Gracias a la vida', il est possible de faire paraître différents traits de la chanson. Par exemple, les deux versions analysées par Pinkerton informent du côté exotique des représentations du latino-américain. Ainsi, Joan Baez dote la chanson d'optimisme et sensualité à travers un chant plus vigoureux et presque triomphal et une instrumentation fournie des guitares, une harpe et une contrebasse; pendant que Nancy White maintient le ton mélancolique original, probablement dû à sa proximité à la communauté chilienne à Toronto, mais elle se sert de la connaissance de la chanson pour entreprendre d'exploration du continent qui la fascine. Les images de sensualité et du corps ont peu à voir avec la chanson de Violeta Parra, mais ce sont des éléments qui, toutefois, sont imbriqués aux multiples significations de la culture latino-américaine et ses articulations spécifiques en Amérique du nord à travers la chanson 'Gracias a la vida'¹⁶⁸.

La musique, donc, problématise le message d'espoir et d'optimisme que les seules verses comportent. Le caractère paradoxal qui enferme l'histoire et la structure sonore de 'Gracias a la vida, est perçu chez les participants comme un trait important de la chanson, car il introduit des éléments de la vie et la figure de l'artiste, c'est-à-dire, de sa souffrance et son échec. Ces éléments s'apparentent à la précarité et la douleur du peuple, le sujet imaginaire où ces auditeurs eux-mêmes se sentent reflétés. Un participant le commente: « cette chanson est une tragédie ».

Violeta Parra est respectée surtout grâce à sa simplicité, parce qu'elle incarne l'artiste populaire, non lettrée (du moins dans l'imagination des récepteurs) et parce qu'elle incarne aussi la contradiction « propre » de l'artiste, selon les configurations plus diffusées de ce qu'un artiste devrait être, basées sur les idéaux romantiques¹⁶⁹. Plusieurs font référence au succès de Violeta Parra qui a été posthume et la diffusion de 'Gracias a la vida' a atteint

167 Fairley 1992 : 369.

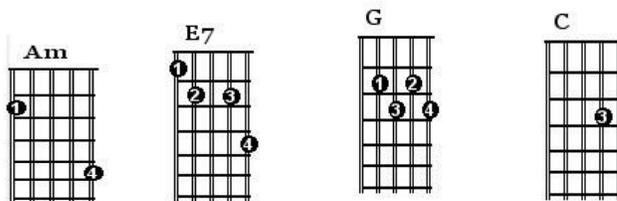
168 Pinkerton 2005.

169 Deschenes décrit cette idée sur l'artiste de la manière suivante: « the artist somehow has a psychosocial prominence that the commoner does not and can not have. He is somehow above everyday commonalty ». Deschenes 1998 : 144.

une grande couverture à travers les versions de Mercedes Sosa, Isabel Parra, Javiera Parra, Gloria Simonetti, Plácido Domingo parmi d'autres. Au cours des décennies, cette pièce est devenue une partie du répertoire des amateurs et cela a provoqué une énorme diffusion dans le domaine de la musique « domestique » ou familiale.

Un aspect très intéressant de la version d'Isabel Parra est, en fait, la recherche d'une apparente simplicité de l'accompagnement. On écoute un charango qui pourrait paraître « mal joué », parce que l'instrumentiste ne maîtrise pas les nuances et puisque le rasgueo ne correspond pas à un rasgueo propre à cet instrument en particulier. Pendant que la musique avance, on écoute que les accords changent, néanmoins, certaines cordes demeurent sonnantes à la manière des pédales, notamment le mi. Ce phénomène est dû, d'une part, à l'utilisation des positions les plus basiques du charango, où on laisse plusieurs cordes à l'air¹⁷⁰, comme le démontre la figure 14. Bien que dans l'enregistrement la tonalité qui sonne soit Sibm, je pense que la musicienne a accordé le charango un demi-ton plus aigu et qu'elle joue les accords de la tonalité de la m, une tonalité reconnue parmi les musiciens amateurs comme une des plus simples. D'autre part, la musicienne réalise un rasgueo irrégulier, d'une telle manière que certaines cordes ressortent plus que les autres. Je crois que cette façon peu soignée de jouer le charango rappelle les pratiques de musique amateurs et que probablement cela produit une sorte de reconnaissance des auditeurs familiarisés avec la chanson.

Figure 14. Positions des accords de : Am, E7, G et C du charango



Il vaut la peine d'amener les mots d'un participant à cette recherche qui n'était pas présent au groupe de discussion. Il affirme sa prédilection pour l'artiste. Il aime les créations de Violeta Parra premièrement à cause de sa poésie, deuxièmement parce que « bien que sa

¹⁷⁰ L'accordage des cordes du charango est, en ordre descendant, mi, la, mi, do, sol.

voix ne soit pas agréable et qu'elle ne se guide pas par une musicalité, c'est-à-dire une musicalité bourgeoise comme celle qu'on apprend formellement, elle crie, elle dérange, elle déchire l'âme». Troisièmement, elle collecte des chansons traditionnelles du peuple et les met en valeur. « C'est ramasser ce qui est dans l'âme des autres ». Finalement, Violeta Parra était communiste, mais elle n'a jamais privilégié l'urgence sur l'importance [02].

- Thème 2: les attentes de l'auditeur et ses représentations

La référence des fois excessive à Violeta Parra m'amène à un deuxième noyau thématique, portant sur la nature de la réception de cette musique chez les auditeurs. Je me demande, qu'est-ce qu'ils s'attendent à écouter? Quel est le rôle du son et quel le rôle de l'histoire dans leurs valorisations de 'Gracias a la vida'? Le phénomène le plus attirant serait, à mon avis, la presque immédiate égalisation entre l'œuvre et l'artiste.

Dans la première ronde de commentaires à propos de la chanson écoutée, la discussion se concentre exclusivement sur Violeta Parra. En fait, la première intervention d'un participant établit une comparaison entre Parra et un autre artiste (Victor Jara) en les présentant comme des figures clés dans l'histoire culturelle chilienne. Ce que je veux souligner c'est un premier niveau de réception où celle-ci se centralise dans l'artiste, où la chanson agit comme indice de la personne qui l'a créée, même si la version qu'on écoute est interprétée par une autre voix. Ainsi, dans ce cas, il se révèle un lien inébranlable entre musique et compositrice, étant donné que l'admiration que cette dernière suscite, charge d'une valeur inestimable à la chanson 'Gracias a la vida'.

Ni la chanson ni Violeta Parra n'ont été bien accueillies au moment de la création. Certains auditeurs reconnaissent que, lors de leur stage au Chili, ils n'aimaient pas cette musique parce qu'ils la trouvaient trop « folklorique et monotone ». Il est intéressant de voir la production d'une double mise à l'écart de la valorisation de 'Gracias a la vida'. En premier lieu, dans le boom posthume vécu notamment dans la NCCh, mouvement dans lequel Violeta Parra devient une figure emblématique. En second lieu, avec le début de l'exil, car, tel que vu dans le cas de plusieurs Chiliens habitant à Montréal, l'intérêt pour certains répertoires musicaux et d'autres traditions nationales commence ou bien s'intensifie

significativement en exil, faisant partie du processus de construction communautaire et de la reconstruction d'un univers symbolique individuel. La musique de Violeta Parra fait partie de ces répertoires.

Si à partir des deux « moments » soulignés, soit la mort de Parra et le début de l'exil, la réception de la chanson s'intensifie chez certains auditeurs, je me demande comment se situe cette musique à ces moments-là et comment ses significations sont articulées. Par exemple, Fairley, qui commente la position d'autres auteurs au sujet, rappelle l'effet du premier événement sur la chanson :

Discussion of Agosin and Boltz-Blackburn's hindsight analysis of Parra's 'Gracias a la vida' is pertinent: interpreting the song's words after her death, it can be taken as an elegy or a farewell. Yet at the time it was written, when she was very much alive, it could be taken as 'hopeful' and 'confident'.¹⁷¹

Alors, qu'est-ce qui se passe avec la réception en exil? Le fait que, parmi toutes les chansons de Parra, ce soit cette pièce-là la préférée chez ce groupe d'exilés, me paraît très suggestif car 'Gracias a la vida' ne fait pas partie des chansons les plus engagées de l'artiste, tel que remarqué par Bernstein :

One of her last and most popular songs, 'Gracias a la vida', however, transcends her overtly political works. A deceptively simple love song, it became an anthem of the nueva canción movement throughout Latin America¹⁷².

Alors, d'où vient l'importance de 'Gracias a la vida' chez ce groupe d'exilés? J'ai déjà expliqué, d'abord, l'énorme valeur que ces auditeurs accordent aux paroles de la chanson, puisqu'elles réfléchissent la complexité d'une vie de souffrance mais, une vie envers laquelle ils sentent une profonde identification, bien que mélangée avec la frustration. Ensuite, ils démontrent leur empathie pour Violeta Parra, puisque cette pièce synthétise l'échec qu'elle a subi, et à la fois est identifiée comme l'une des chansons les plus belles de l'artiste. Enfin, si 'Gracias a la vida' était considérée l'hymne de la Nueva Canción en

171 Fairley 1992 : 367.

172 Bernstein 2004 : 170.

Amérique latine, elle serait même devenue, selon Joan Baez, l'hymne clandestin des peuples vivant sous les dictatures en Amérique latine¹⁷³.

Cependant, la dimension prédominante parmi tous les discours sur la valeur et la signification de 'Gracias a la vida' est reliée à son énorme capacité de provoquer une identification chez l'auditeur. D'un côté, ladite « universalité du message » expliquerait sa faculté de « représenter » à l'être humain. Mais d'autre côté, 'Gracias a la vida' est devenue, ils disent, une carte de présentation du Chilien devant le monde, même si les paroles sont comprises comme universelles, la prépondérance de la figure de l'artiste et tout ce qui l'entoure font que cette chanson s'inscrit comme une manifestation propre du national. Ainsi, elle s'ajoute à la liste des pièces emblématiques de la communauté chilienne, se considérant par ailleurs l'une des pièces les plus fondamentales de la Nueva Canción en Amérique latine¹⁷⁴, un statut qui est reconnu et mis en valeur chez les auditeurs.

« Merci à la vie pour sauver la vie », de cette façon on résume l'adéquation de la chanson au cas des Chiliens exilés. Dans le groupe de conversation, le remerciement fervent pour les opportunités ouvertes en exil est manifesté. Ils remercient la possibilité d'apprendre une autre langue, de continuer leur vie, de reconstruire la famille. Dans leurs récits on remarque une gratitude permanente envers les conquêtes du gouvernement de Salvador Allende, faisant référence à un pays du passé, lequel toutefois s'actualise comme un miroir primordial face auquel ces Chiliens confrontent les succès et les échecs. Dès leurs énonciations une lointaine frustration est découverte, anticipant l'ambiance provoquée par l'audition du deuxième exemple musical : 'Vuelvo'.

'Vuelvo' est une pièce intrinsèquement reliée à l'histoire de l'exil, y compris l'exil musical, car elle n'a pas seulement été conçue et enregistrée en exil mais elle prend le phénomène de l'exil et du retour comme les thèmes centraux de la pièce. Patricio Manns a écrit le poème lors de son stage à Roma en 1978, où l'ensemble Inti-Illimani, géré par Horacio Salinas l'a musicalisé et puis enregistré dans son disque Canción para matar una culebra en 1979.

173 Fairley 1992 : 369.

La structure métrique du poème combine différents types des rimes entre ses vers octosyllabiques. On trouve une réminiscence au schème poétique de la décima, très répandue dans les traditions dites folkloriques en Amérique latine, soit des rimes ordonnées : a b b a a c c d c, schème qui est utilisé spécifiquement dans la deuxième strophe.

Con cenizas, con desgarro
 Con esta altiva impaciencia,
 Con una honesta conciencia,
 Con enfado con sospecha,
 Con activa certidumbre,
 Pongo el pie en mi país.

Avec cendres, avec déchirements,
 avec notre impatience hautaine,
 avec une honnête conscience,
 avec rage, avec méfiance,
 avec une active certitude
 je mets le pied dans mon pays.

Pongo el pie en mi país
 Y en lugar de sollozar,
 De moler mi pena al viento,
 Abro el ojo y su mirar
 Y contengo el descontento.

Je mets le pied dans mon pays
 et au lieu de sangloter,
 de broyer ma peine au vent,
 j'ouvre l'œil et le regard
 et je retiens mon mécontentement.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno
 Vuelvo con mi esperadura,
 Vuelvo con mis armaduras,
 Con mi espada, mi desvelo,
 Mi tajante desconsuelo,
 Mi presagio, mi dulzura,
 vuelvo con mi amor espeso,
 Vuelvo en alma
 Y vuelvo en hueso
 A encontrar la patria pura
 Al pie del último beso.

Je reviens beau, je reviens tendre,
 je reviens avec mon espoir ferme,
 je reviens avec mes armures,
 avec mon épée, mon dévouement,
 ma désolation finale,
 mon présage, ma douceur,
 je reviens avec mon amour profond,
 je reviens en chair
 et je reviens en os
 pour retrouver la patrie pure
 à la fin du dernier baiser.

Vuelvo al fin sin humillarme,
 Sin pedir perdón ni olvido:
 Nunca el hombre está vencido,
 Su derrota es siempre breve,
 Un estímulo que mueve
 La vocación de su guerra,
 Pues la raza que destierra
 Y la raza que recibe
 Le dirán al fin que él vive

Je reviens finalement sans m'humilier,
 sans demander pardon et sans oublier :
 l'homme n'est jamais vaincu,
 sa défaite est toujours brève,
 un encouragement qui stimule
 la vocation de sa guerre,
 car la race qui exile
 et la race qui accueille
 lui diront afin qu'il vive

Dolores de toda tierra.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno
 Vuelvo con mi esperadura,
 Vuelvo con mis armaduras,
 Con mi espada, mi desvelo,
 Mi tajante desconuelo,
 mi presagio (sic), mi dulzura,
 vuelvo con mi amor espeso,
 Vuelvo en alma,
 Y vuelvo en hueso,
 A encontrar la patria pura
 Al pie del último beso.¹⁷⁵

douleurs de la terre entière.

Je reviens beau, je reviens tendre,
 je reviens avec mon espoir ferme,
 je reviens avec mes armures,
 avec mon épée, mon dévouement,
 ma désolation finale,
 mon présage, ma douceur,
 je reviens avec mon amour profond,
 je reviens en chair
 et je reviens en os
 pour retrouver la patrie pure
 à la fin du dernier baiser.¹⁷⁶

La formation instrumentale de 'Vuelvo' est un excellent exemple de l'hybridation pratiquée par les musiciens de la NCCh, tout particulièrement Inti-Illimani. Ils incorporent les instruments suivants: guitare, cuatro, tiple¹⁷⁷, guitarron mexicain, maracas, claves et toctoc. La plupart de ces instruments ne sont pas présents dans la musique traditionnelle chilienne; ils correspondent plutôt à la Colombie et le Vénézuéla (cuatro, tiple et maracas), à l'Amérique centrale et aux Caraïbes (claves) et au Mexique (guitarron). La présence de ses instruments multiples génère une ambiance spéciale, parce que le mélange de timbres amène l'auditeur à imaginer un espace quelconque dans le continent, entouré de la nature, habituellement un espace sauvage. Dans l'interlude instrumental, où le tiple devient protagoniste, l'intervention du toctoc fonctionne comme un vrai musème¹⁷⁸, étant donné que son timbre et le motif rythmique qu'il joue rappellent le galop du cheval (01 : 45). Voir la figure 15.

175 Manns 2004 : 222-223.

176 Traduction vers le français de Normand Raymond.

177 Voir les définitions des instruments à l'Appendice 2, pp. xiii et xviii.

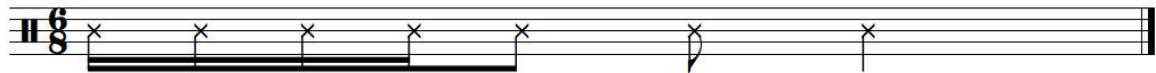
178 Utilisant la nomenclature proposée par Philip Tagg.

Figure 15. 'Vuelvo', toctoc, musème « galop du cheval »



Si la chanson parle du retour et que leurs instruments renvoient l'auditeur à une place lointaine et naturelle, une image prototypique de l'Amérique latine, je dirais que la musique communique fidèlement l'esprit du poème original. Dans le récit, le retour ne serait pas à une place confortable, mais à un endroit de lutte où le narrateur devrait se confronter. Il s'agit de la terre inéluctablement transformée où l'exilé devrait retourner. Le galop suggère le mouvement, l'action de retour. Les dialogues produits entre le tiple et les maracas (00 : 48) (dont le rythme est montré dans la figure 16) qui apparaissent comme un échange nerveux au milieu de la pièce, rendent compte de la nature dynamique de l'exploit et des troubles reliés à l'aventure que signifie le retour.

Figure 16. 'Vuelvo', maracas



Je l'ai commenté plusieurs fois, l'une des procédures habituelles de la NCCh est de rassembler des instruments d'origines diverses et les faire sonner ensemble de telle manière que son agencement paraît « naturel ». En fait, je devrais dire que le public chilien est tellement habitué à ce type de mélange qu'il y trouve là le son « chilien ». Il est évident que d'autres aspects sonores aident à expliquer la chilénisation des instruments à travers leur usage, dont les combinaisons spécifiques qu'ils cherchent et la particularité des voix.

Le traitement des voix comporte des traits très particuliers à observer. Premièrement, le timbre distinctif du chanteur José Seves ressort au premier plan. Son chant possède des aspects caractéristiques tels que l'utilisation des exclamations et des accentuations grognées. Il souligne la prononciation des consonnes fricatives, telles que la [v] et la [s]. En

même temps, il a une tendance à accentuer le début des syllabes et effectuer ultérieurement un diminuendo, ce qui donne une diction très claire des paroles et un cachet parlé au chant. Cet effet est remarqué à travers une prononciation exagérée de la consonne vibrante [r]. Le premier trait identifié, celui d'une performance vocale assez particulière du chanteur principal, met en relief une déclamation spéciale du texte, déclamation qui invite les auditeurs à faire attention à ce que le narrateur est en train de dire. La structure mélodique est complexe, hautement lyrique, ce qui permet une emphase majeure dans les mots. Voir la figure 17.

Figure 17. 'Vuelvo', fragment vocal et accords

The figure displays a musical score for the song 'Vuelvo'. It consists of five staves of music in a 6/8 time signature, with lyrics written below the notes and guitar chords indicated above the staff lines. The lyrics are in Spanish and describe a journey and a return.

Chords: Em Am Em Am Dm G7 C D E7 F7 Em Am D E D E Dm G Am Em Am Em Am D G7 Cm F7 Bb E7 Am Em

Lyrics:
 Con ce ni zas con des ga rro con nues tra'al tiva'im pa cien cia con u na'ho nes ta con
 cien cia con en fa do con sos pe cha con ac ti va cer ti dum bre pon go'el pie'en mi pa
 ís _____ pon go'el
 pie'en mi pa ís y'en lu gar de so llo zar de mo ler mi pe na'al vien to a bro'el
 o jo'y su mi rar y con ten go'el des con ten to

Deuxièmement, on retrouve la participation d'un groupe de voix masculines qui appuient le récit du chanteur. La sonorité de ce groupe d'hommes chantant à l'unisson est devenue un trait de certains ensembles de la NCCh, notamment d'Inti-Illimani et Quilapayún. Comme

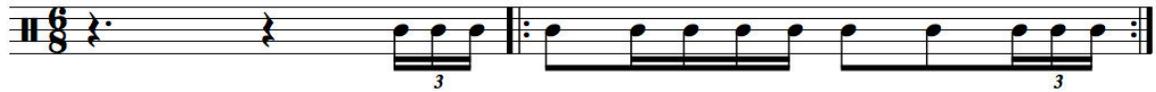
j'ai expliqué plus haut, c'est un élément qui marque la différence par rapport aux ensembles de Proyección Folclórica qui comptent des voix mixtes. Le chant massif et à l'unisson rappelle que la cause est communautaire, qu'on ne parle pas d'une histoire de vie individuelle, mais que finalement ils sont tous, autant les musiciens que les auditeurs potentiels, représentés dans la voix du narrateur. Troisièmement, l'enregistrement permet d'écouter les voix des chanteurs très proches, comme s'ils murmuraient près des auditeurs. Le son est sec, apparemment dépourvu d'effets sonores. Je remarque une assez bonne qualité d'enregistrement et je soupçonne que l'austérité sonore a pour but de maintenir l'intimité de la chanson.

Tel qu'on a vu, la mélodie commence avec une cellule rythmique qui se répète, élément qui permet de présenter l'énonciation, d'attirer l'attention des auditeurs. Ensuite, l'hémiole donne une impulsion importante en aidant à préserver la fluidité de la mélodie. En fait, l'hémiole joue le rôle de catalyseur de mouvement, étant donné que cette procédure rythmique est hautement reliée aux danses folkloriques et populaires en Amérique latine, dont la cueca. Souvent, l'apparition de l'hémiole amène les danseurs à poursuivre certains pas de la danse en particulier. L'hémiole, dans ce cas, provoque une accélération de la pulsation puisque on regroupe les six croches de la mesure par groupes de deux, cela fait donc en sorte que l'on marque trois pulsations au lieu de deux. Je dirais, alors, que l'hémiole est porteuse de courage et que ce sentiment-là s'accorde parfaitement aux besoins communicatifs de la chanson qui annonce la rentrée de l'exilé.

En ce qui concerne l'harmonie, on peut remarquer la présence d'une suite d'accords plus complexe, par rapport ce qu'on a vu dans les autres exemples. Dans ce cas, la progression harmonique, qui descend par quintes, rappelle le caractère « professionnel » des ensembles les plus importants de la NCCh, comme Inti-Illimani, où les musiciens cherchent à proposer des formules musicales plus élaborées en gardant des éléments de racine folklorique.

Un dernier élément à souligner est l'apparition, à la fin de la pièce, d'un motif de cueca joué par le même instrument du galop. Ce musème de cueca, exemplifié dans la figure 18, arrive comme épilogue, comme confirmation de l'arrivée à la patrie.

Figure 18. 'Vuelvo', toctoc, musème « cueca »



Tous ces éléments sonores m'aident à mieux comprendre l'excellente réception que cette chanson a eue parmi les exilés, surtout considérant qu'ils n'étaient toujours enclins aux nouvelles compositions. Néanmoins, la conversation des participants à la discussion ne se concentrent pas sur d'autres aspects de la signification de cette musique.

Durant le déroulement de l'écoute en groupe, plusieurs participants conversent essayant de deviner ou de définir ensemble le titre de la pièce et le nom de l'auteur. Ce n'est pas tout le monde qui la connaît. Ceux qui la connaissent annoncent vite qu'il s'agit de Patricio Manns et plus tard quelqu'un ajoute que les musiciens sont Inti-Illimani. À la différence du cas de 'Gracias a la vida', la conversation tourne au sujet de l'exil et du retour.

Les participants discutent de la tristesse que la chanson leur inspire. Évidemment, les personnes présentes ne sont pas retournées au Chili et lorsqu'ils se sentent interpellés au sujet du retour ils dessinent leurs propres interprétations de l'histoire qui les a amenés jusqu'à présent. Le Chili qu'ils ont quitté a peu à voir avec le pays du présent. De même, leurs transformations personnelles aident à conclure que la seule relation avec leur terre d'origine est celle imposée par l'exil : une attention permanente à la contingence nationale et une sorte de rêverie avec laquelle ils ont appris à vivre à Montréal. Ils s'identifient à la figure du migrant permanent, puis quelqu'un dit « migrant du jour, migrant toujours ». Le mot qui leur convient est celle du déracinement, proclamant ensemble : « Nous sommes déracinés, nous avons des racines mais on nous les a volées »

Pourquoi retourner ou, plutôt, pourquoi rester? Je trouve trois arguments.

Premièrement, par rapport au début de la dictature, quelqu'un se souvient de l'ancienne soif de retour, un désir qui l'a empêché de défaire ses bagages pendant six ans. À ce moment-là,

le plus grand argument pour rester en exil était le risque vital de s'aventurer dans un retour au pays gouverné par les militaires. Deuxièmement, on développe une rancune profonde, produite par l'échec et la douleur des pertes. La conscience de la transformation complète de la nation et la répression effectuées durant les dix-sept ans de dictature s'est déroulée parallèlement à l'adaptation provisoire à la terre d'accueil des exilés. Le Chili devient alors un symbole de la trahison, un endroit qui provoque le refus. Troisièmement, le cours des années facilite la reconstitution des familles et la naissance des nouveaux intégrants du clan. La vieillesse et la descendance sont deux puissantes raisons qui justifient la permanence à Montréal : « Qu'est-ce que nous allons faire au Chili? Nous sommes vieux, nos petits-enfants sont québécois, nous ne connaissons personne là-bas ».

'Vuelvo' c'est une chanson de l'exil, pourtant, selon ce que l'un des participants explique, ce que les auditeurs voulaient écouter *à l'exil* lors des concerts les plus importants de la communauté c'était les chansons « de toujours ». Ainsi, quand Inti-Illimani visitait Montréal, ce qu'ils s'attendaient à écouter était les chansons *de l'Inti-Illimani* et non pas les nouvelles créations. J'observe encore une fois une rupture entre la vocation des artistes et les besoins des auditeurs, même si les premiers vivent aussi l'exil et ont dédié plusieurs années aux activités solidaires avant de se remettre à la composition. Quand les musiciens entreprennent à nouveau la recherche poétique ils ne sont pas toujours bien reçus. Peut-être est-ce l'occasion de rappeler la phrase *el pago de Chile*, puisque les propositions nouvelles des musiciens exilés n'ont pas trouvé à ce moment-là le meilleur des accueils. Je parle alors d'une certaine loyauté irrécupérable du peuple auquel les artistes dédient leur œuvre envers eux, un décalage des attentes des auditeurs et des créateurs¹⁷⁹.

Face à l'impossibilité de retourner, il reste la mémoire et l'appartenance culturelle. La musique, disent-ils, est un élément de la culture nationale qu'on doit transmettre aux petits enfants, « que nous conservons la langue, qu'ils connaissent nos traditions, qu'ils sachent qu'une partie de leur histoire est chilienne ».

179 Ce sujet a été partiellement traité, de la perspective des musiciens, dans Carrasco (2003) et Santander (1983).

Ce sous-chapitre examine certaines significations associées aux pièces musicales ‘Gracias a la vida’ et ‘Vuelvo’, mettant en relief la complexité de la réception en ce qui concerne la construction des identités culturelles, le récit des histoires personnelles et communautaires, et particulièrement les réflexions sur l’exil. Dans un certain sens, ces pièces arrivent à « représenter » un Chili depuis l’écoute de l’exilé, à travers l’évocation d’une terre lointaine en temps et espace, et l’établissement de liens avec elle, moyennant l’activité solidaire et le sentiment d’appartenance. Après l’écoute, autant les pensées autour de la vie (‘Gracias a la vida’) que l’exposé sur l’âpreté de la réalité du déracinement (‘Vuelvo’), articulent chez ces auditeurs la matérialisation de leurs propres expériences humaines, universelles et particulières, dont l’expérience radicale de leur exil.

8. 3. Quelques remarques à propos de l’audition musicale

À quoi sert l’écoute musicale dans le contexte de l’exil? J’ai posé cette question à la plupart des participants, lesquels se sont arrêtés notamment sur les deux points présentés dans ce chapitre : l’écoute individuelle et l’écoute communautaire.

Lorsque l’on parle de l’écoute individuelle, on parle premièrement du besoin de reconstruire la personnalité, d’une reconstitution comme personne. Pour reconstruire leur micro-univers, tout ce que leur avait été volé de façon violente, ils ont commencé à accentuer et même peut-être exagérer la recherche de leurs racines dans tout ce qu’était le folklore, la musique, les affiches. Ils collectionnaient la musique latine et particulièrement la chilienne. « Je crois que j’ai mangé plus des empanadas et écouté plus de musique chilienne que dans toute ma vie que j’ai vécue au Chili » [04]. Dans l’exil on redécouvre la musique de Violeta Parra et de la NCCCh. Faisant référence à ce type d’écoute individuelle, quelqu’un dit :

Pour moi, la musique me relâche. Dans le fond, c’est une thérapie, surtout à ce pays.
Quand j’écoute une musique du Chili sur un CD ou une cassette, ça me touche.
J’aime beaucoup le folklore, j’aime la cueca. [10]

Bien sûr, l’audition individuelle a permis aux auditeurs de garder un éventail plus diversifié des goûts musicaux. En voici quelques exemples.

Un participant dit qu'il aime toute la musique sauf la musique religieuse. Il aime The Beatles. Quant à la musique populaire chilienne, il aime la Nueva Ola et dit qu'il connaît toutes les paroles des chansons. De même, il connaît les chansons des ensembles comme Los Cuatro Cuartos et Las Cuatro Brujas, ensembles du Neofolklore qui étaient très populaires à l'époque. Il sait que cette sorte de groupes n'était pas engagée politiquement et que, par contre, ils se faisaient critiquer à cause de leurs chansons dédiées à décrire la nature, les animaux et le folklore d'une façon naïve. Devant ma question sur une possible contradiction dans l'écoute des musiciens non engagés, il répond qu'il aimait les deux types de musique, que ce n'était pas le plus commun, mais que dans sa carrière universitaire il n'avait que très peu de gens impliqués en politique, donc c'était la musique qu'ils écoutaient. Ses chanteurs préférés parmi les Chiliens demeurent Violeta, Isabel et Ángel Parra. Ce qu'il aimait le plus était la musique de Quilapayún et d'Inti-Illimani, parce que tout le monde pouvait chanter ensemble.

Un autre participant mentionne aussi son goût par The Beatles et la NCCh. Il reconnaît de plus que l'exil l'a amené à découvrir le goût pour des musiques qu'il n'aimait pas auparavant, bien qu'il les connaisse quelque peu [06]. Je parle spécifiquement de l'univers des musiques d'Amérique latine. D'une certaine manière, l'exil a provoqué un sentiment d'appartenance identitaire élargi chez quelques personnes. La possibilité de s'identifier à la salsa, le tango, la bossa-nova paraissait beaucoup plus attirant que d'en rester à la cueca. Mais cette ouverture, croit-il, est une conséquence de l'esprit inclusif de la NCCh qui aurait développé le besoin de répandre les options sonores et de transformer les sons étrangers en musique de chez nous.

Un cas spécial serait, à mon avis, celui du groupe Compañeros dont le directeur était Marcelo Puente. À chaque fois que ces musiciens sont mentionnés dans les entrevues, je remarque une admiration particulière des auditeurs. En fait, leur musique n'est pas semblable aux musiques jouées par les autres ensembles, puisque Compañeros réunit des traditions musicales chiliennes et grecques, alternant des paroles en deux langues, incorporant des instruments des deux cultures. La procédure de métissage musicale additionnée à la dénonciation politique, me rappelle des idéaux de la NCCh. Cette fois, le projet traverse les frontières d'Amérique latine et s'applique à la réalité culturelle des

immigrants au Canada. Suivant cet argument, l'excellente réception de *Compañeros* pourrait s'expliquer, du moins partiellement, comme une expression originale de l'exil, d'un exil vécu non pas seulement dans la communauté immigrante, mais aussi dans la société d'accueil. Une raison du succès de *Compañeros*, donc, serait l'identification de l'auditeur exilé au produit hybride, puisque celui-ci toucherait sa condition d'immigrant en adaptation au milieu. Une raison quelque peu différente serait l'attraction pour une musique inconnue et le développement de nouveaux goûts lors de la vie hors du pays d'origine. Je n'écarte pas cette vision, mais je pense que la présence d'éléments de musique chiliens permet l'intérêt par ce type de musique. Au cours de la recherche, j'ai trouvé en fait que les goûts musicaux varient très peu depuis l'exil.

La musique a servi aussi pour réunir le monde, pour se rencontrer. L'expérience de l'exil avait des difficultés non seulement reliées au pays quitté, mais aussi à l'adaptation dans la nouvelle société. Dans ce sens, face aux problèmes de la langue et du climat, la possibilité de se rencontrer rendait leurs vies quotidiennes un peu plus faciles. Comme j'ai expliqué plus haut, l'écoute communautaire fait partie du besoin d'une recherche identitaire, autant nationale que politique. La musique privilégiée était celle engagée politiquement, et la musique dite folklorique chilienne, dont la cueca. Des moyens comme la cassette et la radio ont aussi contribué à la cohésion de groupe en ce qui concerne la musique.

9. Conclusions

Depuis le coup de 'état en 1973, il y a eu à Montréal plusieurs activités organisées par solidarité envers le peuple chilien, dont une grande partie comportait la musique. Je parle de plusieurs types d'activité où les mêmes artistes participaient en tant que bénévoles. Il est important de remarquer quelques différences du caractère des activités. Aux concerts, normalement effectués dans des salles de théâtres, la dynamique entre musiciens et auditoire était plutôt conventionnelle, c'est-à-dire que les auditeurs gardaient silence pendant que le spectacle se déroulait. Ce n'était pas tous les musiciens qui faisaient des concerts, ou en réalité il faudrait comprendre que la possibilité de réaliser cette sorte de spectacle arrive plus tard chez les musiciens locaux. En fait, les premiers concerts correspondent aux musiciens consacrés internationalement qui passaient par Montréal quelques jours. Des événements importants ont été les tournées de Quilapayún e Inti-Illimani, ainsi que de nombre de musiciens venus du Chili et ailleurs. À la différence des concerts, les peñas, tel que vu, permettaient une participation plus détendue des assistants. De même, les fêtes de célébration de l'indépendance se passaient sous le signe de la danse et l'amusement en grande partie. Les actes politiques, où normalement un musicien ouvrait ou fermait la soirée ont aussi un caractère particulier, plus sérieux.

À Montréal, des Chiliens ont vite formé des ensembles musicaux et quelques-uns ont commencé à performer comme solistes. Les musiciens locaux se sont concentrés sur les musiques populaires de racine folklorique, jouant d'abord la NCCCh et ensuite la Proyección Folclórica. En général, les musiciens n'avaient pas de formation professionnelle, et leur motivation initiale était de contribuer à la cause collective : la solidarité avec le Chili. Ainsi, les exécutions musicales consistaient notamment en des reprises de pièces célèbres du répertoire national et du continent, spécialement des chansons considérées historiquement « engagées ». Depuis la fin des années soixante-dix, la Proyección Folclórica a dominé la scène de la communauté, diffusant des répertoires musicaux moins associés à la politique. La cueca a trouvé une place centrale, en tant que « danse nationale », même si ses connotations politiques provoquaient beaucoup de controverses. Plus tard, certains musiciens ont eu l'intérêt de développer leurs propres créations, habituellement sur la base de modèles de musique déjà présents dans la communauté. La

réception du public aux nouvelles créations a été froide. Les participants aux activités n'ont pas rejeté la nouveauté, mais il est certain qu'ils préféreraient continuer à écouter les chansons « emblématiques » du Chili et de la gauche.

Individuellement, les Chiliens sont devenus collecteurs d'enregistrements, échangeant des disques et des cassettes avec d'autres auditeurs à Montréal et même au Chili. L'écoute communautaire avait lieu principalement aux activités culturelles et politiques mentionnées. Alors, quels étaient les préférences musicales des chiliens exilés à Montréal?

Je crois que les goûts musicaux ne restent pas dans le domaine esthétique, et que le cas étudié dans cette recherche rend compte de comment l'écoute de certains genres musicaux et de répertoires particuliers est intrinsèquement reliée à la position politique des musiciens et auditeurs et à l'appartenance territoriale. L'écoute des musiques doit se comprendre, alors, comme un processus de changement dans un contexte socioculturel et même psychosocial spécifique, surtout considérant les expériences de vie complexes des protagonistes de cette histoire¹⁸⁰.

Ainsi, j'observe que, tandis que certaines habitudes demeurent immuables chez les exilés, d'autres aspects de l'audition musicale varient au cours du temps, notamment la fidélité envers la nouvelle production des musiciens. Je remarque aussi une fatigue produite par la répétition exagérée des mêmes pièces musicales. Cette fatigue, néanmoins, n'implique pas un abandon de l'écoute mais plutôt une transformation des significations provoquées par ces musiques. En fait, une observation fondamentale que j'ai pu réaliser est qu'une apparente homogénéité des goûts musicaux cache plusieurs détails qui expliquent les particularités du phénomène de l'écoute. D'une part, on retrouve des gens qui continuent à écouter les mêmes musiques qu'ils avaient l'habitude d'écouter avant l'exil, mais ils transforment leurs significations. L'ancienne musique de propagande devient alors la musique de protestation, l'ancienne musique nationale joyeuse devient une musique de la nostalgie. D'autre part, il y en a ceux qui commencent à cultiver le goût par des musiques qu'ils connaissaient mais pour lesquelles ils ne sentaient pas de l'intérêt. Normalement, je

180 Je me base sur les idées de la compréhension des goûts musicaux exposées par Deschenes (1998 : 139 et

parle de personnes qui ont intensifié leur écoute individuelle de la NCCh, des personnes qui ont appris la danse de la cueca et qui ont développé l'habitude de la danser, et même quelques gens qui ont oublié leurs préjugés envers la musique tropicale ou pop chilienne et qui en ont profité de la partager en communauté à certaines occasions.

Le rapport entre les attentes des musiciens et celles des auditeurs n'était pas toujours simple. Si on se rappelle les différents types d'activité où les musiciens et les auditeurs se rejoignaient, on pourrait comprendre pourquoi les descriptions des participants démontrent une relation tellement complexe entre les deux parties, étant donné que les circonstances et la nature du spectacle changeaient mais, grosso modo, les assistants demeuraient les mêmes. Ainsi par exemple, je peux observer que les musiciens qui ont débuté comme bénévoles à la cause ont développé au cours des années des attentes reliées au travail permanent qu'ils effectuaient. Alors, une certaine frustration apparaît lorsque le musicien espère une mise en valeur plus contondante, proportionnelle aux efforts investis.

Or, quels sont les motifs du conflit? Je crois que le problème s'initie quand les artistes cherchent une certaine professionnalisation de leur activité, ou bien qu'ils visent à améliorer le produit qu'ils offrent au public. Cela formerait partie d'un processus continu d'auto-conception comme artistes qui dépasse la contingence politique. Cependant, le projet est destiné à l'échec puisque les auditeurs, « leurs » auditeurs, n'agissent pas comme des fans, mais ils répondent au mandat communautaire de maintenir la culture nationale et la solidarité envers le Chili. Cela n'empêche pas qu'il ait des fans des musiciens locaux, mais je soutiens que ce n'est pas la raison qui supporte ni la concurrence massive aux spectacles ni l'acquisition des enregistrements. Il faut spécifier que la frustration n'est qu'un des sentiments que je perçois. En même temps, je remarque une gratitude qui s'exprime dans leur mélancolie pour l'époque du « boom » chilien. Ils ne cessent pas de dire que cette période-là était très encourageante, que la communauté était toujours présente, toujours disponible.

Après la fin de la dictature le mouvement culturel a pratiquement disparu, et ce jusqu'à nos jours. Les seules occasions de rassemblement des Chiliens sont les fêtes nationales de septembre. Un phénomène fondamental à comprendre est la disparition progressive des groupes de musique et de danse nés pendant la dictature, à l'exception du groupe Lemunantú. En général, puisqu'il n'existe plus le besoin de la communauté, les ensembles ont interrompu leurs répétitions et leurs projets. Pour être précis, pendant les années quatre-vingt-dix et deux-mille, il y a eu quelques initiatives musicales, mais dans un volume de loin inférieur si l'on compare aux décennies antérieures. Il s'agit d'une part de musiciens qui participent à la vie musicale montréalaise dont un petit nombre continue l'engagement politique, et d'autre part, des groupes de Proyección Folclórica qu'on pris la tâche de transmettre des traditions musicales reliées à une certaine idée de la culture nationale.

En répondant à la question du rôle des musiques pendant la période étudiée, je remarque deux rôles principaux. La musique fonctionne comme élément agglutinant de la communauté et comme objet des discours identitaires. Vu de cette manière, les résultats de ma recherche coïncident dans ce point avec les conclusions de Knudsen pour le cas des Chiliens exilés en Norvège, où il parle des fonctions catalytique et emblématique respectivement. Le premier rôle, donc, serait celui de regrouper les Chiliens, de servir aux activités communautaires. Dans celui-ci, j'inclus l'usage de la musique comme source de financement pour les organismes politiques et culturels. Tel que j'ai expliqué, une grande partie des concerts et performances musicales fournissaient les revenus destinés aux organisations locales et au Chili, dans la campagne internationale de solidarité. De même, la production et vente d'enregistrements poursuivait normalement un but similaire. Le deuxième rôle agit simultanément, puisque la musique devient un noyau d'autoréférence identitaire, non pas seulement dans le domaine de l'appartenance territoriale –nationale et continentale- mais aussi en ce qui concerne l'identité politique. En fait, la diversité de musiques pratiquées et écoutées rend compte des multiples identités qui sont négociées dans la situation d'exil. En référence à Hall, la définition des identités culturelles implique la tension et superposition de discours multiples, et parler des identités culturelles comporte parler des différences internes dans les identités construites.

Le cas de l'exil musical est très intéressant puisque dans les constructions identitaires coexistent, du moins, le discours sur le territoire (nation et continent) et le discours sur la position politique. La question alors est d'expliquer comment les idées de « musique chilienne », « musique latino-américaine » et « musique engagée » s'articulent à Montréal.

D'abord, suivant la chronologie, j'observe une adhérence à certaines musiques capables de réunir l'élément territorial et l'engagement politique. La musique qui, par excellence, a incarné une telle caractéristique a été la NCCh. Ce genre musical et son répertoire avaient construit un modèle de musique latino-américaine de gauche qui a ce moment-là, faisait l'unanimité chez ce groupe de Chiliens. Quelques fissures, néanmoins, se révèlent dans l'hégémonie de la NCCh. En fait, le besoin d'un référent proprement national, c'est-à-dire, chilien, a contribué à la bonne réception d'un autre genre musical, la Proyección Folclórica.

J'insiste, la raison pour laquelle on a formé un nombre tellement important de groupes de Proyección Folclórica est la présence de certaines personnes qui portaient une formation musicale spécifique et que ces personnes ont partagé leurs connaissances à la communauté. Cependant, l'accueil des musiques dont les paroles étaient apparemment anodines et dont leurs auteurs n'étaient pas reconnus comme des artistes de gauche a été surprenant. Les Chiliens à Montréal ont donc continué à écouter la NCCh chez eux et lors des tournées et, simultanément, sont devenus le public des groupes locaux de Proyección Folclórica. Cette tendance n'a pas empêché la formulation de certains rejets chez des auditeurs qui trouvaient que le folklore du huaso ne correspondait pas à ce que la musique « du peuple » était ou devait être. J'ai observé que plusieurs auditeurs ne faisaient pas de distinction entre la Música Típica et la Proyección Folclórica, et conséquemment ils trouvaient que cette dernière arrive à représenter l'élite et la droite. D'autre part, les musiciens qui avaient décidé de cultiver ce genre connaissaient plus la réalité des musiciens et folkloristes faisant Proyección Folclórica au Chili. En fait, à Montréal ils ont pris l'exemple de Gabriela Pizarro, une chercheuse communiste qui a développé la projection au Chili pendant toute la dictature, s'engageant profondément dans les mouvements de résistance. Or, le public à Montréal, non familiarisé avec ces détails a plutôt accepté les musiques de projection dans le cadre d'une diffusion de la culture nationale, ce dont ils avaient besoin.

Dans ce contexte, la cueca, l'une des espèces jouées par ce type d'ensemble, s'est développée largement, malgré le rejet de certains gauchistes. La réception de la cueca, au Chili et ailleurs, est un phénomène assez complexe, parce que l'intention de cooptation de la part du gouvernement dictatorial n'a jamais empêché que des cultivateurs populaires continuent à jouer la cueca, toutefois le geste politique de la dictature a provoqué la réticence chez des militants de gauche. C'est pourquoi il me semble considérable de souligner l'importance que la cueca a eue dans la communauté des Chiliens à Montréal, car ce trait marque une distinction par rapport à ce que les réseaux de gauche faisaient au Chili à la même époque. Je constate que la prépondérance de la Proyección Folclórica et de la cueca en particulier, dans le terrain de la pratique musicale et conséquemment de la réception du public, est une caractéristique de la communauté chilienne à Montréal. Ce fait est relié au besoin d'expressions musicales dans la construction d'une identité chilienne. Par ailleurs, en ce qui concerne les musiques de l'Amérique latine, le cadre délimité par la NCCh est dépassé. Les auditeurs ainsi ont reconnu avoir embrassé d'autres genres de musique qui agissaient comme des éléments constitutifs d'une identité latino-américaine, incorporant par exemple la cumbia et la salsa aux goûts musicaux. En réalité, cette procédure implique aussi une revendication des aspects culturels qui étaient normalement déniés dans une dite culture de gauche, comme par exemple l'habitude de danser, spécialement les danses tropicales. En plus, cette ouverture à la danse, entreprise dans le chemin à une construction d'une mode d'être plus « latino-américaine », a donné l'espace à l'inclusion de genres de danse chilienne normalement réfutés. C'est le cas du répertoire de la Nueva Ola, qui s'est timidement introduit dans les activités communautaires.

Jusqu'ici, j'ai essayé d'expliquer comment une construction identitaire basée sur l'appartenance territoriale, soit au pays ou au continent, a trouvé d'abord dans la NCCh un modèle où l'identité territoriale pouvait, en quelque sorte, coïncider avec une position politique de gauche. Ensuite, j'ai décrit comment d'autres genres de musique sont entrés dans les préférences du public chilien, des genres qui ne portaient pas un engagement politique de gauche mais qui comportaient d'autres traits culturels incorporés dans la configuration identitaire. Cependant, je ne serais pas satisfaite de proposer que ces genres de musique et répertoires sont dépourvus de connotation politique. En fait, je pense le contraire. Toute activité musicale des exilés s'encadre dans la situation de diaspora et de

déracinement politique. En conséquence, on pourrait difficilement oublier de regarder comment la culture des musiques apparemment non engagées s'articule dans le phénomène d'exil. De cette manière, la construction d'un Chili propre, en dehors du pays, est en lui-même un geste politique qui a été effectué notamment sur la base des traditions culturelles, dont la musique. Quand je parle du besoin des traditions nationales, je parle du besoin de s'approprier de ce qui a été dénié moyennant la violence.

Quand ils cultivent la cueca, ils revendiquent leur droit de faire de la musique chilienne, de faire de la musique qui est largement connue comme la danse nationale. C'est un geste politique. De même, l'adoption des autres genres, bien que dans une proportion mineure, met en relief une nouvelle façon d'articuler le discours internationaliste et latino-américaniste, déjà diffusé par la NCCh, mais cette fois-ci d'un autre territoire, un territoire d'exil qui est partagé avec des gens du continent. Là où deviennent un devoir la connaissance et l'acceptation des musiques des autres et en même temps, c'est une opportunité de matérialiser le sentiment de solidarité avec tous les peuples d'Amérique latine. C'est-à-dire que la synthèse latino-américaniste de la NCCh n'est plus suffisante pour représenter une population latino-américaine que les exilés rencontrent eux-mêmes, une population qui a leurs propres musiques. Ces musiques des autres sont alors acceptées par les Chiliens, dépassant les préjugés contre les danses et les musiques de divertissement. Je conclus donc que si les usages sont politiques, les musiques alors sont beaucoup plus que non-engagées.

Cette recherche révèle que les Chiliens à Montréal ont été loin d'adhérer à une conception identitaire monolithique et prédéterminée. Au contraire, j'ai observé comment cette communauté a suivi autant les tendances internationales dans la réception favorable de la NCCh, que des processus culturels particuliers, comme la culture de la Proyección Folclórica, la présence notable de la cueca et l'adoption d'autres préférences musicales. La construction identitaire se montre dynamique et issue de disputes internes à la communauté. Les besoins musicaux de tous les Chiliens, musiciens et auditeurs, ne sont pas équivalents. Néanmoins, ils coïncident dans leur intérêt de maintenir un lien avec la terre qu'ils ont quittée, en cultivant ses traditions, et dans leur compromis politique, exprimé à travers

l'engagement dans le mouvement de solidarité avec le Chili, depuis le début de l'exil jusqu'à la fin de la dictature.

10. Sources

10.1. Sources écrites

10.1.1. Articles et livres

ADORNO, Theodor. 1989. Teoría estética. Taurus : Madrid.

ALONSO, Luis Enrique. 1998. La mirada cualitativa en sociología. Madrid : Fundamentos.

APPADURAI, A. 2000. La Aldea Global. La Modernidad Descentrada. México: Fondo Cultura Económica.

ARBATSKY, Yury. 1957. The Soviet Attitude towards Music: An Analysis Based in Part on Secret Archives. The Musical Quarterly, Vol. 43, No. 3. (Jul.), pp. 295-315.

BERNSTEIN, Jane A. 2004. Women's voices across musical worlds. Virginia: Northeastern University Press.

BESSIÈRE, Bernard. 1980. La Nueva Canción Chilena en exil. Toulouse: Editions d'Aujourd'hui.

BIZZONI, Lise et Prévost-Thomas, Cécile. 2008. La chanson francophone contemporaine engagée. Montréal : Tryptique.

BRAVO CHIAPPE, Gabriela et GONZÁLEZ FARFÁN Cristian. 2009. Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM.

CALVET, Louis-Jean. 1981. *Chanson et société*. Paris : Payot.

CARRASCO, Eduardo. 2003. *Quilapayún, la revolución y las estrellas*. Santiago: Ril Editores.

CLOUZET, Jean. 1975. *La Nueva Canción Chilena*. Paris: Seghers.

COOKE, Deryck. 1989. *The Language of Music*. Oxford : Oxford University Press.

DEL POZO, José. 2009. *Les Chiliens au Québec. Immigrants et réfugiés, de 1955 à nos jours*. Montréal : Boréal.

DESCHENES, Bruno. 1998. Toward an Anthropology of music listening. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 29, No. 2 (Dec.), pp. 135-153.

DONOSO, Karen. 2009. Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212, pp. 29-50.

FAIRLEY, Jan. 1992. 'Gracias a la vida' The Power and Poetry of Song by Robert Pringle-Mill". *Popular Music*, Vol. 11, No. 3 (Oct.), pp. 365-370.

FAIRLEY, Jan. 1989. Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú! *Popular Music*. Vol. 8, No. 1, pp. 1-30.

GARRIDO, Pablo. 1976. *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento.

GAVAGNIN, Stefano. 1986. A proposito dei complessi cileni: note sul linguaggio e sulla discografia dei gruppi della "Nueva Canción Chilena". *Rivista Italiana di Musicologia - Periodico della Società Italiana de Musicologia*, 21:2, pp. 300-335.

HALL, Stuart. 2007. Nouvelles ethnicités. Dans *Identités et cultures. Politiques des Cultural STUDIES*. (Ed. Maxime Cervulle). Paris : Éditions Amsterdam.

HALL, Stuart. 1994. Cultural Identity and Diaspora. Dans *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader* (Eds. Patrick Williams et Laura Chrisman) Toronto: Harvester Wheatsheaf.

HERVAS Segovia, Roberto Epifanio. 2001. Les organisations de solidarité avec le Chili. Saint-Léonard : Éditions les 5 Continents.

JORDÁN, Laura. 2009. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212, pp. 77-102.

KNUDSEN, Jan Sverre. 2006. Those that Fly Without Wings. Music and Dance in a Chilean Immigrant Community. *Acta Humaniora*. Faculty of Humanities, University of Oslo. Oslo.

KNUDSEN, Jan Sverre. 2001. Dancing cueca "with Your Coat On": The Role of Traditional Chilean Dance in an Immigrant Community. *Source: British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 2, pp. 61-83.

MANNS, Patricio. 2004. *Cantología*. Santiago: Catalonia.

MANUEL, Peter. *Popular Music of the Non-Western World*. New York: Oxford University

Press, 1990.

MARTIN, Denis Constant. 2005. Entendre les modernités: l'ethnomusicologie et les musiques « populaires ». Dans *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration* (Ed. Laurent Aubert). Genève: Atelier B.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying popular music*. Philadelphia : Open University Press.

MOSS, Williams. *La Historia oral: ¿qué es y de dónde proviene?* Dans *La historia oral* (Comp. Dora Schwarzstein). Buenos Aires : CEAL.

NANDORFY, Martha. 2003. *The Right to live in peace: freedom and social justice in the songs of Violeta Parra and Víctor Jara*. Dans *Rebel Musics* (Eds. Daniel Fischlin et Ajay Heble). Montreal: Black Rose Books.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

ORTIZ, Carmen. 1999. *The Uses of Folklore by the Franco Regime*. *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 446. (Autumn), pp. 479-496.

PERRIS, Arnold. 1983. *Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*. *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 1. (Jan.), pp. 1-28.

PRATT, Ray. 1990. *Rhythm and Resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*. New York: Praeger.

PRING-MILL, R. 1987. The roles of revolutionary song– a Nicaraguan assessment. *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Latin America (May), pp. 179-189.

PORTELLI, Alessandro. 1991. Lo que hace diferente a la historia oral. Dans *La historia oral* (Comp. Dora Schwarzstein). Buenos Aires : CEAL.

RICHARD, Nelly (Ed.). 2000. Políticas y estéticas de la memoria. Santiago : Editorial Cuarto propio.

RÍOS, Fernando. 2008. La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review*. Volume 29, Number 2, Fall/Winter, pp. 145-181.

RIVERA, Anny. 1984. Transformaciones de la industria musical en Chile. Santiago : CENECA.

RIVERA, Anny. 1980. El público del canto popular. Santiago : CENECA.

RIVERA, Anny et Torres, Rodrigo. 1981. Encuentro de canto poblacional. Santiago : CENECA.

RODRÍGUEZ M., Guillermo. 2008. Destacamento miliciano José Bordaz. Santiago: Centro de Estudios Sociales "Dagoberto Pérez Vargas".

ROJAS SOTOCONIL, Araucaria. 2009. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212, pp. 51-76.

SANTANDER, Ignacio Q. 1983. *Quilapayún*. Madrid: Ediciones Júcar.

SMETHURST, James. 2006. *Everyday people: popular music, race and the articulation and formation of class identity in the United States*. Dans *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest* (Ed. Ian Peddle). Ashgate.

STREET, John. 2006. *The pop star as politician: from Belafonte to Bono, from creativity to conscience*. Dans *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest* (Ed. Ian Peddle). Ashgate.

TAFFET, Jeffrey F. 1997. "My Guitar is Not for the Rich": The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture. *Journal of American Culture*; Summer; 20, 2. pp. 91-103.

TAGG, Philip. 2009. *Everyday Tonality*. Montreal: The Mass Media Musicologists' Press.

TORRES, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago : CENECA.

TURINO, Thomas. 1993. *Moving Away From Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. London: The University of Chicago Press.

ULHÔA, Martha Tupinambá et Ochoa, Ana Maria (Eds). 2005. *Musica popular na América Latina - Pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul.

VAJA, Luis et Sénart, Pierre. 1974. *Chili au cœur*. [Montréal?] : Éditions de la Courtille.

VAN DER LEE, Pedro. 2000. Andean Music from Incas to Western popular Music. Department of Musicology. Göteborg University. Göteborg.

VAN DER LEE, Pedro. 1997. Latin American Influences in Swedish Popular Music. *Popular Music and Society*; Summer ; 21, 2, pp. 17-45.

VALLADARES MEJÍA, Carlos. 2007. La Cueca Larga del Indio Pavez. Santiago : Editorial Puerto de Palos.

VEGA, Carlos ; Chase, Gilbert et Chappell, John. 1966. « Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses ». *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Latin American Issue (Jan., 1966), pp. 1-17.

VEGA, Carlos. 1944. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires : Losada.

WEINSTEIN, Deena. 2006. Rock protest songs: so many and so few. Dans *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest* (Ed. Ian Peddle). Ashgate.

10.1.2. Mémoires et thèses

BAEZA KALLENS, Litzty. 2004. "*Voces del exilio*": testimonios orales del exilio chileno en Edmonton, Canadá. Tesis para optar al Grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Santiago.

CORMIER, Rebecca J. 1999. The Relationship between Music, Text, and Performer in the Latin American Nueva canción as seen in the Repertory of Mercedes Sosa. Tufts University. Thesis Masters of Arts in Music.

DUBUC, Tamar. 2008. Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara. Thesis for the MA in Musicology. University of Ottawa, Canada.

HERVAS SEGOVIA, Roberto Epifanio. 1997. Les organisations de solidarité avec le Chili, à Montréal, 1973-1992. Mémoire de la Maîtrise en histoire. Université du Québec à Montréal. Montréal.

10.1.3. Communications et conférences

FABBRI, Franco. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? Conférence présentée au sein du VII Congrès de l'IASPM-AL, La Havane 2006. Traduction de Marta García Quiñones.

JORDÁN, Laura. Reflexiones para el estudio de la práctica de música popular en academia: Sistematización y profesionalización como procedimientos formativos legitimantes. Communication présentée au sein du VII Congrès de l'IASPM-AL, La Havane 2006, pp. 1-13.

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/LauraJordan.pdf>

LÓPEZ CANO, Rubén. Lo original es la versión. Intertextualidad y límites de la identidad de la pieza musical popular urbana (segunda parte). Communication présentée au sein du IX Congrès de l'IASPM-AL, Caracas 2010.

MCADAMS, Stephen. Psychologie de la musique : Acquis et défis. Série de conférences présentée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Montréal 2009.

PINKERTON, Emily. "*Gracias a la vida*": Transformaciones estilísticas y articulación de identidad latinoamericana en su interpretación internacional. Communication présentée au sein du VI Congrès de l'IASPM-AL, Buenos Aires 2005.

10.1.4. Revues

Comentarios, année 3, n° 26, Mai 1984.

Comentarios année 3, n° 27/28, Juillet/Août 1984.

10.1.5. Autres sources écrites

_____ Le Robert pour tous. Dictionnaire de la langue française. 1994. Paris: Dictionnaires Le Robert. Ed. Marianne Durand.

_____ Política Cultural del Gobierno de Chile. Asesoría General de la Junta de Gobierno. 1975.

_____ Bitácora Lemunantú, document inédit, archive personnel de Pedro Riffo.

10.2. Sources sonores

Chile vencerá [enregistrement] [Arauco] : Montréal, [197?]. 1 disque de 33 1/3 rpm L. P. stéréophonique + couverture.

INTI-ILLIMANI. Canción para matar una culebra [enregistrement] Espagne : Movieplay, 1979. 17.1501/4. 1 disque de 33 1/3 rpm L. P. stéréophonique + couverture.

LEMUNANTÚ. Soy del sur, soy del mar [enregistrement] Montréal, 1987. 1 cassette sonore stéréophonique + couverture.

MANNS, Patricio et Karaxú! Miguel Enríquez. Étendards de la lutte des opprimés [enregistrement] Paris : Expression spontanée, 1974. 1 disque de 33 1/3 rpm L. P. stéréophonique + couverture.

MANNS, Patricio et Karaxú! Chansons de la résistance chilienne [enregistrement] Montréal : Comité de Solidarité Québec-Chili, [197?]. 1 disque de 33 1/3 rpm L. P. stéréophonique + couverture.

PARRA, Isabel et CASTILLO, Patricio. Vientos del pueblo [enregistrement] Italie : Zodiaco, 1974. 1 disque de 33 1/3 rpm L. P. stéréophonique + couverture.

PUEBLA, Carlos. Todo por Chile [enregistrement] Montréal : Association de Chiliens de Montréal, [197?]. 1 cassette sonore stéréophonique + couverture.

10.3. Sites web

<http://www.youtube.com>

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.4shared.com>

<http://www.ipernity.com>

<http://www.getacd.es/>

<http://siglocuriosos.blogspot.com/>

Appendice 1 : Convention typographique

Les mots en une langue différente du français et de l'anglais sont écrits en italiques, sauf dans le cas des noms propres.

Les notes de musique, les indications de tempo et de dynamique sont écrites en minuscule et en italique.

Les noms des ensembles de musique sont écrits en romain, les titres des pièces musicales entre guillemets simples, et les titres des albums en italique. Par exemple, on parle de la chanson 'Ixtepec' enregistrée dans *Re de Café Tacuba*.

Appendice 2 : Glossaire

BOMBO

Terme onomatopéique qui désigne un gros tambour à deux membranes de la région des Andes.

Stobart, Henry. Bombo (ii). Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40331>>. 12/08/2010.

CHARANGO

Petit luth de la région des Andes (Bolivie, Pérou, Argentine, Chili). Instrument hybride né du contact entre les Espagnols et les indigènes. Sa forme ressemble à celle de la guitare, mais de plus petite taille (entre 45 et 65 cm). Les cordes au nombre de dix, habituellement de nylon, sont disposées par paires. Ses accordages les plus fréquents sont : La m (e''/e''-a'/a'-e''/e'-c''/c''-g'/g') et Mi m (b'/b'-e''/e''-b'/b'-g''/g''-d''/d'').

Turino, Turino. Charango. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05445>>. 12/08/2010

COPLA (cueca et tonada)

Quatrain, première section de la cueca.

CUATRO

Petite guitare d'origine vénézuélienne à quatre cordes de nylon. Son accordage le plus fréquent est : la, re, fa#, si.

Afinación. El cuatro venezolano. <<http://www.elcuatrovenezolano.com/>> 16/08/2010.

CUECA

Danse de couple, populaire dans divers pays d'Amérique du Sud. Au Chili, elle est considérée comme la danse nationale. Issue de l'ancienne zamacueca, la cueca garde une structure rythmique organisée sur l'alternance de 6/8 et 3/4.

Musicalement parlant, elle présente plusieurs variantes, dont la cueca campesina, cueca huasa, cueca brava (ou bien urbaine), cueca chilota et bien d'autres. Les instruments les plus communs sont la guitare, la harpe, l'accordéon et le pandero, entre autres. La participation d'un ou de plusieurs chanteurs est fondamentale. La structure poétique est formée d'une copla, d'une seguirilla et d'un remate, base à laquelle on ajoute des muletillas et des animaciones, interjections qui varient selon l'exécution. Selon Pablo Garrido, on trouve des cuecas composées de quarante-huit ou cinquante-deux mesures, dépendamment des répétitions de vers.

Robertson, Carolina et Béhague, Gerard. Latin America. Grove Music Online. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16072>>. 12/08/2010.

Garrido, Pablo. 1976. Biografía de la cueca. Santiago : Editorial Nascimento. 119-126.

ESPÈCE

Terme proposé par Carlos Vega dans le domaine de la musique folklorique en Amérique du Sud. Il désigne des ensembles de compositions qui montrent une tendance à déterminer des schèmes formels, des types de phrase, des périodes et des formules. Il s'agirait ainsi de « petites formes » dont le minué, la valse, la cueca, la vidala, etc.

Vega, Carlos. 1944. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires : Losada, pp. 103-104.

GENRE

Le genre musical est un ensemble de faits musicaux, réels et possibles, dont le développement est régi par un ensemble défini par des normes socialement acceptées. Ces normes sont acceptées par une communauté spécifique, un ensemble de personnes directement reliées au genre (musiciens, public, critiques, institutions économiques) et ces normes-là subissent un processus de négociation permanent.

Fabbri, Franco. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? Conférence présentée au sein du VII^e Congrès de l'IASPM-AL, La Havane 2006. Traduction de Marta García Quiñones.

HUASO

Le huaso est une figure masculine présente dans la tradition folklorique qui incarne une image raffinée du paysan, plutôt proche de celle du propriétaire terrien.

Donoso, Karen. 2009. « Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990 ». Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212; pp. 34-37.

MÚSICA ANDINA

Le terme música andina sert à désigner un genre de musique populaire d'Amérique du Sud qui a pour caractéristique de recréer des espèces musicales et des rythmes issus de la région des Andes, ainsi que par l'utilisation d'instruments indigènes et métis. Pedro Van der Lee propose que cette étiquette soit née en Europe vers le début des années soixante, grâce à la présence de divers ensembles de musique sud-américains. Plus tard, le terme sera associé à la Nueva Canción, puisque la musique des Andes devient une source importante dans le développement d'un son pan-latino-américain.

Van der Lee, Pedro. 2000. Andean Music from Incas to Western popular Music. Department of Musicology. Göteborg University. Göteborg, pp. 70-73.

MÚSICA TÍPICA

Genre de musique populaire chilienne qui commence vers les années vingt. Les quatuors de huasos, formation caractéristique du genre, prennent des pièces du répertoire folklorique national et en produisent des versions « dépurées ». Le genre se développe avec succès jusqu'aux années soixante, où la proyección folclórica et le neofolklore captent l'attention du public massif. Par exemple, Francisco Flores del Campo et Los Huasos Quincheros sont des artistes connus de la música típica.

Música típica. Musicapopular.cl

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzM=>>
12/08/2010.

NEOFOLKLORE

Genre de musique populaire chilienne né au début des années soixante comme une branche renouvelée des anciens ensembles de huasos de la música típica. Celui-ci introduit des arrangements musicaux plus éloignés du son folklorique, se rapprochant aux codes de la musique pop. Los Cuatro Cuartos et Las Cuatro Brujas sont parmi les artistes du neofolklore.

Neofolklore. Musicapopular.cl

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=Mjk=>>
12/08/2010.

NUEVA CANCIÓN CHILENA

Genre et mouvement de musique populaire chilienne, faisant partie de la Nueva Canción latino-américaine. Son début remonte aux années soixante, relié aux mouvements sociaux et politiques du continent. On le considère un genre de musique engagée. Musicalement parlant, il se caractérise par l'hybridation de diverses traditions musicales latino-américaines, l'usage d'un instrumentarium éclectique, ainsi que par la participation de musiciens savants. Les artistes les plus connus de la Nueva Canción Chilena sont Víctor Jara, Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns, Quilapayún et Inti-Illimani.

Fairley, Jan. Nueva canción. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52410>>. 12/08/2010.

NUEVA OLA

Genre de musique populaire chilienne relié aux genres états-uniens du pop et du rock and roll. Il se développe au cours des années soixante avec une forte présence médiatique. Ses musiciens deviennent des idoles de la jeunesse, dont Peter Rock, Luis Dimas et Los Red Juniors.

Nueva Ola. Musicapopular.cl.

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MTg=>>
12/08/2010.

PANDERO

Tambour sur cadre semblable au tambourin.

Béhague, Gerard et al. Venezuela. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29151>>. 12/08/2010.

PEÑA

Événement social habituel en Amérique du Sud, qui réunit des musiciens, des poètes et le public. Il consiste en un spectacle artistique développé à un petit endroit d'ambiance familiale où on sert de la nourriture typique, tel que le vin et les empanadas.

PERICONA

Periconna (Chili) ou Pericón (Argentine). Danse de couple pratiquée au sud du Chili, notamment à l'île de Chiloé.

Vega, Carlos. Las danzas primitivas. Buenos Aires, 1936.

<<http://www.tradiciongaucha.com.ar/danzas/Pericon.htm>> 12/08/2010.

PROYECCIÓN FOLCLÓRICA

Genre de musique populaire chilienne, né dans les années quarante. Le but de ses précurseurs était de mettre en valeur le patrimoine folklorique national, en combinant l'activité de recherche et l'activité artistique, laquelle consiste à diffuser les espèces et les pièces traditionnelles recueillies. Les chercheuses et musiciennes les plus connues du genre sont Margot Loyola, Gabriela Pizarro et Violeta Parra. Parmi les ensembles, on trouve Cuncumén, Palomar et Millaray.

Proyección folclórica. Musicapopular.cl

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzU=>>

12/08/2010.

QUENA

Quena ou Kena, est un terme générique utilisé pour nommer différentes flûtes verticales de la région des Andes, notamment pour désigner une flûte à sept

trous faite en roseau. Instrument très présent dans plusieurs musiques métisses en Amérique latine.

Henry Stobart. Kena. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22682>>. 12/08/2010.

RABEL

Violon à trois cordes utilisé au sud du Chili.

Orrego-Salas, Juan et Grebe, María Ester. Chile. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05587>>. 12/08/2010.

RASGUEO

Forme spécifique de plaquer des accords à un instrument à cordes.

REMATE (cueca)

Section finale de la cueca formée de deux vers, le premier étant de sept syllabes et le deuxième, de cinq syllabes.

SEGUIDILLA ou SEGUIRILLA (cueca)

Composition métrique de sept vers. Selon la forme écrite, le premier, le troisième et le sixième vers sont heptasyllabiques, tandis que les deuxième, quatrième et cinquième vers comptent cinq syllabes.

TIPLE (colombien)

Petite guitare d'origine colombienne. Ses douze cordes de métal sont regroupées par trois, et dans chaque groupe de cordes, celle du milieu est accordée une octave plus grave, à l'exception du premier groupe.

John M. Schechter. Tiple. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47557>>. 12/08/2010.

TONADA

La tonada est une espèce de musique instrumentale et vocale, normalement pratiquée à la campagne dans la zone centrale du Chili. La structure des paroles

est composée de deux ou de plusieurs coplas et la présence d'un refrain est facultative. La structure rythmique est en 6/8. La guitare et la harpe sont les instruments les plus habituels de ce genre.

Tonada. Musicapopular.cl.

<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzY=>>
12/082010.

ZAMPOÑA

Flûte de Pan de la région des Andes. Elle se compose traditionnellement de treize tubes de roseau de différentes longueurs, répartis sur deux rangées qui portent les noms de siku-ira et siku-arka (de 6 et 7 tubes respectivement). La zampona ou « siku » (en langue aymara) est le terme générique servant à désigner également une variété de flûtes de Pan classées selon leur dimension, dont la chuli, la malta, la zanka, le toyo et la lakita.

McKinnon, James W. et al. Panpipes. Grove Music Online. Oxford Music Online.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44602>>. 12/18/2010.

Appendice 3 : Formulaire

Université de Montréal

Faculté de musique

Formulaire de renseignement et de consentement

Titre de la recherche :

La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989). La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil.

Chercheur :

Laura Francisca Jordán González, étudiante à la maîtrise en musicologie, Faculté de musique, Université de Montréal.

Directeur de recherche :

Philip Tagg, professeur titulaire, Faculté de musique, Université de Montréal.

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTS

1. Objectifs de la recherche

L'objectif de cette recherche est de connaître la réalité musicale de la communauté chilienne à Montréal, spécifiquement entre 1973 et 1989, par rapport à l'expérience de l'exil. Nous visons à connaître autant le rôle de la musique dans l'expérience individuelle des Chiliens arrivés à Montréal que le rôle des musiques dans l'organisation des activités solidaires avec le Chili, c'est-à-dire, l'expérience musicale de la communauté.

2. Participation à la recherche

La participation que nous vous proposons consiste à la réalisation d'une entrevue individuelle du chercheur avec vous. Celle-ci aura une durée approximative d'une heure et sera effectuée à un endroit dans la ville de Montréal à convenir. Il s'agira

d'une conversation guidée par le chercheur sur la base de certains thèmes d'intérêt pour la recherche. L'entrevue sera enregistrée, puis transcrite.

3. Critères d'inclusion

La sélection des participants se basera sur les critères suivants :

- Homme/femme de nationalité chilienne
- Homme/femme arrivé(e) à Montréal entre 1973 et 1989
- Homme/femme âgé(e) de 50 à 75 ans

4. Confidentialité, diffusion ou anonymat des informations

Les renseignements que vous nous donnerez demeureront confidentiels. Les entrevues seront transcrites et les enregistrements effacés. Chaque participant à la recherche se verra attribuer un numéro et seul le chercheur aura la liste des participants et des numéros qui leur auront été attribués. De plus, les renseignements seront conservés dans un classeur sous clé situé dans un bureau fermé. Aucune information permettant de vous identifier d'une façon ou d'une autre ne sera publiée. Ces renseignements personnels seront détruits 7 ans après la fin du projet. Seules les données ne permettant pas de vous identifier seront conservées après cette date, le temps nécessaire à leur utilisation.

5. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances et à la compréhension de la réalité et l'histoire de la communauté chilienne à Montréal. Votre participation à la recherche pourra également vous donner l'occasion de mieux vous connaître et de mieux comprendre votre propre histoire. Par contre, il est possible que le fait de raconter votre expérience suscite des réflexions ou des souvenirs émouvants ou affligeants. Si cela se produit, n'hésitez pas à en parler avec l'agent de recherche.

6. Indemnité

Les participants ne recevront aucune indemnité.

7. Diffusion des résultats

Un rapport sera transmis aux participants décrivant les conclusions générales de cette recherche au cours de l'année prochaine, lorsque les analyses auront été effectuées.

B) CONSENTEMENT

Je déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages et les inconvénients de cette recherche.

Après réflexion et un délai raisonnable, je consens librement à prendre part à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps sans aucun préjudice, sur simple avis verbal et sans devoir justifier ma décision.

Signature : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Je consens à ce que les données anonymisées recueillies dans le cadre de cette étude soient utilisées pour des projets de recherche subséquents de même nature, conditionnellement à leur approbation éthique et dans le respect des mêmes principes de confidentialité et de protection des informations. Oui Non

Signature : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages et les inconvénients de l'étude et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la
chercheuse : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Pour toute question relative à la recherche ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec Laura Jordán, au numéro de téléphone [] ou à l'adresse courriel : []

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone ([]) ou à l'adresse courriel suivante : [] (l'ombudsman accepte les appels à frais virés).

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis au participant.

Universidad de Montreal
Facultad de música

Formulario de información y consentimiento

Título de la investigación:

La música de los chilenos exiliados en Montreal durante la dictadura (1973-1989). La creación musical de la resistencia política y la recepción de los auditores en el exilio.

Investigadora:

Laura Francisca Jordán González, estudiante de la maestría en musicología, Facultad de Música, Universidad de Montreal.

Director de la investigación:

Philip Tagg, profesor titular, Facultad de Música, Universidad de Montreal.

A) INFORMACIÓN A LOS PARTICIPANTES

1. Objetivos de la investigación

El objetivo de esta investigación es conocer la realidad musical de la comunidad chilena de Montreal, específicamente entre 1973 y 1989, en relación con la experiencia del exilio. Nosotros aspiramos a conocer tanto el rol de la música en la experiencia individual de los chilenos que llegaron a Montreal, como el rol de las músicas para la organización de las actividades solidarias con Chile, es decir, la experiencia musical de la comunidad.

2. Participación en la investigación

La participación que le proponemos consiste en la realización de una entrevista individual de la investigadora con usted. Ésta tendrá una duración aproximada de una hora y será efectuada en un lugar de la ciudad de Montreal a convenir. Se tratará de una conversación guiada por la investigadora basándose en ciertos temas de interés para la investigación. La entrevista será grabada y luego transcrita.

3. Criterios de inclusión:

La selección de los participantes se basará en los criterios siguientes:

- Hombre/mujer de nacionalidad chilena
- Hombre/mujer llegado(a) a Montreal entre 1973 y 1989
- Hombre/mujer de una edad de 50 a 75 años

4. Confidencialidad, difusión o anonimato de las informaciones

Las informaciones que usted nos dará permanecerán confidenciales. Las entrevistas serán transcritas y las grabaciones serán borradas. A cada participante de la investigación se le otorgará un número y sólo la investigadora tendrá la lista de participantes y de los números atribuidos. Además, las informaciones serán conservadas en un lugar bajo llave en un escritorio cerrado. Ninguna información que permita identificarlo de una manera u otra será publicada. Estas informaciones personales serán destruidas 7 años después de la finalización del proyecto. Solamente los datos que no permitan identificarlo serán conservados después de dicha fecha, el tiempo que sea necesario para su utilización.

5. Ventajas e inconvenientes

Participando en esta investigación, usted podrá contribuir al desarrollo del conocimiento y a la comprensión de la realidad y la historia de la comunidad chilena en Montreal. Su participación en esta investigación podrá también darle la oportunidad de conocerse mejor y de comprender con mayor profundidad su propia historia. Sin embargo, es posible que el hecho de contar su experiencia suscite reflexiones o recuerdos conmovedores o difíciles. De ser así, no dude en hablar con la encargada de la investigación.

6. Asignación

Los participantes no recibirán ninguna asignación.

7. Difusión de los resultados

Un informe será entregado a los participantes. Éste incluirá las conclusiones generales de la investigación y será emitido durante el próximo año, cuando los análisis estén terminados.

B) CONSENTIMIENTO

Yo declaro haber tomado conocimiento de las informaciones arriba descritas, haber obtenido respuesta a mis preguntas sobre mi participación en la investigación y comprender el objetivo, la naturaleza, las ventajas y los inconvenientes de esta investigación.

Luego de un plazo adecuado de reflexión, yo acepto libremente tomar parte de esta investigación. Yo sé que puedo retirarme en cualquier momento y sin ningún perjuicio, solamente avisando verbalmente y sin deber justificar mi decisión.

Firma: _____ Fecha: _____
 Apellidos: _____ Nombre: _____

Yo acepto que los datos anónimos recolectados en el marco de este estudio sean utilizados por proyectos de investigación posteriores de la misma naturaleza, bajo la condición de ser aprobados éticamente y de respetar los mismos principios de confidencialidad y de protección de las informaciones. Si No

Firma: _____ Fecha: _____
 Apellidos: _____ Nombre: _____

Yo declaro haber explicado el objetivo, la naturaleza, las ventajas y los inconvenientes del estudio y haber respondido lo mejor posible a las preguntas formuladas.

Firma de la
 investigadora: _____ Fecha: _____
 Apellidos: _____ Nombre: _____

Ante cualquier duda relativa a la investigación o para retirarse del proyecto, usted puede comunicarse con Laura Jordán al número de teléfono: () o a la dirección de correo electrónico: ()

Toda queja relativa a su participación en esta investigación puede ser dirigida al “Ombudsman” de la Universidad de Montreal, al número de teléfono () o a la dirección de correo electrónico siguiente: [g](mailto:) ()

Un ejemplar del formulario de información y consentimiento firmado debe ser entregado al participante.

Appendice 4 : Liens des pièces musicales

'A la mina no voy' de Quilapayún

http://www.youtube.com/watch?v=bRo9sSW71_E 14/08/2010.

'Arroz con leche'

<http://www.youtube.com/watch?v=NdrezESEPXM&feature=related> 14/08/2010.

'Atacameños' d'Illapu

<http://www.youtube.com/watch?v=-cLR5bv-vt8> 16/08/2010.

'Cantata Popular Santa María de Iquique' de Luis Advis, interprétée par Quilapayún

<http://www.youtube.com/watch?v=4AwGJV2uRK4&feature=related> 15/07/2010.

Concert de Gabriela Pizarro

<http://www.youtube.com/watch?v=hyNSVEAw9is> 14/08/2010.

'El cantar de mi guitarra' de Clara Solovera, interprétée par Los Huasos Quincheros ; <http://www.youtube.com/watch?v=iLH0457oP70> 14/08/2010

'El pueblo unido jamás será vencido' de Sergio Ortega et Quilapayún

<http://www.youtube.com/watch?v=fvlgM70tBGc&p=6E8D3A21402000A3&playnext=1&index=108> 14/08/2010.

'El cesante' de Quelentaro

<http://www.youtube.com/watch?v=T9DTmFqzRlk&feature=related> 16/08/2010.

'Gracias a la vida' de Violeta Parra, interprétée par Violeta Parra

<http://www.youtube.com/watch?v=PYEw3e5x5Es> 14/08/2010.

'Gracias a la vida' de Violeta Parra, interpretée par Mercedes Sosa

<http://www.youtube.com/watch?v=WyOJ-A5iv5I> 16/08/2010.

'Gracias a la vida' de Violeta Parra, interpretée par Joan Baez

<http://www.youtube.com/watch?v=4Go87MWHi5I> 16/08/2010.

'La batea' de Quilapayún

<http://www.youtube.com/watch?v=2LDzHqFZfCo&feature=related> 14/08/2010.

'La muralla' de Quilapayún

<http://www.youtube.com/watch?v=FVg-ci1tKJs&p=5B4F3757E12D5B5F&playnext=1&index=71> 14/08/2010.

'L'internationale' de Pierre Degeyter (version en français)

<http://www.youtube.com/watch?v=pB5x6cDMjao> 14/08/2010.

'L'internationale' de Pierre Degeyter (version en espagnol)

<http://www.youtube.com/watch?v=ATAMPdd23IY> 14/08/2010.

'Lives in the Balance' de Jackson Browne

<http://www.youtube.com/watch?v=jFowNFvmUxw> 16/08/2010.

'Mantelito blanco' de Nicanor Molinare, interpretée par Los Cuatro Huasos

<http://www.youtube.com/watch?v=-ePEWcPB3U4> 16/08/2010.

'Marsellesa socialista'

<http://www.youtube.com/watch?v=0gOABg27jak&feature=related> 16/08/2010.

'Mi banderita chilena' de Donato Román Heitman, interpretée par Los Huasos
Quincheros

<http://www.youtube.com/watch?v=52uSTMIBQJ0&feature=related> 16/08/2010.

'Ni chicha ni limoná' de Víctor Jara

<http://www.youtube.com/watch?v=H2gtabsuuBk> 14/08/2010.

'Quien canta su mar espanta' collectée par Margot Loyola, interprétée par

Cuncumén <http://www.youtube.com/watch?v=V5qwr273PO4> 14/08/2010.

'Rin del angelito' de Violeta Parra

http://www.youtube.com/watch?v=vhHXsOPW_1A 14/08/2010.

'Río Manzanares' du folklore vénézuélien, interprétée par Isabel et Ángel Parra.

<http://www.ipernity.com/doc/gianita/2299314> 14/08/2010.

'Te doy una canción' de Silvio Rodríguez

<http://www.youtube.com/watch?v=1jZziub75eo&feature=related> 14/08/2010.

'They dance alone' de Sting

<http://www.youtube.com/watch?v=EiEl3KaD2aM&feature=av2e> 16/08/2010.

'Todo cambia' de Julio Numhauser, interprétée par Mercedes Sosa

<http://www.youtube.com/watch?v=v-EceevLV34> 14/08/2010.

'Tonada y sajuriana de las tareas sociales' de Julio Rojas et Luis Advis,
interprétée par Inti-Illimani

http://www.4shared.com/audio/uIOvcfyq/inti-illimani_-_15_-_Tonada_y_.htm 14/08/2010.

'Venceremos' de Sergio Ortega et Inti-Illimani

<http://www.youtube.com/watch?v=zHuKJR2jHPY> 14/08/2010.

'Volver a los 17' de Violeta Parra

<http://www.youtube.com/watch?v=2ozG2tjy3QM> 14/08/2010.

'Vuelvo' de Patricio Manns et Inti-Illimani

<http://www.youtube.com/watch?v=5ItUKp2gJuo> 14/08/2010.

'Yo pisaré las calles nuevamente' de Pablo Milanés

<http://www.youtube.com/watch?v=ZDO4I5aT0hg&feature=related> 14/08/2010.

'Yo te nombro libertad' de Gian Franco Pagliaro, interpretée par Nacha Guevara

<http://www.youtube.com/watch?v=yDcSRw-7uq4> 14/08/2010.

Appendice 5 : Images

Affiches d'activités de la communauté chilienne à Montréal 1982-1985.

**"CHILE RIE y CANTA"
20 AÑOS**

PARTICIPAN:

PEDEO BÓRQUEZ
CATONO
ADOLFO GUTIÉRREZ
EDUARDO GUZMÁN
CARLOS VALLADARES
LUCÍA VODANOVIC
YAYO ESPINOZA
ALFREDO LABBE



GRUPOS:

• ALBORADA • HUINGAHONAL
• LEMUNANTU • HUAYRA
• PALOMARES • ULL-CAITA

DOMINGO 25 SEP. 19 HRS.

3233 HOCHELAGA
METRO PRÉFONDAINE
ADHESIÓN \$ 2⁰⁰

Lemunantú
Arcilla
Ull-Caita
Est. ALI Philipinas
Marcela y Lissa
Danzas del Peru
Dollasuyo
Groupe Iranien
Nahuatl

DANSES
CHANSON
POEMES

22 Octobre
4240 Bordeaux
20 Heures
Contribution \$ 5⁰⁰

INVITE SPECIALE:
UNE REPRESENTANTE DES
GRUPES POPULAIRES DU
QUEBEC

inf.: 522 6884

**FESTIVAL
INTERNATIONAL DE FOLKLORE
POUR LA PAIX EN
AMERIQUE CENTRALE**

ORGANISE PAR L'ASSOCIATION SALVADORIENNE

**"CHILI RIT
et CHANTE"**

**14 Décembre
20h00**

à MONTRÉAL avec:

René LARGO FARIAS
Hugo LAGOS
Richard ROJAS
Esther ROJAS

ECOLE POLYVALENTE JEANNE MANCE
4840 rue Bordeaux (coin Rachel)
Auditorium et Cafeteria PRIX SUGGERÉ \$8.00

"PENÁ" après le récital avec
LEMUNANTU, PALOMARES, CARLOS VALLADARES, QUELENTARO,
LUCIA VODANOVIC, ALFREDO LABBE, HUAIRA

ORGANISÉ par: Carlos Valladares, Pedro Rizzo, Quelentaro Guzman,
Hector Gutiérrez et l'Atelier Culturel Pablo Neruda.

Transgression
ATELIER - GALERIE
PRÉSENTE

ALBERTO KURAPEL
exilio in pectore extrañamiento

PERFORMANCE LATINO-AMÉRICAIN

22-25-26 Mars 1983, 20h.
1647 Bligny, @Place des Arts
509 522-2649 522-6-1113

Affiches de concerts d'artistes venus du Chili à Montréal en visite à l'époque.



Organisé par le Centre Culturel Pablo Neruda
et l'Association Culturelle Araucaria.
Montreal, 18 Mai 1984.

07-4440



EDUARDO
PERALTA
in concert

 <p>producciones violeta</p>	<p>presenta:</p> <p>viaje al corazón de la patria</p>
<p>con</p> <p>nano acevedo y grupo lemunantu</p>	<p>vendredi le 12 avril - 20 h. polyvalente pierre dupuis 2000 parthenais (con ontario) \$6.00</p>

