VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 1 | 2013

Écoutes

Auditeurs en exil : le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques

Listeners in Exile: the Relationship of Chileans in Montreal to two Emblematic Songs

Laura Francisca Jordán Gonzalez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3770>

DOI : 10.4000/volume.3770

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 147-169

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Laura Francisca Jordán Gonzalez, « Auditeurs en exil : le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3770> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3770>

Tous droits réservés

Auditeurs en exil

Le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques

par

Laura Francisca Jordán Gonzalez

Université Laval, Canada

Résumé : Cet article examine l'expérience des auditeurs chiliens exilés à Montréal, se concentrant spécifiquement sur leurs écoutes pendant la dictature militaire (1973-1989). Issus d'une méthodologie mixte qui combine l'histoire orale et l'analyse musicale, les résultats de cette recherche musicologique révèlent la place primordiale que l'audition musicale eut chez les exilés dans la reconstruction d'un lien avec leur pays d'origine, ainsi que dans le développement du mouvement de solidarité avec le peuple chilien. L'article explique, d'abord, le déploiement des goûts musicaux et identifie les répertoires canoniques qui demeurent au centre des écoutes. Ensuite, il aborde le rôle de l'usage des enregistrements en vinyle et cassette, et de la radio dans la diffusion des musiques. Enfin, les deux dernières sections explorent les 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.

Mots-clés : *écoute – auditeurs – communauté – exil – politique – analyse musicale – cassette – radio – nueva canción*

Abstract: This paper examines the listening experiences of Chilean exiles in Montreal, principally during the period of the military dictatorship (1973-1989). Carried out with a mixed methodological approach combining oral history with musical analysis, the outcome of this musicological research unveils the fundamental place of musical listening for exiles involved in building links with their country of origin, as well as in developing a Chilean solidarity movement in exile. First, the article explicates the formation of musical tastes, identifying canonical repertoires that were kept at the forefront of their listening. Secondly, it stresses the role of vinyl and cassette recordings, along with radio broadcasts, in the dissemination of certain repertoires. Furthermore, the last two sections explore some of the meanings attributed to the songs, 'Gracias a la Vida' and 'Vuelvo', highlighting the complexity of their reception relative to the construction of cultural identities and the recounting of personal and collective histories.

Keywords: *listening – auditors – community – exile – politics – musical analysis – cassette – radio – nueva canción*

À Jan Fairley

À quoi sert l'écoute musicale dans le contexte de l'exil ?

Une vingtaine de participants à cette recherche¹ (des Chiliens exilés² à Montréal entre 1973 et 1989³) furent invités à répondre à la question : quel rôle joua la musique dans votre expérience d'exil⁴? Les réponses, bien que diverses, signalèrent deux grands champs où l'écoute de la musique avait participé fortement à leurs expériences quotidiennes, que cette écoute fût communautaire ou individuelle.

À l'écoute communautaire, conçue notamment comme l'écoute collective lors de *peñas*⁵, d'événements politiques et de concerts, correspondait un rôle plutôt utilitaire de collecte de fonds. Cette pratique comprenait autant la participation des musiciens aux spectacles que la commercialisation des enregistrements à des fins solidaires. La musique servait par ailleurs à favoriser les rencontres, atténuant ainsi le processus difficile d'acclimatation des exilés. Enfin, le dernier ressort de l'écoute communautaire était celui d'une recherche identitaire⁶, autant nationale que politique. La musique engagée était donc privilégiée, à laquelle s'ajoutait la musique dite folklorique chilienne, comme la *cueca*⁷.

L'écoute individuelle, celle dont je veux discuter davantage dans cet article, était reliée particulièrement au besoin de reconstruire la personnalité de l'exilé. Pour reconstruire leur micro-univers, tout ce qui leur avait été volé de façon violente, les exilés commencèrent à approfondir la recherche

de leurs racines dans le folklore, la musique, les affiches. Ils collectionnaient la musique latino-américaine. Faisant référence à ce type d'écoute individuelle, deux participants affirment:

« Je crois que j'ai mangé plus d'*empanadas* et écouté plus de musique chilienne que dans toute ma vie au Chili [04]. Pour moi, la musique me relaxe. Dans le fond, c'est une thérapie, surtout dans 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]. »

Durant l'exil, on redécouvre la musique chilienne historiquement engagée aux projets de la gauche, comme celles de Violeta Parra⁸ et de la *Nueva Canción Chilena* (NCCCh⁹). Mais l'écoute individuelle permettait aussi aux auditeurs de conserver un éventail de goûts musicaux plus diversifié. En voici quelques exemples :

Un participant dit qu'il aime toute la musique, sauf la musique religieuse. Il aime The Beatles par exemple. Quant à la musique populaire chilienne, il aime la *Nueva Ola*¹⁰ et dit qu'il connaît toutes les paroles des chansons. De même, il connaît Los Cuatro Cuartos et Las Cuatro Brujas, des ensembles du *Neofolklore*¹¹ très populaires à l'époque. Il sait que ce genre de groupes n'étaient pas engagés politiquement. Par contre, ils étaient critiqués pour leurs chansons dédiées à la description naïve de la nature, des animaux et du folklore. En réponse à ma question sur la signification de cette écoute alternée de musiques engagées, il déclare qu'il aimait les deux types de musiques, que ce n'était pas le plus commun, mais que dans

son parcours universitaire, il ne connaissait que très de peu de gens engagés en politique, et que 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 leur répertoire.

Un autre participant reconnaît que l'exil l'amena à développer un goût pour des musiques qu'il n'aimait pas auparavant, bien qu'il les connaisse quelque peu [06]. D'une certaine manière, l'exil provoqua un sentiment d'appartenance identitaire élargi à l'Amérique Latine chez quelques personnes. S'identifier en plus à la salsa, au tango, à la bossa-nova paraissait beaucoup plus attirante que d'en rester simplement à la *cueca*. Mais cette eclectisme, croit-il, est une conséquence de l'esprit inclusif de la NCCh qui aurait développé le besoin d'étendre les options sonores et de transformer les sons étrangers en musique « de chez nous ».

Toutefois, d'après les participants à cette recherche, la plupart des Chiliens écoutaient la musique liée au gouvernement de l'*Unidad Popular* (UP¹²). À mesure que les musiciens continuaient à interpréter les pièces plus célèbres de la NCCh, une partie du répertoire finit par devenir canonique¹³. Si avant le coup d'État de 1973, elles visaient surtout à encourager le processus de transformation sociale, à partir du début de la dictature, les anciennes chansons de la NCCh devinrent de la musique de protestation, concentrée sur la nouvelle situation politique et sa brutalité. Cette musique, dit un participant, agit comme un manifeste du mouvement pour la libération du Chili [09].

Les enregistrements et la radiodiffusion

Puisque la plupart des Chiliens qui arrivèrent à Montréal entre 1973 et 1989 quittèrent leur pays d'origine dans une situation difficile, peu d'entre eux apportèrent leurs biens personnels, et encore moins leurs disques. De plus, après le coup d'État, une forte censure doublée d'une autocensure provoqua la destruction de nombreux enregistrements, ce qui eut pour effet de limiter la circulation de disques de la NCCh et d'autres répertoires considérés comme subversifs (Jordán, 2009 : 83-84). Néanmoins, ceux qui ne subirent pas les pires formes de persécution cachèrent leurs enregistrements et ceux qui partirent en exil de façon moins précipitée réussirent à emporter quelques exemplaires de disques 33T [07], et certains participants ont même déclaré qu'ils partirent avec toute la musique chilienne qu'ils possédaient [03, 09].

Plus tard, les maisons de disques et certaines librairies commencèrent à vendre des vinyles de la NCCh produits en Europe¹⁴. Les auditeurs purent acquérir beaucoup de disques lors de leur exil, dont les prix pouvaient s'élever à 25 \$ ou 30 \$ à Montréal. Certains firent même la prouesse de reconstruire leurs anciennes collections [18]. Voici l'impression d'un des participants :

Il y avait très peu de communications avec le Chili, la circulation de biens n'était pas facile. J'ai emporté quelques disques du Chili, mais c'était difficile d'acquérir d'autres enregistrements. La *Librería Española* en 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 pas en masse [05].

Le but des collectionneurs était d'une part d'obtenir les anciens et nouveaux enregistrements de la NCCh, et d'autre part d'acquérir les enregistrements qui se faisaient au Chili sous la dictature. La difficulté de conserver les disques au Chili et les envoyer à l'étranger furent bientôt résolues après l'apparition d'une nouvelle technologie : la cassette.

Certaines conclusions relatives à la situation musicale à l'intérieur du pays, tirées d'une étude antérieure (Jordán, 2009), servent à comprendre la valeur de la cassette à Montréal. Au Chili, les *peñas* et événements solidaires servirent à l'échange de musiques enregistrées sur 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 peu connues. Ensuite, la présentation et la divulgation de créations des musiciens subissant la censure, de façon à récupérer un espace de travail et une source financière. Enfin, ici aussi en rapport à la collecte de fonds, la vente d'enregistrements dans le but d'aider les organisations participant à la résistance politique. Toutes ces raisons donnèrent au piratage une aura bienveillante, puisque même les artistes offraient leurs productions pour collaborer à des fins communes. Ainsi, grâce à la technologie de la cassette, les auditeurs chiliens réussirent à conserver de nombreuses musiques qui étaient en train d'être détruites par les militaires.

La cassette à bande magnétique développa de nouvelles dynamiques de circulation du matériel phonographique et modifia profondément l'approche de l'auditeur à l'enregistrement, puisqu'il devint un participant actif dans la production de la musique. La culture du *home-taping* permit de démocratiser l'accès aux divers répertoires musicaux, le coût peu élevé de la cassette étant évidemment déterminant pour sa grande diffusion. Un autre aspect est la qualité « communautaire » des pratiques musicales reliées à la cassette. Ce support servit non seulement aux usages individuels, mais il s'intégra aussi aux pratiques sociales de groupe, notamment lors de concerts et avec d'autres fins. Avec la participation des exilés qui envoyaient et recevaient des cassettes, ce support trouva une place spéciale dans les circuits de la résistance, contribuant autant à la défense des musiques revendicatrices qu'à la consolidation financière du mouvement politique (Jordán, 2012).

En exil, les cassettes se passaient de main en main [15], de manière à ce que les auditeurs maximisent la dissémination 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 j'ai” et si quelqu'un après pouvait construire une vidéothèque, on les copiait et les reproduisait au maximum » [04]. Avec la cassette il était plus facile d'éviter le danger et cela réduisait conséquemment la peur que les gens pouvaient ressentir à partager de la musique censurée.

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 deman-

daît 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 enregistré 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 réussit personnellement à apporter différentes musiques qui se produisaient au Chili pendant la dictature et d'autres qui circulaient là-bas de façon clandestine vers 1976¹⁵ [08]. Les anciennes productions, comme *Oratorio de los trabajadores* (1972), aussi bien que les plus récentes faites au Chili, tel que *Cantata de los Derechos Humanos* (1979), arrivèrent à Montréal à l'époque [03]. Lors de la visite de musiciens (chiliens ou d'ailleurs), il était possible d'acheter autant leurs propres productions que celles de leurs congénères dont la circulation était restreinte, comme Gabriela Pizarro et Nano Acevedo. Il s'agissait par exemple de musique de la *Nueva Trova Cubana*, interprétée par exemple par Silvio Rodríguez.

Une autre source très importante pour les amateurs de musique était la radio. Presque la totalité des participants identifia la Radio communautaire Centre-Ville comme la plus grande source de musique chilienne et latino-américaine à Montréal¹⁶. Plusieurs Chiliens ont développé leurs propres émissions sur cette radio, depuis 1976 et jusqu'à nos jours. L'émission radiophonique probablement la plus influente dans la communauté est celle conçue par Manuel Fierro, qui est d'ail-

leurs reconnu parmi ses compatriotes comme un grand connaisseur et collectionneur de musique chilienne.

Deux aspects concernant les répertoires diffusés en radio sont intéressants à souligner. D'une part, la radio permit une certaine diversification des répertoires promus au sein de la communauté chilienne, notamment ceux plus éloignés de l'engagement politique. Il s'agissait par exemple des « musiques tropicales », dont la popularité s'étendait partout sur le continent. C'est ce que confesse un des participants à propos des *cumbias* et tangos diffusés à la radio. Son univers sonore demeurait en Amérique latine, le continent dont il connaissait, depuis l'enfance, toute la souffrance [13]. D'autre part, notons que, tout comme il y eut des répertoires favorisés, certaines musiques furent presque interdites. Un cas emblématique est celui de Los Huasos Quincheros, ensemble qui avait subi un boycottage lors de sa tournée en Allemagne à cause de son appui à la dictature et la participation de l'un de ses membres dans le gouvernement militaire¹⁷. En général, dit un auditeur, « tout le monde sait qu'il est mal vu d'écouter Los Huasos Quincheros » [04]. Plus rare fut la censure imposée au musicien espagnol Julio Iglesias à la Radio Centre-Ville, qui à ce moment-là visitait le Chili.

« Gracias a la Vida »

En survolant la bibliographie consacrée à 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 sont dédiés est très faible, surtout dans le champ de la musicologie, où les approches analytiques sont presque inexistantes, tout comme celles centrées sur la perspective et l'expérience de l'auditeur. Dans le cas de cette étude, la version écoutée et discutée lors de l'expérience du groupe de discussion effectué en mars 2010 avec une dizaine de participants, est celle enregistrée par Isabel Parra dans l'album *Vientos del pueblo* en 1974.

Deux noyaux thématiques ressortent de la conversation, qui dura approximativement une heure. En premier lieu, la description et la configuration de l'objet-chanson du point de vue des auditeurs, la caractérisation de la musique et des paroles, les versions de la chanson et les représentations de 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 particulier par rapport à différents degrés de représentation, autant individuelle que nationale.

Description de la chanson et de l'artiste

« 'Gracias a la Vida' dit tout ». Une phrase simple comme celle-ci expose fidèlement le sentiment des participants en réaction à la chanson. Il ne vaut pas la peine de chercher un symbolisme

ou des significations complexes dans le texte, car 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 à ses aspects les plus élémentaires, dont l'amour, les lieux et les activités quotidiennes de l'être humain, est un message susceptible de représenter n'importe quelle personne. Voici une description de la chanson chez Nandorfy :

« Parra's best known composition "Gracias a la Vida" can be defined as a hymn to life in 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. » (2003 : 197)

Ci-dessous, la première et la dernière strophe du texte original en espagnol et ensuite une traduction française du même extrait¹⁸.

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 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.

*Merci à la vie qui m'a tant donné.
Elle m'a donné deux yeux qui, lorsque je les ouvre,
me font parfaitement distinguer le noir du blanc,
et là-haut dans le ciel, son fond étoilé
et parmi la foule, l'homme que j'aime.*

*Merci à la vie qui m'a tant donné.
Elle m'a donné le rire et m'a donné les pleurs.
Ainsi je distingue la joie de la douleur,
ces deux éléments qui forment mon chant,
et votre chant à vous tous, qui est le même chant
que celui de tous les gens qui est aussi mon chant.
Merci à la vie qui m'a tant donné.*

Néanmoins, une deuxième lecture des paroles, plus profonde, exprimée par les mêmes auditeurs met en relief un autre point de vue plus proche du contexte particulier dont ils parlent. En fait, comme quelques-uns le suggèrent, 'Gracias a la Vida' représente *el pago de Chile*, soit « le salaire du Chili », une expression populaire de longue date dans le pays, définie ainsi :

« Recevoir le salaire du Chili, c'est tout simplement subir l'ingratitude de ceux qui ont profité d'un bon service, non seulement subir l'ignorance, mais aussi être puni et maltraité, alors qu'il était tout à fait possible refuser les services offerts¹⁹. »

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 souligne, alors, une profonde ironie, manifestée dans la tension entre cette « ode à la vie » et la mort tragique de la compositrice.

Cette ironie n'est pas simplement manifeste dans ce contraste entre les paroles et la biographie de l'artiste, on la trouve aussi dans la structure musicale. Emily Pinkerton l'indique déjà quand elle

décrit le rapport des paroles à la musique (2005). Il s'agit d'une merveilleuse description de la vie musicalisée à laquelle s'ajoute une mélodie tranquille et posée, entonnée par une voix plaintive et une base rythmique constante, répétitive, qui crée une ambiance dépourvue de progression.

Bien que les auteurs qui font référence à « Gracias a la Vida » n'ont de cesse de rappeler le caractère « simple » de la structure musicale, lorsqu'il s'agit de la transcrire, les versions des transpositeurs ne coïncident pas dans la notation. D'ailleurs, j'ai trouvé plusieurs discordances en comparant les différentes transcriptions que j'ai eu l'occasion d'observer. Sans doute, l'élément qui suscite le plus de divergences est le rythme, plus particulièrement au niveau de la mesure. Par exemple, Cormier considère que « 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 qui « semble souligner les complexités de la routine quotidienne, d'apparence simple, qui sont évoquées dans le texte » [« *seems to underscore the complexities of the seemingly simple daily routine which are addressed in the text* »] (Cormier, 1999 : 28). Néanmoins, à mon avis, il s'agirait au contraire 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 dans la version originale de Violeta Parra que dans la reprise de sa fille Isabel,

repose sur une base harmonique et rythmique constante, une sorte de cycle dont l'accentuation est ternaire, plus précisément en 6/8.

Figure 1 : « Gracias a la Vida », reprise Isabel Parra, accompagnement du charango.

Sur l'accompagnement, montré dans la figure 1, la ligne mélodique vocale agit librement, dépassant parfois les contraintes du 6/8. Un modèle rythmique articule la mélodie complète moyennant des variations. Dans ce modèle, un trait caractéristique qui n'est quasiment pas 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 Cormier (1999 : 27) (figure 2) suivi d'un deuxième exemple avec ma propre transcription (figure 3) :

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 *acciaccatura*²⁰, laquelle comporte un air de pleurnichement au chant. Par ailleurs,

Figure 2 : « Gracias a la Vida », reprise Mercedes Sosa, fragment vocal.

le passage de la sixte mineure à la quinte qu'on voit dans la mesure 21 est aussi un élément suggestif qui viendrait renforcer l'idée de la dou-

leur si on appliquait la caractérisation faite par Cooke, selon qui cette appoggiature²¹ fonctionne dans plusieurs œuvres comme un élan-
cement²² (1989 : 241).

Le caractère plaintif de l'interprétation est, sans doute, un des arguments des plus convaincants pour comprendre le paradoxe des significations de « Gracias a la Vida ». Par contre, d'autres reprises de la chanson ont essayé de fuir la tristesse de la version de Violeta Parra, cherchant à souligner l'espoir et une vraie gratitude envers la vie. Ainsi, Joan Baez, selon la description de Pring-Mill rapportée par Fairley, « finissait sur une note aiguë, presque à la façon des cris d'un oiseau » [« ended on a high note almost like the screams of a bird »] (Fairley, 1992 : 369).

En 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 sur le côté exotique des représentations du latino-amé-

ricain. Ainsi, Joan Baez dote la chanson d'optimisme et de sensualité à travers un chant plus vigoureux et presque triomphal et une instrumentation fournie de guitares, d'une harpe et

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

Figure 3 : « Gracias a la Vida », reprise Isabel Parra, fragment vocal.

d'une contrebasse; tandis que Nancy White maintient le ton mélancolique original, probablement dû à sa proximité avec la communauté chilienne de Toronto, mais elle se sert de la connaissance de la chanson pour entreprendre l'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 sont, toutefois, imbriqués aux multiples significations de la

culture latino-américaine et à ses articulations spécifiques en Amérique du Nord à travers la chanson « Gracias a la Vida » (Pinkerton, 2005).

La musique problématise donc le message d'espoir et d'optimisme que seuls les versets comportent. Le caractère paradoxal qui enferme l'histoire et la structure sonore de « Gracias a la Vida », est perçu chez les participants du groupe de discussion comme un trait important de la chanson, car

il introduit des éléments de la vie et la figure de l'artiste, soit sa souffrance et son échec. Ces éléments s'apparentent à la précarité et à la douleur du *peuple*, le sujet imaginaire en lequel les auditeurs eux-mêmes se sentent reflétés.

Un participant le commente ainsi :
« cette chanson est une tragédie ».

Violeta Parra est respectée surtout pour sa simplicité, parce qu'elle incarne l'artiste populaire, illettrée (du moins dans l'imaginaire des récepteurs) et parce qu'elle incarne aussi la contradiction « propre » de l'artiste, selon les configurations habituelles de ce qu'un artiste devrait être, basées sur les idéaux romantiques²³. Plusieurs font référence au succès posthume de Violeta Parra et à la diffusion de « Gracias a la Vida », une pièce qui a atteint un statut emblématique à travers les versions de Mercedes Sosa, Isabel Parra, Javiera Parra, Gloria Simonetti, Plácido Domingo, entre autres. Au fil du temps, elle est devenue une partie du répertoire des *amateurs* qui lui a valu une grande diffusion dans l'espace « domestique » ou familial.

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 », car l'instrumentiste ne maîtrise pas les nuances et que le *rasgueo*²⁴ n'est pas propre à cet instrument en particulier. Pendant que la trame musicale avance, on écoute les accords changer, et pourtant, 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'air²⁵, comme le démontre la figure 4.

Figure 4 : Positions des accords de : Am, E7, G et C du charango

Bien que dans l'enregistrement, la tonalité qui sonne soit *Sibm*, je pense que la musicienne accorda le *charango* un demi-ton plus haut et qu'elle joua les accords de la tonalité de *Lam*, une tonalité reconnue parmi les musiciens amateurs comme une des plus simples. D'autre part, la musicienne réalise un *rasgueo* irrégulier, de 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 cela produit une sorte de reconnaissance des auditeurs familiarisés avec la chanson.

Il est intéressant ici de rapporter les mots d'un participant à cette recherche qui n'était pas présent au groupe de discussion. Il affirme sa préférence pour l'artiste. Il aime les créations de Violeta Parra premièrement à cause de sa poésie, deuxièmement car « bien que sa voix ne soit pas agréable et qu'elle

ne se détermine 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 » (c'est moi qui souligne). 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].

Les attentes de l'auditeur et leurs représentations

La référence parfois 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, à quoi s'attendent-ils ? Quel est le rôle du son et celui 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 (Víctor Jara) en les présentant comme des figures clés de l'histoire culturelle chilienne²⁶. Ce que je veux souligner, c'est un premier niveau de réception où celle-ci se concentre sur l'artiste, où la chanson agit comme *indice* de la personne qui l'a créée, et ce, même si la version qu'on écoute est interprétée par une autre voix. Ainsi, dans ce cas, un lien inébranlable entre musique et compositrice est révélé, étant donné que l'admiration que cette dernière

suscite charge « Gracias a la Vida » d'une valeur inestimable.

Ni la chanson ni Violeta Parra ne furent bien accueillies au moment de la création. Certains auditeurs reconnaissent que, lors de leur stage au Chili, ils n'aimaient pas cette musique sous prétexte qu'ils la trouvaient trop « folklorique et monotone ». Il est intéressant de voir la double mise à l'écart de « Gracias a la Vida ». En premier lieu, dans le boom posthume au sein de la NCCCh, mouvement dans lequel Violeta Parra devint une figure emblématique. En second lieu, avec le début de l'exil, car, comme je l'ai observé dans le cas de plusieurs Chiliens habitant à Montréal, l'intérêt pour certains répertoires musicaux et autres traditions nationales commence ou bien s'intensifie significativement en exil, participant 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 et comment ses significations sont articulées. Par exemple, Fairley, qui commente la position d'autres auteurs sur ce sujet, rappelle l'effet du premier événement sur la chanson :

« Il est légitime de débattre des analyses rétrospectives d'Agosin et Boltz-Blackburn de 'Gracias a la Vida' de Parra : en interprétant les paroles de la chanson après sa mort, on peut y lire une élogie ou un adieu. Et pourtant, à l'époque de son écriture, alors qu'elle était bien vivante, on pouvait y voir de l'espoir et de la confiance²⁷. » (Fairley, 1992 : 367)

Alors, que se passe-t-il avec la réception en exil ? Le fait que, parmi toutes les chansons de Parra, ce soit celle-ci qui soit la préférée chez ce groupe d'exilés, me paraît très significatif car 'Gracias a la Vida' ne fait pas partie des chansons les plus « engagées » de l'artiste, comme l'a remarqué Bernstein :

« Lune de ses dernières chansons et en même temps l'une des plus populaires, 'Gracias a la Vida' transcende pourtant ses œuvres plus manifestement politiques. Une chanson à la simplicité fallacieuse, qui est devenue l'hymne de la nueva canción à travers toute l'Amérique latine ²⁸. » (Bernstein, 2004 : 170)

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 reflètent la complexité d'une vie de souffrance, en dépit d'une vie envers laquelle ils sentent une profonde identification mêlée de frustration. Ensuite, ils démontrent leur empathie pour Violeta Parra, puisque cette pièce synthétise l'échec qu'elle subit, et est en même temps identifiée comme l'une des plus belles chansons de l'artiste. Enfin, si « Gracias a la Vida » était considérée comme une pièce fondamentale de la *Nueva Canción* en Amérique latine (Manuel, 1990 : 70 ; Cormier, 1999 : 28), elle serait même devenue, selon Joan Baez, l'hymne clandestin des peuples vivant sous les dictatures en Amérique latine (Fairley, 1992 : 369).

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 » l'être humain.

Mais d'un autre côté, cette chanson est devenue, selon leurs dires, une carte d'identité du Chilien face au 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 est une manifestation propre du national.

« Merci à la vie de sauver *la vie* », de cette façon, d'après un participant, on résume l'adéquation de la chanson avec les Chiliens exilés. Dans le groupe de discussion, la reconnaissance est grande pour les opportunités offertes par l'exil. Les participants remercient la possibilité d'apprendre une autre langue, de continuer leur vie, de reconstruire leur famille. Dans leurs récits, on remarque une gratitude permanente envers les avancées du gouvernement de Salvador Allende, qui, malgré la nostalgie du propos, se constitue en miroir des succès et des échecs chiliens. Dans leurs propos, on découvre une lointaine frustration, que l'on peut observer dans les pratiques d'écoute du deuxième exemple musical de cet article, « Vuelvo ».

« Vuelvo »

« Vuelvo » est une pièce intrinsèquement reliée à l'histoire de l'exil, y compris l'exil musical, puisqu'elle ne fut pas seulement conçue et enregistrée en exil mais qu'elle a pour thèmes centraux le phénomène de l'exil et du retour. Patricio Manns écrivit le poème lors d'un stage à Rome en 1978, où l'ensemble Inti-Illimani, dirigé par Horacio Salinas, le musicalisa, puis au moment de l'enregistrer en 1979 pour son disque *Canción para matar una culebra*.

La structure métrique du poème combine différents types de rimes entre ses vers octosyllabiques. On trouve une réminiscence du 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 d c*, schème qui est utilisé spécifiquement dans la deuxième strophe.

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*²⁹. (Manns, 2004 : 222-223)

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*, *tiple*, *guitarron* mexicain, maracas, *claves* et *toc toc*.

La plupart de ces instruments ne sont pas présents dans la musique traditionnelle chilienne; ils viennent plutôt de Colombie et du Venezuela (*cuatro*, *tiple* et maracas), d'Amérique centrale, des Caraïbes (*claves*) et du Mexique (*guitarron*). La présence de ces multiples instruments génère une ambiance spéciale, en raison du mélange de timbres qui amène l'auditeur à imaginer un espace indéfini du continent, plongé dans la nature, habituellement un espace sauvage. Dans l'interlude instrumental, où le *tiple* devient protagoniste, l'intervention du *toc toc* fonctionne comme un vrai musème (Tagg, 1979 : 70-79, 102-154) : son timbre et le motif rythmique qu'il joue rappellent le galop du cheval (01 : 45). Voir la figure 5.

Si la chanson parle du retour et que ses instruments renvoient l'auditeur à une place lointaine et naturelle, une image prototypique de l'Amérique latine, je dirais que la musique communie fidèlement l'esprit du poème original. Dans le récit, le retour ne serait pas à un lieu confortable, mais à un espace de lutte que le narrateur devrait affronter. 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 5 : « Vuelvo », *toc toc*, musème, « galop du cheval ».

figure 6) 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 6 : « Vuelvo », maracas.

Si l'une des procédures habituelles de la NCCh est de rassembler des instruments d'origines diverses et de les faire sonner ensemble de telle manière que son agencement paraisse « naturel », il est bon de souligner que le public chilien est tellement habitué à ce type de mélange qu'il y retrouve le son « chilien ». Il est évident que d'autres aspects sonores aident à expliquer la « chilénisation » des instruments par leur usage, les combinaisons spécifiques que les musiciens cherchent et la particularité des voix.

Le traitement des voix comporte des traits particuliers. 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 accentue la prononciation des consonnes fricatives, comme le [v] et le [s]. En même temps, il a une tendance à appuyer 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 spécifique du

chanteur principal, met en relief une déclamation spéciale du texte qui invite les auditeurs à porter attention à ce que le narrateur dit. La structure mélodique est complexe, hautement lyrique, ce qui permet une emphase majeure dans les mots. Voir la figure 7.

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. Le chant massif et à l'unisson rappelle que la cause est communautaire, qu'on ne parle pas d'une histoire 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 à proximité, comme s'ils murmuraient à l'oreille des auditeurs. Le son est sec, apparemment dépourvu d'effets électro-acoustiques. 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.

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 du mouvement, cette forme rythmique étant directement reliée aux danses folkloriques et populaires en Amérique latine, dont

Em Am Em Am Dm G7

Con ce ni zas con des ga rro con nues tra'al tiva'im pa cien cia con u na'ho nes ta con

6 C D E7 F7 Em Am

8 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

12 D E D E Dm G Am Em Am Em Am

8 ís _____ pon go'el

21 D G7 Cm

8 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

27 F7 Bb E7 Am Em

8 o jo'y su mi rar y con ten go'el des con ten to

Figure 7 : « Vuelvo », fragment vocal et accords.

la *cueca*. Souvent, son apparition amène les danseurs à poursuivre certains pas. L'hémiole, dans ce cas, provoque une accélération de la pulsation, puisqu'on regroupe les six croches de la mesure par groupes de deux, et l'on marque ainsi trois pulsations au lieu de deux. Je dirais, alors, que l'hémiole est porteuse de courage et que ce sentiment s'accorde parfaitement aux besoins communicatifs de la chanson qui annonce le retour de l'exilé.

En ce qui concerne l'harmonie, on peut remarquer une progression qui descend par quintes, rappelant le caractère « professionnel » des ensembles les plus importants de la NCCh, comme Inti-Illimani, dans lequel 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 8, arrive comme épilogue, comme confirmation de l'arrivée dans la patrie.

Figure 8 : « Vuelvo », toctoc, musème, « cueca ».

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

Durant le déroulement de l'écoute en groupe, plusieurs participants essayèrent de deviner le titre de la pièce et le nom de l'auteur. Tous ne la reconnurent pas. Ceux qui la connaissent annoncèrent vite qu'il s'agit de Patricio Manns et plus tard quelqu'un ajouta que les musiciens sont Inti-Illimani. À la différence du cas de 'Gracias a la Vida', la conversation tourna autour de l'exil et du retour.

Les participants discutèrent de la tristesse que la chanson leur inspire. Évidemment, les personnes du groupe ne sont pas rentrées au Chili et lorsqu'elles se sentent interpellées sur cette question du retour, elles dessinent leurs propres interprétations de l'histoire qu'elles ont vécue. Le Chili que les participants quittèrent a peu à voir avec le pays d'aujourd'hui. 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 situation nationale et une sorte de rêverie avec laquelle ils apprirent à vivre à Montréal. Ils s'identifient à la figure du migrant permanent, « migrant du jour, migrant toujours » dit l'un d'eux. Le mot qui

leur convient est celui du déracinement : « Nous sommes déracinés, nous avons des racines, mais on nous les a volées ».

Pourquoi retourner ou, plutôt, pourquoi rester? On observe trois arguments dans leurs discussions. 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 que représentait le fait de s'aventurer dans un pays gouverné par les militaires, même si une bonne partie des exilés n'étaient pas officiellement proscrits. 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 durant les dix-sept ans de dictature se déroula parallèlement à l'adaptation provisoire à la terre d'accueil des exilés. Le Chili devint alors pour certains d'entre eux un symbole de la trahison, un endroit qui provoque le refus. Troisièmement, le temps facilite la reconstitution des familles et la naissance des nouveaux membres du clan. La vieillesse et la descendance sont deux puissantes raisons qui justifient le fait de rester 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 sur l'exil, pourtant, selon ce que l'un des participants expliqua, ce que les auditeurs voulaient écouter *en 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 étaient les chansons « *de l'Inti-Illimani* » et non pas les nouvelles créations. J'observe encore une fois une rupture entre les choix des artistes et les besoins des auditeurs, même si les premiers vivent aussi l'exil et dédièrent plusieurs années aux activités solidaires avant de se remettre à composer. 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 ne trouvèrent pas à ce moment-là le meilleur des accueils. Il y a alors la nécessité d'une certaine loyauté des artistes envers le peuple auquel ils dédient leurs œuvres, un décalage entre les attentes des auditeurs et les désirs des créateurs³⁰.

Face à la difficulté de rentrer, demeurent 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 ».

Remarques finales

Cette étude de cas examine l'écoute musicale chez un groupe d'individus spécifique, situé à un moment et dans un endroit tout aussi particuliers

– les Chiliens exilés à Montréal au cours de la dernière dictature militaire. Au début, la seule observation de la perspective des auditeurs paraissait un objectif pertinent et suffisant, étant donné que la plupart des recherches qui abordent l'exil musical chilien se sont penchées sur la perspective de la création musicale, à savoir la production des artistes chiliens en exil (Bessière, 1980; Clouzet, 1975; Fairley, 1989; Gavagnin, 1986), avec certaines exceptions néanmoins (Knudsen, 2001 et 2006).

Chez ces auditeurs à Montréal, la musique, avec d'autres formes³¹, eut la fonction d'articuler des l'appartenance nationale, latino-américaine, avec l'identité politique de gauche et l'exil. Pourtant, si l'on présume l'intérêt d'une « cohérence imaginaire » (Hall, 1994 : 394) de l'identité culturelle, il paraît tout à fait évident qu'une telle identité ne peut qu'être polyvoque, contradictoire, diverse et mutable.

En examinant les collections de disques et de cassettes, ainsi que les émissions de radio, il est possible d'esquisser les tendances des auditeurs en ce qui concerne l'écoute individuelle. On y remarque l'usage d'un répertoire diversifié ainsi qu'une tendance à reconnaître des pièces préférées par la communauté. Les goûts musicaux des exilés expérimentèrent des changements au cours du temps. Si bien que ceux-ci continuent à écouter avec persévérance certaines musiques « engagées » produites avant le coup d'État, et d'y apposer de nouvelles significations. Des répertoires auparavant méprisés acquièrent aussi une autre valeur en exil, comme des genres de musique reliés à la danse et la sociabilité. Plus spécifiquement, le besoin de reconstruire une appartenance territoriale en exil

permet d'inclure davantage de sonorités latino-américaines diverses à l'éventail des musiques considérées propres. Quant aux créations faites en exil, elles trouvèrent une réception hétérogène chez les auditeurs, car ils préféraient d'ordinaire d'anciennes chansons renommées. Toutefois, l'examen des pièces créées pendant la dictature à l'extérieur du Chili révèle que certaines représentations de l'exil arrivent à articuler aussi des significations profondes chez ces derniers auditeurs.

L'étude de 'Gracias a la Vida' et de « Vuelvo » met ainsi en lumière le fait que les écoutes articulent une complexité de significations, dans le processus de valorisation de certaines musiques. En ce sens, le rapport établi entre les discours des participants et le son, à travers l'analyse musicale, permet de montrer comment les significations se trouvent imbriquées à ces multiples dimensions,

notamment ce que les paroles « racontent », les événements auxquels la création et l'écoute sont associées, la personne incarnée par l'artiste ainsi que la dimension sonore en elle-même. Ces pièces parviennent à « représenter » un Chili depuis l'écoute, à travers l'évocation d'une terre lointaine dans le temps et l'espace, et l'établissement de liens avec elle, par le biais de l'activité solidaire et un sentiment d'appartenance. D'après l'écoute et la discussion en groupe, 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.

Bibliographie

- BERNSTEIN J. A. (2004), *Women's voices across musical worlds, Virginia, Northeastern University Press.*
- BESSIÈRE B. (1980), *La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*, vol. 1, Toulouse, Éditions d'Aujourd'hui.
- CARRASCO E. (2003), *Quilapayún, la revolución y las estrellas*, Santiago, Ril Editores.
- CLOUZET J. (1975), *La Nouvelle Chanson Chilienne*, Paris, Seghers.
- COOKE D. (1989), *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- CORMIER R. J. (1999), « The Relationship between Music, Text, and Performer in the Latin American Nueva canción as seen in the Repertory of Mercedes Sosa », *mémoire de Maîtrise*, Tufts University.
- DEL POZO J. (2009), *Les Chiliens au Québec. Immigrants et réfugiés, de 1955 à nos jours*, Montréal, Boréal.
- DONOSO K. (2009), « Por el arte-vida del pueblo : Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990 », *Revista Musical Chilena*, vol. 63, n° 212, p. 29-50.
- DESCHENES B. (1998), « Toward an Anthropology of music listening », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 29, n° 2, p. 135-153.
- FAIRLEY J. (1992), « 'Gracias a la Vida' The Power and Poetry of Song by Robert Pring-Mill », *Popular Music*, vol. 11, n° 3, p. 365-370.
- (1989), « Analysing performance : narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú! », *Popular Music*, vol. 8, n° 1, p. 1-30.
- GAVAGNIN S. (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*, vol. 21, n° 2, p. 300-335.
- GENERAL GATO (2008), « Recibir el pago de Chile », <http://sigloscuriosos.blogspot.com/2008/09/recibir-el-pago-de-chile.html>, 02-07-2010.
- HALL S. (1994), « Cultural Identity and Diaspora », in Williams P. & Chrisman L. (eds.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory : A Reader*, Toronto, Harvester Wheatsheaf, p. 392-403.
- JORDAN L. (2012), « Desde Chile al exilio y viceversa : usos del casete en dictadura », *communication présentée au sein du Xème Congrès de la branche latino-américaine de l'International Association for the Study of Popular Music*, IASPM-AL, Universidad Nacional de Córdoba, Argentine, 18-22 avril.
- (2010), « 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 », *mémoire de Maîtrise*, Université de Montréal.
- (2009), « Música y clandestinidad en dictadura : la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino », *Revista Musical Chilena*, vol. 63, n° 212, p. 77-102.
- KNUDSEN J. S. (2001), « Dancing cueca «with Your Coat On» : The Role of Traditional Chilean Dance in an Immigrant Community », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n° 2, p. 61-83.

- KNUDSEN J. S. (2006), *Those that Fly Without Wings. Music and Dance in a Chilean Immigrant Community*, Oslo, Acta Humaniora.
- MANNS P. (2004), *Cantología*, Santiago, Catalonia.
- MANUEL P. (1990), *Popular Music of the Non-Western World*, New York, Oxford University Press.
- NANDORFY M. (2003), « The Right to live in peace : freedom and social justice in the songs of Violeta Parra and Víctor Jara », in Fischlin D. & Heble A. (eds.), *Rebel Musics : Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Montreal, Black Rose Books, p. 172-209.
- PINKERTON E. (2005), « “Gracias a la Vida” : Transformaciones estilísticas y articulación de identidad latinoamericana en su interpretación internacional », *communication présentée au sein du VIème Congrès de la branche latino-américaine de l’International Association for the Study of Popular Music*, IASPM-AL, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, Argentine, 23-27 août.
- PRING-MILL R. (1987), « The roles of revolutionary song— a Nicaraguan assessment », *Popular Music*, vol. 6, n° 2, p. 179-189.
- RADIO Centre-Ville (2010-2011), « Historique et développement », <http://www.radiocentreville.com/main/historique.html>, 24-07-2012.
- ROJAS A. (2009), « Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989 », *Revista Musical Chilena*, vol. 63, n° 212, p. 51-76.
- SANTANDER I. Q. (1983), *Quilapayún*, Madrid, Ediciones Júcar.
- TAGG P. (1979), *Kojak – 50 Seconds of Television Music*, Göteborg, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen.

Notes

1. Cet article est une version abrégée et adaptée du VIIIe chapitre de mon mémoire de maîtrise en muscologie « 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 », Université de Montréal, 2010. Une version plus réduite a obtenu le Prix du meilleur essai présenté lors du Congrès annuel de l'Association canadienne des Hispanistes en 2010. En raison du caractère confidentiel des données, les noms des participants furent substitués par des numéros de 01 à 20, d'une telle sorte que la source des citations est indiquée entre parenthèses, par exemple [09].
2. 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.
3. 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 immigrants dans la Province de Québec, arrivant dans la ville de Montréal pour la plupart d'entre eux. (cf. Del Pozo, 2009).
4. Il s'agit d'une des questions posées au cours d'entrevues individuelles d'environ une heure.
5. Événement social habituel en Amérique du Sud, qui réunit des musiciens, des poètes et le public. Il consiste en un spectacle artistique développé dans un petit endroit d'ambiance familiale où on sert de la nourriture typique, tel que du vin et des *empanadas*.
6. J'utilise une définition de l'identité culturelle proposée par Stuart Hall, comprise comme une « "production" which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation ». (1994 : 392)
7. Danse de couple, populaire dans divers pays d'Amérique du Sud. Au Chili, elle est considérée comme la danse nationale. Elle représente la conquête amoureuse d'une femme (*china*) par son cavalier (*huaso*).
8. Violeta Parra fut une chercheuse autodidacte, compositrice, chanteuse et artiste qui est largement reconnue pour sa contribution au domaine du folklore chilien et à la soi-disant musique populaire de racine folklorique.
9. Genre et mouvement de musique populaire chilienne, faisant partie de la *Nueva Canción* latino-américaine. Ses origines remontent aux années 1960, en lien avec les mouvements sociaux et politiques du continent. On le considère comme 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.
10. Genre de musique populaire chilienne relié aux genres états-uniens de la pop et du rock and roll. Il se développe au cours des années 1960 à l'aide d'une forte médiatisation. Ses musiciens deviennent des idoles de la jeunesse, dont Peter Rock, Luis Dimas et Los Red Juniors.

11. Genre de musique populaire chilienne né au début des années 1960 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*.
12. Coalition de partis de centre-gauche et de gauche créée en 1969, et ayant porté Salvador Allende au pouvoir en septembre 1970 [NdE].
13. 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 libertad » de Gian Franco Pagliaro, interprétée par Nacha Guevara; « Río Manzanares » du folklore vénézuélien, interprétée par Isabel et Ángel Parra.
14. Gavagnin indique que l'ancien DICAP, une marque qui produisait une grande partie des albums de la NCCh au Chili, se réinstalle en Europe sous d'autres marques comme Zodiaco (Italie), Movieplay (Espagne), Pathé Marconi et Le Chant du Monde (France). Il signale également qu'Inti-Illimani travailla avec EMI en Italie jusqu'en 1985 (1986 : 311-312).
15. Notamment les morceaux « Himno socialista », « Marsellesa socialista », « Himno de la JC ».
16. La Radio communautaire et multilingue Centre-Ville a vu le jour dans les années 1970, son objectif étant de « produire des émissions de qualité qui suscitent réflexion et servent à la promotion des droits des diverses communautés montréalaises privées d'espace d'expression au sein des Médias traditionnels » (Radio Centre-Ville, 2010-2011, 24-07-2012).
17. Pour plus de renseignements sur la participation de Benjamín Mackenna dans le gouvernement, cf. Donoso, 2009 : 35; Rojas, 2009 : 53-57; Jordán, 2009 : 86-90.
18. Traduction vers le français de Normand Raymond.
19. 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* » (General Gato, 2008, 02-07-2010).
20. Petite note d'agrément frappée très rapidement devant une note principale, en particulier au clavecin [NdE].
21. Petite note d'agrément hors mesure, étrangère à l'accord avec lequel elle est entendue et sur laquelle prend appui la note principale qu'elle met en valeur [NdE].
22. 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 (Cooke, 1989 : 146-150).
23. Deschenes décrit cette idée sur l'artiste de la manière suivante : « l'artiste, d'une certaine manière, a une prééminence psychosociale que les gens du commun n'ont pas et ne peuvent avoir. Il transcende la quotidienneté » [*« 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).
24. Le *rasgueo* est la manière spécifique de plaquer des accords sur un instrument à cordes.
25. L'accordage des cordes du *charango* est, en ordre descendant, *mi, la, mi, do, sol*.
26. Víctor Jara est probablement la figure de la NCCh la plus connue internationalement, non seulement grâce à ses nombreuses chansons « engagées », mais surtout, tragiquement, du fait de son emprisonnement, de la torture à laquelle il fut soumis et de son assassinat par des militaires quelques jours après le coup d'État en 1973 (cf. Bessière, 1980 : 27-35).

27. « *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'.* » (Fairley, 1992 : 367)
 28. « *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 America.* » (Bernstein, 2004 : 170)
 29. Traduction vers le français de Normand Raymond.
 30. Ce sujet a été partiellement traité, de la perspective des musiciens, dans Carrasco, 2003 et Santander, 1983.
 31. L'objectif de participer comme communauté au mouvement international de solidarité avec le Chili est sans doute l'un des moteurs les plus importants de la pratique musicale en exil. De même, le besoin de se rejoindre et de partager des espaces culturels collectifs est aussi un noyau fondamental pour comprendre les rôles de la musique dans ce contexte particulier. Pour en connaître davantage, voir Jordán, 2010.
-