

Identité(s) et mémoire(s) dans la *Cantata popular Santa María de Iquique*

Olga LOBO (Grenoble)¹

Summary

The *Cantata popular de Santa María de Iquique* is one of the most important musical compositions of Quilapayún. Composed by Luis Advis in 1969 it tells the story of the massacre of the Iquique mineworkers in 1907. This *cantata popular* has become not only one of the symbols of the protest songs from the Seventies but also an icon for the universal struggle against injustice. The aim of this article is to study its history and different meanings in order to show the way how poetry, lyrics and music come together to tell the identities and memories of the Chilean people until now, when we celebrate its 50th anniversary.

La *Cantata* de Luis Advis, une composition hybride et populaire

La Cantata, entre deux traditions

Interprétée pour la première fois en 1970 par le groupe Quilapayún, *La Cantata popular Santa María de Iquique* (*Cantata*) est une composition de Luis Advis (Iquique, 1935 – Santiago du Chili, 2005). Musicien autodidacte, il suivra dans les années 1950, une fois arrivé à Santiago, une formation classique avec Gustavo Becerra ou Albert Spikin. Si la tradition classique sera déterminante pour la suite de sa carrière, les rythmes latino-américains ne font leur apparition dans le spectre de ses intérêts musicaux qu'à partir des années soixante. Son intérêt pour cette culture populaire était cependant tout relatif. Évoquant la genèse de la *Cantata* (dans une lettre du 15 mars 1984, envoyée à Eduardo Carrasco) Advis affirmera qu'à cette période-là il était un musicien « muy poco conoedor de la realidad popular musical y artística de [su] país » (Advis 2007, 16). En effet, bien que la *Cantata* soit devenue un paradigme de l'hybridation culturelle entre deux traditions (savante et populaire) (cf. González/ Oposo 2008 ; Guerrero 2013), son compositeur semble davantage attribuer ses motivations initiales à une impulsion d'ordre affectif. Ayant émigré dans la capitale chilienne, les origines de la *Cantata* s'expliquent tout d'abord par son attachement personnel et nostalgique à l'histoire et aux paysages de sa terre natale, Iquique. Dans la même lettre Advis écrit :

Los primeros meses de 1968, como resultado de un largo viaje por Iquique y sus alrededores, escribí un conjunto de 20 poemas que hablaban de mis vivencias y recuerdos y mi visión de Iquique, su pampa y su mar, sus lugares precordilleranos y algunos sucesos históricos. (Advis 2007, 16)

C'est également au cours de cette période-là que Luis Advis collabore avec la dramaturge Isidora Aguirre dans l'écriture d'une pièce de théâtre intitulée *Los que se van quedando en el camino*. Hernán Gómez nous explique, lors de notre entretien², que c'est Isidora Aguirre qui invite Advis à un concert du groupe chilien et l'incite à créer une œuvre pour eux :

Nos vino a escuchar a un concierto y le gustó mucho... aceptó entonces la idea de componer para nosotros. Trabajaba desde hacía algún tiempo sobre la masacre de Iquique pero no encontraba como concretizar el proyecto [...] Escribió la *Cantata* pensando en el ambiente de *Los que se van quedando en el camino*, que era una obra de teatro con canciones. (Gómez 2018)

Dans la lettre à Carrasco, Advis fait aussi le récit de cette première rencontre et commente :

El 15 de noviembre de 1969 [...] desperté con la imperiosa ocurrencia de tener que relatar la matanza iquiqueña [...] Esa mañana, recuerdo, escribí de un solo tirón el primer tema del "Preludio", con armonía e instrumentos. Hice un bosquejo de la obra que, 15 días después, estaría terminada en un 95 o 99 por ciento [...] Durante los 15 últimos días de ese noviembre escribí el texto basándome en un libro que tenía en mi departamento, llamado "Reseña histórica de Tarapacá" [...]. (Advis 2007, 16)

La rencontre avec Quilapayún déterminera ainsi l'écriture de l'œuvre, puisqu'Advis, qui décide d'abandonner le projet de *Los que se van quedando en el camino*, fera appel à leur modèle musical, profondément impressionné par leur performance vocale et l'effet esthétique de leur mise en scène. Les Quilapayún, de leur côté, venaient de se séparer de Víctor Jara et étaient à la recherche de nouveaux chemins de création. Ainsi, nous dit Hernán, la *Cantata* fut pour eux l'occasion d'un renouveau artistique :

El interés que tuvimos era primeramente artístico, era una experiencia nueva para nosotros. Abrirnos a otro tipo de expresión más allá de la canción y, sobre todo, la posibilidad de trabajar con un músico como Advis. Nosotros nos habíamos separado de Víctor Jara hacía poco, y estábamos como huérfanos... llegó la *Cantata* y fue como caído del cielo [...] era algo completamente original para la época. (Gómez 2020)

La rencontre entre Advis et le groupe chilien, permettra la fusion de deux univers musicaux et fera aboutir la mise en œuvre effective d'une hybridation entre deux traditions, orale et écrite³. Les vingt poèmes consacrés à sa *pampa* natale viendront nourrir cette composition

où il intégrera, comme motif principal, le récit en vers d'un fait historique : le massacre à Iquique des mineurs du salpêtre en 1907.

Perpétré par le général Roberto Silva Renard pendant le gouvernement du président Pedro Montt, ce massacre est un épisode marquant devenu l'un des premiers actes fondateurs des mouvements ouvriers dans l'Histoire du Chili, notamment en raison de son dénouement. Après plusieurs semaines de grève, les mineurs du salpêtre, descendus à Iquique dans l'espoir de pouvoir négocier avec les représentants de l'État l'amélioration de leurs conditions de vie et de travail, avaient été rassemblés dans une école. Cependant les patrons refusent de nombreuses conditions demandées par les mineurs et les autorités donnent l'ordre d'ouvrir le feu sur eux et leurs familles. Ainsi, bien que ce ne soit pas le premier mouvement de grève au Chili, le massacre d'Iquique marquera un tournant majeur dans la prise de « conscience de classe » des travailleurs et sera à l'origine de la radicalisation du mouvement ouvrier, emportant également l'adhésion massive d'un peuple chilien ébranlé par le sort de ces femmes, enfants et hommes sans défense et foncièrement naïfs (cf. Montoni 2015, 90-98).

La *Cantata* s'inspire donc de ce fait historique qu'elle va développer dans ses dix-huit parties, commençant et finissant par un *pregón* et une *chanson finale*. Entre les deux s'articulent le récit, cinq préludes et cinq chansons, s'appuyant sur une structure qui combine les principes structuraux des cantates baroques avec une base instrumentale hybride d'instruments andins (quena, charango, bombo) et européens (violoncelle, contrebasse, guitares). Les différentes parties sont organisées autour du récit linéaire de l'histoire. Le récit évoque, en effet, les conditions de travail, la gestation des mouvements syndicalistes, l'arrivée à Iquique entre le 15 et le 21 décembre, la solidarité d'autres corporations d'ouvriers, l'enfermement à l'École Domingo Santa María et le massacre perpétré par le général Roberto Silva Renard qui, après avoir fait le portrait ravageur des mineurs (traités de menteurs, ignorants, agitateurs, délinquants, voleurs, violeurs, assassins, etc.), et les avoir menacés, n'hésite pas à ouvrir le feu sans se laisser émouvoir par leur courage et leur dignité.

Les interludes (quatre instrumentaux et un chanté), se tissent autour du récit intensifiant la force expressive de la prosodie poétique, transformant par ailleurs les parties instrumentales, au-delà de leur rythme ou couleur instrumentale même, en une source de signification à part entière. La séquence initiale est un bon exemple de cette imbrication expressive. Le *pregón*, annonce initiale dont la rhétorique est vouée à attirer l'attention du spectateur, souligne la nature véritable des faits et insiste sur la nécessité de ne pas les oublier. Il est suivi d'une séquence instrumentale qui laisse libre cours au sensoriel, nous ramenant au paysage andin, notamment par l'intervention des *quenas* qui se répondent en contrepoint. À mesure que le récit avance, l'incorporation des guitares et les changements de rythme invitent tantôt à la contemplation tantôt à une intensification dramatique, de plus en plus oppressante, jusqu'au climax narratif. Cette articulation donne à la partie instrumentale une force expressive qui nous parle d'angoisse, d'inquiétude, d'amertume, de peur (au moyen, par exemple, des percussions du *bombo* soulignant la menace qui s'abat sur les ouvriers) mais aussi de quelques élans d'espoir ou de détermination.

Les parties vocales (chœurs/airs) comptent également cinq chansons qui, donnant la parole aux protagonistes de l'histoire : les ouvriers, tantôt de façon collective (en cœur), tantôt individuelle (solistes), viennent renforcer les idées véhiculées par le récit lui faisant écho. On déplore dans ces chansons la dureté du désert, on exprime la crainte de ce qui va arriver, on se lamente du nombre de victimes et on appelle à la vengeance, à l'union du peuple, dans l'espoir que les faits ne se reproduisent plus.

Ainsi, si les textes emphatisent la relation avec le récepteur, mettant l'accent sur leur fonction appellative et donnant aux différentes voix du poète la double fonction lyrique et narrative du « troubadour » (Ostria et al. 2009, 277), la musique, la couleur instrumentale, le tissage structurel du récit avec les chansons et interludes, soulignent la force expressive de la *Cantata* pour mieux nous transporter à des imaginaires locaux et, à la fois, à des émotions et des valeurs universelles. En cohérence avec sa première inspiration, Advis nous offre, somme toute, une composition imagée et théâtrale dans laquelle il chante sa terre, ses couleurs et ses souffrances.

La Cantata d'Advis, expression de l'identité collective du peuple iquiqueño

Si formellement la *Cantata* est une composition hybride, elle sera *populaire*, notamment, dans le contenu de son texte. L'injustice de la « réponse » répressive des autorités à un problème social et politique, fera du massacre d'Iquique un jalon fondamental de la construction d'une mémoire ouvrière mais aussi plus généralement populaire. Malgré les efforts des autorités pour étouffer la vérité (cf. Artazar Barrios 2014, 38-39), les secteurs populaires, animés par leur presse – qui a, malgré les difficultés et entraves, largement contribué à la diffusion de l'événement – feront leur propre lecture de la tragédie. Un an après le massacre, le 21 décembre 1908, *El pueblo obrero* écrivait : « Hace un año que la injusticia humana con el candente plomo, con el torrente destructor de las metrallas, y la aguda y férrea punta de las lanzas, arrebatava la vida a mil modestos y pacíficos obreros... Pidió un pan y se le dio acero ! » (cité d'après Artaza Barrios 2014, 39). Le ton de l'extrait cité rend compte de l'étendue de la blessure causée par ce drame qui fera des ouvriers de véritables martyrs de la violence étatique, « tombés pour une cause juste » (Artaza Barrios 2014, 39).

Cette lecture sacrificielle, qui ne se limitera pas à une lamentation victimaire mais deviendra « semilla de rebeldía popular » (Artaza Barrios 2014, 40), laissera également des traces aussi bien dans le chant et la poésie de tradition orale que dans l'œuvre des poètes et des narrateurs de la « littérature du salpêtre » (Ostria et al. 2009, 272). En outre, elle contribuera largement à ce que le massacre de Santa María devienne un référent mythique dans la création d'une identité culturelle de la *pampa* (Ostria et al. 2009, 273).

La poésie de la *pampa*, d'origine donc orale comme l'était aussi la « Lira popular » (cf. Subercasseaux 1993, 13-18), s'emparera du récit du massacre dans des compositions, dont certaines sont devenues des hymnes syndicaux, publiées dans des journaux de l'époque entre 1908 y 1910 (Ostria et al. 2009, 277)⁴. Ces compositions suivent une ligne rhétorique

développée sur les trois *topoi* qu'on retrouve dans la composition d'Advis : le discours contre l'oubli et revendicatif de la vérité des faits, la dénonciation de la violence de la tuerie et l'appel à la vengeance et l'union du peuple. C'est donc dans le sillage de cette tradition narrative et poétique *populaire* que va s'inscrire Luis Advis, au moyen d'une versification populaire traditionnelle chilienne (*romance, seguidilla* – heptasyllabe et pentasyllabe –, *cuarteta* octosyllabique), pour écrire son univers de la *pampa* et la douleur de son peuple.

De surcroît, l'expressivité qu'Advis cherche à donner à la composition se traduit également dans le discours véhiculé par son récit. Le compositeur chilien explique s'être basé sur la « *Reseña histórica de Tarapacá* » pour composer le récit de son œuvre. Nonobstant il n'hésitera pas à inventer certaines données. Il s'en explique dans la lettre citée à Carrasco :

Por ejemplo, el número de muertos (en el libro salían como 400). Hice un cálculo muy personal: supuse los obreros que trabajaban en las más de 90 oficinas, los multipliqué por ese número, supuse los que habían bajado a Iquique, resté los que no fueron a la escuela... y así, en medio de adiciones y sustracciones, llegué a una cifra: 3.000 muertos... y para que hubiera en la enunciación musical más ritmo, puse 3.600. (Advis 2007, 16)

Cette « intervention » dans le récit rend compte d'une volonté non pas d'exactitude référentielle mais d'une recherche d'intensité qui met l'accent, en effet, sur sa fonction expressive. Ainsi, bien que le *pregón* initial insiste sur la volonté de faire un récit véritable et sur la nécessité de ne pas oublier, la *Cantata* n'aspire pas, contrairement à ce qui est souvent affirmé, à devenir un discours mémoriel contre l'oubli, tout comme il nous semble fantaisiste qu'elle soit interprétée comme un récit prémonitoire ; d'autant plus que cette hécatombe, ainsi qualifiée par les ouvriers (cf. Artaza Barrios 2014, 109), loin d'avoir été oubliée, restera gravée dans la mémoire et sera considérée comme un fait marquant dans la constitution de l'identité aussi bien ouvrière que plus largement *iquiqueña* à travers les chansons et la littérature, comme on vient de le voir. En reprenant l'histoire telle qu'elle avait été racontée par un peuple martyrisé, Advis ne fait que s'emparer de la lecture populaire de ce massacre à caractère sacrificiel, comme le terme « hécatombe » l'exprime si bien.

C'est précisément en raison de la permanence de l'événement dans la mémoire de l'*iquiqueño* qu'était Advis qu'il choisit de raconter ces « *algunos hechos históricos* » dont il parle dans sa lettre à Carrasco. Il installe la *Cantata* dans une lecture du passé pour ce qu'il a été, en tant qu'événement axial, et pour ses effets dans la conformation d'une identité collective *iquiqueña*, enracinée donc dans la mémoire du peuple et des mineurs du salpêtre. Fait historique devenu jalon dans la construction d'une identité collective, l'événement marquant raconté dans la *Cantata* est considéré ainsi dans sa singularité et signification propres, plutôt que dans la perspective d'une lecture mémorielle reposant sur les connotations que les faits pourraient avoir dans le présent.

Plutôt que la transmission d'un discours d'ordre politique, la composition cherche à créer davantage un effet esthétique et expressif. Comme son compositeur l'exprime lui-même dans sa lettre à Carrasco :

¿Cuál fue mi intención original al escribir esta obra? [no] existían (en mí) razones ideológico-políticas, salvo las que todo buen vecino pudiera imaginar [...] Quise (ingenuamente) evitar que la obra tuviera una connotación política [...] Recuerdo otro detalle: en la «Canción final», motivada por quién sabe qué conversaciones o qué lectura de la prensa, había escrito: «Recuerden sólo un momento/ los muertos del Salvador/ y si es que tienen más tiempo/ los muertos de Puerto Montt». Al darme cuenta que podía estar equivocando una realidad muy próxima y para evitar ofender gratuitamente a nadie [...] cambié la letra por la actual [...] Algo más: quise evitar que se interpretara la oposición «proletarios-burgueses» (Advis 2007, 16)

L'éventuelle référence à d'autres massacres plus récents, tel que celui de El Salvador (1966) ou celui de Puerto Montt (1969), également perpétrés contre des mineurs (du cuivre pour El Salvador) ou des « pobladores » (Puerto Montt), aurait donné à la *Cantata* une toute autre connotation, faisant de la mention au massacre de 1907, une sorte d'emblème destiné à la réactualisation d'une mémoire collective prenant un nouveau sens dans le contexte des oppressions du présent. Au lieu de se référer aux massacres récents, il décide donc de les remplacer par la « Chanson finale » qui reprend le discours de la lecture populaire évoquée plus haut.

Nonobstant, les valeurs universelles et intemporelles des propos exprimés notamment dans les textes d'ouverture et de fin de la *Cantata* vont favoriser les (re)significations que la chanson va continuer à prendre par la suite, le massacre de 1907 devenant ainsi référent-symbole d'une mémoire collective paradigmatique de l'oppression des peuples. Sa « politisation » n'aura cependant lieu, peut-on conclure, qu'une fois que la *Cantata* sera interprétée par le groupe Quilapayún. Dans les mots d'Advis lui-même : « Para mí está claro que la *Cantata* adquirió cierta dimensión política precisa debido a Uds., ya que el público la identificó con el grupo Quilapayún. » (Advis 2007, 16)

« No hay revolución sin canciones » : La *Cantata* de Quilapayún

Quilapayún : luttres, utopies, résistances

À l'époque où ils interpréteront la *Cantata*, le groupe Quilapayún, qui avait commencé sa carrière musicale en 1965, avait déjà consacré quelques chansons aux aspirations et revendications d'importants secteurs de la société chilienne qui, comme on l'a vu, se manifestèrent avec force dans les années 1960 et furent violemment réprimées. Si les thématiques des chansons de Quilapayún ont, globalement, une connotation socio-politique concernant la contingence chilienne de la période, nous devons également considérer la trajectoire du groupe dans les années 60 et 70 dans un double ancrage chilien et latino-américain. La dimension chilienne se traduit d'emblée dans le nom qu'ils vont donner au groupe, *Quilapayún* étant un mot composé d'origine mapuche signifiant « trois barbes ». Or le terme

« barbus » fait par ailleurs référence aux *barbudos* qui, en janvier 1959, ont rendu possible le renversement du régime de Fulgencio Batista à Cuba. C'est à Cuba, d'ailleurs, que se tiendra la première rencontre de la dénommée chanson *protesta*, à Varadero en 1967, et c'est là aussi que cette chanson sera rebaptisée « chanson révolutionnaire », « chanson de lutte », « nouvelle chanson », « chanson *testimonial* ». Cette chanson est d'ailleurs définie, dans la déclaration finale de la rencontre, comme une arme au service des peuples de par sa force de communication avec les masses (Gilman 2012, 350). Les débats cherchant à définir l'art le plus à même de véhiculer les principes et mécanismes d'un éveil des consciences finirent par désigner la poésie, alliée de la chanson *protesta*, comme celui « más afín al socialismo », en tant que genre capable de rendre compte de l'actualité et de devenir le témoin de la lutte des peuples latino-américains pour leur émancipation (Gilman 2012, 345-349).

Au Chili, la *nouvelle chanson*, qui naît d'abord comme un mouvement spontané fonctionnant dans les *Peñas* universitaires ou celles des musiciens – telles que celle de la famille Parra –, connaîtra son plus grand essor dans les années Allende, les différents groupes et auteurs ayant contribué au soutien de sa candidature à la fin des années soixante (cf. Rolle 2000, 1). Les festivals de la nouvelle chanson chilienne, dont le premier est organisé en 1969⁵, représenteront des événements majeurs dans cet essor.

C'est en août 1970, au Estadio de Chile⁶ que la *Cantata* verra le jour, dans le cadre du deuxième Festival de la Nouvelle Chanson chilienne. C'est aussi dans cette période d'effervescence culturelle post-révolutionnaire et de recherche d'une identité culturelle propre que la composition va être fortement (re)signifiée. Les puissances de signification, les différentes facettes du kaléidoscope musical de la *Cantata*, ainsi que l'universalité axiologique de la lecture populaire des faits historiques racontés, transformeront la composition, une fois chantée par Quilapayún, en hymne à l'espoir et à la révolte.

La voie chilienne vers le socialisme allait donner à la culture et partant à la musique, une place prépondérante cherchant à la fois à encourager et à transmettre la force du collectif. Salvador Allende allait même prononcer la phrase qui deviendra la devise de la Nouvelle chanson chilienne : « no hay revolución sin canciones » (García 2013)⁷. En promouvant une culture participative, sans barrière entre le populaire et le savant, le peuple et l'artiste, les différentes expressions culturelles deviendront, de fait, des instances de cet idéal social que l'UP était en train de construire. En outre, l'interprétation de la *Cantata* quelques semaines avant la victoire de l'UP, favorisera une réception où le motif d'une lutte collective contre l'injustice deviendra l'idée forte de la composition. Cette idée de communion, qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs le motif religieux traditionnel de la cantate sacrée et que l'on peut étudier en effet en tant que matrice de ses différentes (re)significations, met l'accent sur sa dimension utopiste. Ce qui fera de la *Cantata* une des compositions emblématiques de la « bande-son » du projet de transformation sociale du Chili d'Allende, donnant, parmi d'autres compositions musicales, la voix et le ton d'une construction d'avenir qui sera à la hauteur du rêve ou ne sera pas.

Le chant à caractère identitaire *iquiqueño* de la *Cantata* d'Advis, aux allures d'ode à la *pampa* ou, si l'on préfère, d'éloge de ses martyrs, va ainsi perdre en épaisseur au profit de sa

dimension épique pour devenir le récit de l'épopée d'un héros collectif : le peuple chilien jouant son destin, en l'occurrence, dans les urnes le 4 septembre 1970. En définitive, déjà présente dans la base rhétorique de la composition d'Advis, la sensibilité populaire exprimée à travers les valeurs humanistes telles que la solidarité ou la justice sociale, prendront un caractère plus strictement politique, militant, à un moment de l'Histoire du Chili et de l'Amérique Latine où il était question d'une construction d'avenir, celle de l'homme nouveau.

Dans ce contexte d'espoir et de construction d'avenir, Allende nomme le groupe Quilapayún ambassadeur de ce nouveau Chili en Europe. Le groupe se trouve ainsi à Paris, prêt à se produire sur la scène de l'Olympia le 15 septembre 1973, au moment où le coup d'État est perpétré. Après le coup d'État, le rêve brisé et l'exil étant devenu la nouvelle « patrie » des Quilapayún, la *Cantata* prendra une nouvelle signification. Le massacre des ouvriers, des femmes et des enfants, perpétré par un général à Iquique au début du XX^e siècle fera écho, comme dans une sorte de cycle macabre, à la cruauté du coup d'État de 1973. Dans ce nouveau contexte, les faits racontés dans la *Cantata* prennent la forme d'un événement-matrice abolissant le temps et l'espace, faisant de la composition un chant de résistance – tristement, si j'ose dire, étant données les circonstances d'exil et de répression – iconique.

Si la *Cantata* d'Advis se présentait comme la mémoire d'une mythologie collective déterminant l'identité d'un peuple, elle deviendra, dans les voix de Quilapayún et sujette aux aléas de l'Histoire, le lieu constitutif de la mémoire, tantôt d'une geste collective dans le Chili d'Allende, tantôt d'une identité culturelle latino-américaine et anti-impérialiste dans une Amérique Latine en voie d'émancipation, tantôt, pour finir, d'une résistance contre l'installation d'un régime qui avait pris le pouvoir par les armes. La *Cantata* devient somme toute lieu de mémoire⁸ dans ce sens qu'elle empêche le massacre de 1907 de se fixer en tant qu'événement historique daté, pour le transformer en lieu symbolique de la problématisation et de l'éclairage d'un présent ; dans ce sens en définitive, où elle devient le récit d'un passé projeté à la surface du présent.

« Vamos mujer », 50 ans après : la *Cantata* de la Revuelta

Devenue lieu de mémoire, la *Cantata* se relèvera au fil des années comme une composition pouvant accueillir dans les plis de son contenu d'autres revendications analogues marquant des points d'inflexion dans l'Histoire. En effet, elle a fait l'objet de nombreuses réappropriations servant à commémorer aussi bien l'événement que la *Cantata* elle-même ou à soutenir une diversité de causes (cf. Karmy Bolton 2010, 2011 et 2012). Ce sera à nouveau le cas 50 ans après sa première interprétation.

L'explosion sociale qui a eu lieu au Chili le 18 octobre 2019 a projeté sur le devant de la scène, si j'ose dire, aussi bien le groupe Quilapayún que, encore plus récemment, la *Cantata*. En effet, impulsé par une jeunesse qui accumule depuis des années un mécontentement croissant contre la société ultralibérale et inégalitaire du Chili post-dictatorial (mais dont les

principes sont bien ancrés dans la période dictatoriale, puisqu'inscrits dans la constitution signée en 1980 par Auguste Pinochet), le peuple chilien s'est éveillé et a pris les rues des principales villes chiliennes pour demander des changements radicaux, parmi lesquels la rédaction d'une nouvelle constitution (revendication approuvée par référendum le 25 octobre 2020). Dans cet éveil chilien, la musique, tout comme d'autres manifestations artistiques, aura à nouveau un rôle incontestable à jouer.

En effet, d'une part, la musique des 30 dernières années a véhiculé un discours critique anticipant les mobilisations sociales de 2019, tel qu'on l'affirme dans *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Ponce 2019). D'autre part, si la musique semble avoir servi de réceptacle privilégié d'une colère grandissante pendant 30 ans, dans les mobilisations des derniers mois elle a également occupé une place privilégiée dans l'expression populaire, aussi bien depuis les fenêtres, où on entendait chanter, entre autre, « El derecho de vivir en paz » de Víctor Jara, que dans les rues, où on entonnait « El pueblo unido » (Sergio Ortega pour Quilapayún) ou encore « El baile de los que sobran » (Jorge González pour Los Prisioneros), ainsi que d'autres chansons de ce même registre qui, s'exclamait le journal *La Tercera* le 30 octobre 2019, ont réussi à détrôner le *reggaeton* dans les plateformes de téléchargement. Les jeunes, comme le reste de la population qui les a suivis massivement, font en effet appel à des références musicales du passé pour dire leur révolte dans le présent ; la révolte prend ainsi le double sens à la fois de rébellion contre une autorité établie, et d'un « retour en arrière » (si on se réfère à l'étymologie du terme : « revolver »). Ce retour (« vuelta ») vers le passé n'est cependant pas nostalgique ou régressif mais cherche au contraire à faire mémoire, construire la mémoire du futur, à partir de la récupération des poétiques du passé revisitées, (re)signifiées, s'emparant des langages du passé pour mieux exprimer le présent, pour mieux inventer un présent aussi mouvementé que porteur d'avenir. Des pancartes arborant des slogans directement sortis des chansons d'artistes d'hier et d'aujourd'hui : Violeta Parra, Inti Illimani, Quilapayún ou Víctor Jara, comme on a dit, mais aussi, Los Tres, Congreso, Ana Tijoux, Camila Moreno, Fiscales Ad-Hok, Ases Falsos, Pablo Chill-E, Santa fería, Sol y lluvia, Mon Laferte... la liste est longue, accompagnaient les marches et les protestations d'une bande-son « autoconvoquée » (cf. Ponce 2019, 8-17).

Que ce soit par des modes de dire du Chili d'Allende, de ceux de la résistance en dictature et en exil ou de ceux de la transition démocratique, ces poétiques du passé, convoquées au moment d'un nouveau point de rupture, font mémoire dans la mesure où elles réussissent à réunir dans ce lien identitaire des événements marquants en une sorte de continuité historique, conciliant le temps synchronique de l'événement fondateur avec celui, diachronique, de la mémoire : « no son 30 pesos son 30 años »⁹ criaient les manifestants faisant référence aux 30 années de démocratie ultralibérale, « no son 30 pesos son 500 años » réclamaient-ils encore, incluant dans la révolte la revendication des peuples originaires. Malgré la violence de la répression, au moyen de ces consignes, en occupant l'espace public, en rebaptisant des rues et des places, les « citoyens-crédit-card » (cf. Moulian 1997, 102-110) qu'étaient devenus les chiliens reprennent le cours de leur histoire pour devenir, à nouveau, le peuple de Chili. Ainsi, s'écriait Jorge Coulon (Inti Illimani) lors d'un concert de rue :

Los protagonistas han sido y serán ustedes. El protagonista será para siempre el pueblo de Chile. Porque ya demasiado tiempo hemos sido 'la gente', hemos sido 'los clientes', hemos sido un número, hemos sido un porcentaje. Volvemos a ser el pueblo de Chile (Ponce 2019, 21)

Des musiciens de toutes les générations se sont joints à cet élan d'énergie exprimé dans les rues et sur les réseaux sociaux, l'autre espace également envahi par la révolte. Parmi eux, les intégrants de Quilapayún ont aussi porté leur voix pour participer de cette nouvelle communion. Sur la page *facebook* de Quilapayún Eduardo Carrasco faisait un communiqué de soutien le 24 octobre 2018 et on a pu voir aussi Ismael Oddó et Camilo Salinas accompagner avec leurs guitares les chants dans la rue. Le groupe a aussi participé avec Inti-Illimani au concert « Músicxs por un pueblo unido » au Cerro Navia et a enregistré une vidéo d'une des chansons de la *Cantata* (« El canto no bastará ») avec le groupe « Coros y danzas ciudadanas » pour les 50 ans de la victoire d'Allende en septembre 2020. Le groupe a composé de nouvelles chansons telles que « Oh yeah » ou, en collaboration avec d'autres artistes, « La nueva constitución » (avec Cristián Macilla et Fernando Julio, au rythme de *cueca*)¹⁰, ou « Aburrido » (avec Inti-Illimani et le jeune chanteur de *trap* Pablo Chill-E, avec les paroles d'Eduardo Carrasco et la musique de Fernando Julio), qui exprime avec justesse la crispation de toute une génération, « aburrido » prenant le sens au Chili d'un sentiment de « ras-le-bol » généralisé et profond que la classe politique ne semble pas comprendre ou prendre au sérieux. À propos de ces collaborations Eduardo Carrasco nous explique (lors d'un entretien privé en décembre 2020) :

Nosotros siempre hemos tratado de mantenernos vigentes, hacer canciones que tengan sentido en las distintas épocas por las que hemos pasado, que de alguna manera representen lo que siente nuestra gente, gente que nos ha acompañado durante tanto tiempo [...] Durante el exilio nuestra música encarnó la esperanza de la gente que estaba luchando fuera y dentro y en ese sentido Quilapayún siempre ha sido un grupo que está íntimamente ligado a las luchas populares de Chile y a la situación histórica. Por eso seguimos buscando [...] no todo lo que hacemos son canciones de denuncia, pero sí creamos para mostrar lo que estamos viviendo, es como una especie de fotografía de lo que hemos estado viviendo con la pandemia, con la corrupción política, con el desarme de la sociedad de la que hemos sido testigos todos estos años. (Carrasco 2020)

Dans ce contexte qui évolue depuis maintenant deux ans, l'année 2020 marque un retour de la *Cantata* sur le devant de l'actualité musicale. En effet, la célébration des 50 ans de sa première interprétation publique sera l'occasion de se réinventer à nouveau et elle le fera au moyen de l'intégration des voix de six femmes, chanteuses et musiciennes, qui vont marquer un tournant dans la symbolique de la composition : Ana Tijoux, Javiera Parra, María José Quintanilla, Ema Pinto, Colombina Parra, Elizabeth Morris et Magdalena Matthey.

Parmi toutes les revendications et toutes les exaspérations exprimées par les Chiliens lors

de la révolte, la féministe est celle qui a eu, sans vouloir nonobstant établir de hiérarchie entre des luttes qui sont foncièrement transversales, une importance particulièrement accrue. Le mouvement féministe, qui compte un soutien grandissant depuis des années, aura sa propre expression, par exemple, dans la performance du collectif *Las tesis* le 25 novembre 2018, journée internationale de l'élimination de la violence faite aux femmes, intitulée « Un violeur sur ton chemin » et devenue l'hymne de la lutte féministe. Chanson et chorégraphie reprises partout dans le monde, cette performance a la vertu de rendre visible le fait que cette violence, loin d'être « individuelle » ou « ciblée », est structurelle et agit depuis l'État, les institutions et la structure économique du modèle ultralibéral. Ce contexte d'explicitation du caractère politique de la lutte contre la violence faite aux femmes transforme le geste inclusif de la nouvelle *Cantata* en un acte symbolique aux accents politiques. Ce lieu de mémoire d'une identité culturelle et politique qu'est devenue la composition, de par son articulation aux faits sociaux et historiques du présent, prendra un nouveau sens en cédant sa place à ce nouvel élan de transformation. À nouveau Eduardo nous raconte l'origine de l'idée :

En todos los países la posición de la mujer está cambiando y esto es el hecho fundamental de nuestra historia; se nos vino esta idea de hacer una versión que asumiera este hecho importante [...] no podíamos desconocerlo [...] Creo que nosotros estamos insertos en el mundo de la manera más responsable que podemos y por lo tanto todas las cosas que están ocurriendo nos tocan profundamente [...] afirmándonos como seres humanos teníamos que abrazar la causa feminista (Carrasco 2020)

Le concert¹¹, qui pour le moment a eu deux représentations le 12 et 13 décembre et est en ligne sur demande jusqu'au 30 décembre 2020, présente une mise en scène circulaire avec une répartition équitable entre voix masculines et féminines, représentant cette idée d'une exigence d'égalité entre les deux sexes. Cette égalité fut la dynamique dès le début de la préparation du concert et au cours même de son élaboration, collective et collaborative. Dans les mots d'Eduardo :

[...] para que tuviera sentido tenía que ser un grupo equivalente que ocuparan un rol igualitario dentro de la presentación [...] quisimos que se presentara en un círculo [...] El círculo que se expresa en la grabación en el estudio, en los movimientos de cámara, la iluminación, etc. tomó un valor simbólico representando la igualdad entre nosotros, la igualdad entre hombres y mujeres. (Carrasco 2020)

Cette représentation de 2020 porte le sous-titre de « Vamos mujer », comme un moyen de mettre l'accent sur ce symbole d'un dessein d'égalité entre les hommes et les femmes. Aussi, la chanson qui donne le sous-titre à la version, portée à l'origine par le « je » de l'ouvrier qui encourage sa femme à le suivre, prend, dans les voix des solistes (Ana Tijoux et Colombina Parra) ainsi que dans les cœurs de l'ensemble féminin, un tout autre sens où la participation

des femmes, leur solidarité, leur *sororité* même, évoluent d'une position plus ou moins passive à celle de protagonistes de la lutte, leur octroyant le droit à un rôle qui leur a été injustement confisqué. Comme c'était le cas de la *Cantata* originale, la version de 2020 réussit à donner voix, en l'occurrence, à celles traditionnellement laissées de côté. Sans rien changer aux paroles, la voix portée par ces femmes, invite le récit à se réinventer dans une nouvelle utopie où la construction d'un avenir, la lutte pour des droits fondamentaux, l'union fraternelle, seront non seulement collectives mais aussi inclusives.

Cet ensemble de significations, (re)significations, appropriations et valeurs de la composition donne toute la dimension de l'importance, de la force et de la vitalité de la *Cantata*. Entre récit et mémoire, entre poésie et chanson, entre révolte et espoir, cette composition mérite d'être étudiée dans le croisement de ces réseaux de significations qui configurent son originalité. Une originalité qui l'a rendue, en plus d'un sens, « populaire », car elle popularise un style musical hybride de base folklorique, elle s'empare d'une lecture populaire de l'Histoire, elle s'adresse au peuple, mais aussi dans le sens où elle est devenue patrimoine culturel du peuple (chilien mais aussi universel) et, en dernière instance, lieu d'une mémoire qui perdure jusqu'à nos jours avec chaque renouvellement de ce message universel pour des combats, toujours et encore, d'actualité.

Note

- 1 Olga Lobo est Maîtresse de conférences en Études ibériques et ibéro-américaines à l'UGA et membre de l'ILCEA4 de l'Université Grenoble Alpes.
- 2 Nous avons effectué deux entretiens à Hernán Gómez (2018 et 2020) et à Eduardo Carrasco (2020), les deux sont des membres fondateurs de Quilapayún.
- 3 Hernán Gómez (2018) nous explique qu'ils avaient entrepris ensemble une sorte de production « artisanale » où Advis montrait les notes au piano et adaptait sa composition à leurs voix et ils l'apprenaient ensuite par cœur : « Como no sabíamos leer las partituras, adaptó la composición a nuestras voces, guitarras e introdujo algunos instrumentos como la quena, conservando, de la dimensión literaria de la obra, el relato... »
- 4 Parmi les poèmes publiés on compte « Canto de Venganza », de Francisco Pezoa. Publié pour la première fois dans le journal *El Pueblo Obrero* le 18 avril 1908, il est devenu un hymne des organisations syndicales de la gauche chilienne jusqu'à la période du Front Populaire (Subercasseaux 1993, 18) et a été repris par Quilapayún dans son disque *Por Vietnam* (1968) sous le titre de « Canto a la pampa », à partir de la version compilée dans le *Cancionero revolucionario* d'Armando Triviño (Lux 1925). À propos de la composition de cet hymne, un de premiers à avoir immortalisé le massacre, commenta Manuel Rojas (1996, 32) : « Pancho le cambió los versos y quedó una canción que el proletariado chileno, principalmente el del norte, hizo suya, cantándola en todas las ocasiones posibles, en los mítines, en las marchas, en los campamentos mineros y salitreros, en las huelgas, en los calabozos y a veces después de unas copas ». Violeta Parra chante une version de cette composition en forme d'habanera dans son disque *Canto y guitarra* de 1957.

- 5 Organisé par l'Université Catholique du Chili à l'initiative de Ricardo García (qui donnera le nom au mouvement de la Nouvelle chanson Chilienne) et Osvaldo Larrea García, fondateurs après 1973 de la maison de disques Alerce (cf. Advis 2000, 21).
- 6 Pour être précise, Quilapayún interpréta la *Cantata* d'abord (juillet) dans le théâtre La Reforma de l'Université de Chili avec la récitation de Héctor Duvauchelle et devant un public plutôt universitaire et spécialiste, mais leur interprétation aura un impact beaucoup plus définitif lorsqu'elle sera interprétée devant un public beaucoup plus nombreux et hétérogène dans le stade, ainsi que lors de sa publication quelques jours plus tard par DICAP.
- 7 Un des actes majeurs de cette alliance entre la nouvelle chanson et Allende aura lieu le 28 avril 1970 au Théâtre Caupolicán. Dans cet acte, une grande pancarte avec l'inscription « no hay revolución sin canciones » dominait la scène. Le film de Catheryn Cárcamo et Darcy Vergara (2006), consacré à la nouvelle chanson chilienne, prend d'ailleurs cette devise comme titre.
- 8 Le lieu de mémoire est décrit comme un lieu (historique, physique, symbolique) prenant de nouvelles significations une fois inscrit dans le contexte politique le plus contemporain. Comme chacun sait, cette notion a été mise en avant dans la collection *Lieux de mémoire* dirigée par Pierre Nora chez Quarto Gallimard entre 1984 et 1992.
- 9 Le début de la révolte est marqué, comme chacun sait, par une protestation spontanée des lycéens révoltés contre l'augmentation du prix du ticket de métro de 30 centimes.
- 10 La *cueca*, musique et danse traditionnelle chilienne a joui d'une revalorisation par la jeunesse ces dernières années avec de nouvelles compositions comme celles de Cristián Mancilla ou encore le spectacle « *cueca* de mujeres » de Flor de Juanas et Fabiola González. Dans la vidéo de la « Nueva constitución » on peut voir d'ailleurs des jeunes qui dansent la *cueca* dans la rue lors des manifestations. <https://www.youtube.com/watch?v=oH2NMuNpWB8> (consultation 07.02.2021).
- 11 Organisé par Macondo Producciones et dirigé par Vicente Sabatini et Patricio Pimienta. Le récit fut interprété par le célèbre acteur Alfredo Castro.

Bibliographie

- Advis, Luis / González, Juan Pablo : *Clásicos de la música popular chilena. Vol. 2: 1960-1973*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000, 29-45, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0048526.pdf> (consultation 07.02.2021).
- Advis, Luis : « Una carta de Luis Advis, autor de la « Cantata popular Santa María de Iquique » Señoras y señores, vengo a desmitificar ». In : *La Cultura Domingo* (23-29 décembre 2007).
- Artaza Barrios, Pablo : « Santa María de Iquique en la identidad obrera: la radicalización de la conciencia de clase ». In : *Espacio Regional* 2.11 (2014), 35-45.
- Bustos González, Miguel / Alfaro Calderón, Carlos : *Reseña histórica de la provincia de Tarapacá*. Iquique : Caras y Caretas, 1936.
- Carrasco, Eduardo : « Canción popular y política ». In : Torres, Rodrigo (éd.) : *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la Música*

- popular*. Santiago de Chile : Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura 1999, 63-70, <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-ii-congreso/> (consultation 07.02.2021).
- Carrasco, Eduardo : *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago : RIL, 2003.
- García, Marisol : *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago : Ediciones B Chile, 2013.
- Gilman, Claudia : *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires : Siglo XXI editores, 2012.
- González, Jorge / Oposo, Arturo : « La cantata popular, un producto artístico inclasificable ». In : *Patrimonio cultural* 49/XIII (2008), 28-29.
- Guerrero, Juliana : « La cantata : el cruce entre lo culto y lo popular ». In : *Revista musical chilena* 67.220 (2013), 94-206, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902013000200008 (consultation 07.02.2021).
- Karmy Bolton, Eileen : « *Ecos de un tiempo distante* ». *La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno*. Mémoire de Master en Musicologie. Universidad de Chile 2011, http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-karmy_e/pdfAmont/ar-karmy_e.pdf (consultation 07.02.2021).
- Karmy Bolton, Eileen : « La Cantata Rock: Resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique y el valor de la versión ». In Santamaría-Delgado, Carolina / de Araújo Duarte Valente, Heloísa / Vargas, Herom / Hernández, Oscar (éds) : *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL y Escuela Universitaria de Música 2011, 345-360.
- Karmy Bolton, Eileen : « Las resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de sus distintas versiones. ». In : Vargas, Herom et al. (éds) : *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica : Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Córdoba : IASPM-AL, 2012, 31-42.
- Montoni Rios, Angelo : *Radicalisation de l'action collective et jeunesse populaire : construction du politique et résistances au Chili*. Thèse de doctorat. EHESS Paris 2015, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01511427?gathStatIcon=true> (consultation 07.02.2021).
- Moulian, Tomás : *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile : Lom, 1997.
- Ostria González, Mauricio / Aguayo Cisternas, Gonzalo / Alveal Quintana, Nery : « Santa María en la literatura : desde los versos populares hasta Rivera Letelier ». In : *Revista chilena de literatura* 75 (2009), 271-293.
- Ponce, David (éd.) : *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile : Cuaderno y Pauta, 2019. <https://www.cuadernoypauta.cl/inicio/> (consultation 07.02.2021).
- Rojas, Manuel : *La Oscura Vida Radiante*. Santiago de Chile : Zig-Zag, 1996.
- Rolle, Claudio : « La nueva canción chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende ». In : *Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Bogotá : IASPM, 2001, <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/> (consultation 07.02.2021).

Subercasseaux, Bernardo : « Nuestro déficit de espesor cultural ». In : Garretón Antonio / Sosnowski, Saúl / Subercasseaux, Bernardo (éds) : *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México : FCE, 1993, 13-18.

Sitographie

Archives Nationales du Chili, <https://www.archivonacional.gob.cl/>.

Bibliothèque Nationale du Chili, <http://www.memoriachilena.gob.cl/>.

Cantata de Santa María de Iquique. Paroles, <https://www.cancioneros.com/nd/31/0/cantata-santa-maria-de-iquique-quilapayun-hector-duvauchelle>.

Cantata de Santa María de Iquique. Partition, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54105.html>.

Site personnel consacré à Luis Advis, <http://www.luisadvis.scd.cl/>.