HAL open science

Violeta Parra : voix singulière, identité collective et universelle

Aurélie Prom

To cite this version:

Aurélie Prom. Violeta Parra : voix singulière, identité collective et universelle. Encyclo. Revue de l'école doctorale Sciences des Sociétés ED 624, 2014, 4, p.43-60. hal-01017715

HAL Id: hal-01017715

https://u-paris.hal.science/hal-01017715

Submitted on 3 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

AURÉLIE PROM*

VIOLETA PARRA :
VOIX SINGULIÈRE, IDENTITÉ COLLECTIVE ET UNIVERSELLE

Artiste aux multiples facettes, voix des oubliés et des marginaux, Violeta Parra est devenue l'emblème du folklore chilien. Issue des milieux populaires de la province de Ñuble, VIIIe Région, elle est née le 4 octobre 1917 au sein d'une famille nombreuse où le chant, la guitare et la poésie sont des arts partagés par tous. Menant dés son plus jeune âge une vie de saltimbanque, c'est à travers son itinérance qu'elle va redonner vie au folklore non seulement en allant à sa recherche, mais en devenant elle-même troubadour, une artiste polymorphe. L'originalité de son mode de vie et surtout de son œuvre en viennent à dépasser en notoriété les frontières étatiques chiliennes, atteignant une projection à l'échelle mondiale. Les chemins qu'elle parcourt ne sont plus alors seulement ceux du Chili, sa musique n'est plus seulement celle du monde rural chilien. Ils prennent une couleur politique, internationale et même universelle.

Le contexte historique et politique dans lequel s'inscrivent la vie et l'œuvre de l'artiste est essentiel à sa production et sa répercussion. La nation chilienne est encore jeune et cherche toujours à se définir. De plus, depuis la fin des années 1930, le Chili a subi plusieurs crises économiques qui modifient le panorama socioculturel, en particulier les milieux urbains, provocant plusieurs vagues d'exodes rurales. Entre paupérisation, « exile » des campagnes et incapacité de l'État à faire face aux conséquences de ces crises, les secteurs populaires cherchent une voix capable d'exprimer leur ressenti à cette période critique. Dans ce contexte politico-économique où renaît le débat sur les enjeux identitaires d'une nation encore en construction, comment l'œuvre de Violeta Parra parvient à en devenir l'expression ? Et comment, à partir de l'expression du particulier, son œuvre parvient-elle à atteindre une dimension si vaste qu'elle est alors qualifiée d'universelle ?

Pionnier dans le développement scientifique du folklore, le Chili a consacré depuis le début du XXe siècle une grande importance à ce domaine afin de donner une base légitime à son identité nationale. Entre travail de recherches et créations personnelles, l'œuvre de Violeta Parra joue un rôle capital dans le débat sur la définition du folklore au Chili qui anime l'académie chilienne dans la première moitié du XXe siècle. Ce sont ses

* Université Paris Diderot - Paris 7
Laboratoire Identités-Cultures-Territoires ICT (EA 337).

spécificités artistiques qui amènent l'artiste à devenir l'incarnation vivante, mais surtout posthume, du folklore chilien dans sa plus authentique expression. Enfin c'est à partir de cette expression particulière, personnelle et chilienne que son œuvre, s'articulant entre le débat régional d'affirmation de l'identité nationale et une dimension universelle, est capable de bouleverser tout auditeur, quelque soit son origine.

Identité chilienne, nouvelle définition à travers le folklore et la nouvelle conception de celui-ci. Comment Violeta Parra y participe ?

Le folklore chilien : définition en débat

L'émergence d'un intérêt pour le folklore au Chili remonte à la fin du XIXe siècle, inspiré par les modèles européens de sociétés de folklore. La naissance de ces sociétés, accompagnant la création de l'idée d'État Nation, a poussé certains philologues, historiens et ethnographes latino-américains à se pencher avec attention sur la culture autochtone et populaire afin de déterminer sa nature dans le cadre de la construction des nouvelles nations latino-américaines. Aussi la première Société de Folklore en Amérique Latine voit le jour au Chili en 1909 à l'initiative de Rodolfo Lenz, éminent philologue.

À cette même période, Rodolfo Lenz énonce pour la première fois les principes scientifiques de la discipline du folklore, lors d'une conférence intitulée « Ethnologie et folklore », se basant sur l'ouvrage du folkloriste allemand Kaindl *Die Volkskunde, ihre Bedeuntung, ihre Ziele und ihre Methode* (*La science du folklore, sa signification, son but et sa méthode*). Il en arrive à présenter la définition du folklore sur laquelle vont se baser les études *a posteriori*, mais qui sera aussi modifiée avec le temps et l'évolution de la discipline :

> Le folklore est cette branche de la science de l'homme qui cherche la plus grande partie des matériaux nécessaires à l'application de la méthode inductive et comparée en ethnologie. Il rassemble les mythes et toutes les manifestations des croyances populaires, les légendes, les fables, les contes, les chants et les proverbes, les superstitions et les coutumes. Tandis que l'ethnologie générale doit toujours prendre en compte toutes les nations du monde, quelque soit son niveau de civilisation et de parenté, le folklore se limite à une seule nation ou à un groupe de nations qui ont une histoire commune, mais il peut se limiter aussi à une seule province et même à une seule classe d'individus : on pourrait parler par exemple d'un folklore des pêcheurs de Chiloé, du mineur ou du bandit chilien.

Le folklore en tant que discipline scientifique est donc une sorte de sous-genre de l'ethnologie et il est frappant de constater dans la définition sur laquelle Rodolfo Lenz s'appuie l'importance du terme « nation » et sa qualification de « seul », de même que l'idée d'« histoire commune » qui posent la différence entre le folklore et l'ethnologie. Par conséquent, le folklore semble effectivement être la discipline sur laquelle toute nation peut

s'appuyer afin de définir l'identité qui lui est propre puisqu'en effet, c'est son objectif.

Le folklorologue argentin Carlos Vega[1] a soutenu que l'émotion du folklorique est teinte d'un sentiment de propriété par héritage des ancêtres et se meut dans un environnement étatique, posant ainsi les fondations de la ferveur traditionaliste, rapprochant des idées nationalistes avec des épisodes d'imitation et de développement des intérêts d'ordre politique, esthétique et moral. Cela justifie qu'au Chili, par exemple, apparaisse la *Musica Típica* dans les années 1920, une forme de folklore musical recréé par l'élite suivant une interprétation de la tradition musicale paysanne pour la ville[2] et qui prenait soin d'orienter de façon « adéquate » l'intérêt que générait ce type de manifestations. La fête nationale en est une parfaite illustration : le 18 septembre comme fête de l'indépendance est une invention. La date choisie n'est en réalité pas celle de l'anniversaire de la déclaration d'indépendance de l'État chilien, mais celle de la constitution de la première Junte ayant dirigé le pays en l'absence du roi, fait prisonnier par Napoléon. Cette fête revêt un caractère folklorique dans la mesure où elle représente un rituel sacralisé, un temps marqué par une pratique déterminé et exceptionnel : d'une durée de trois jours (18, 19 et 20 septembre), elle s'organise en fondas (à Santiago, l'une des principales fondas se situe au Parque O'Higgins), c'est-à-dire en espaces réservés aux festivités avec des animations musicales, où les gens viennent danser la *cueca*[3], manger des *empanadas*[4], *asados*[5] et autres plats traditionnels et boire de la *chicha*[6], boisson alcoolisée issue de la fermentation de raisins, plus rustique que le vin, essentiellement consommée à l'occasion des *Fiestas Patrias*. Rassemblement le plus important de l'année, la fête nationale est certainement l'évènement au caractère folklorique qui motive le mieux le sentiment d'appartenance national.

Le second fondement de ce débat repose sur les formes selon lesquelles on comprend culture populaire et dans quelle mesure elle a été intégrée ou rejetée de la culture nationale. Comment au travers des différentes interpré-

---

[1] Carlos VEGA, *La ciencia del folklore : con aportaciones a su desición y objeto y notas para su historia en la Argentina*, Buenos Aires : Nova, 1960 ; *Música Folklórica de Chile*, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Colección de Ensayos, Ed. Universitaria. Santiago, 1959. Carlos Vega est un théoricien du folklore qui a fortement influencé les chercheurs de l'Institut des Recherches Folkloriques.

[2] Emmanuelle RIMBOT, "Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional : La canción urbana de raíz folklórica en Chile", p. 59-89, *Voz y Escritura, Revista de Estudios Literarios*, nº 16, janvier-décembre 2008, p. 59-89.

[3] Danse nationale.

[4] Chaussons à la viande, typiques du Chili et que l'on consomme en particulier lors des fêtes nationales.

[5] Barbecue à la chilienne.

[6] Boisson à base de raisin fermenté que l'on boit à l'occasion des fêtes nationales.

tations du folklore la culture populaire est-elle perçue et comment a-t-elle été incorporée à l'idée de culture nationale[7] ?

Deux grandes lignes théoriques marquent le débat de 1910 à 1970 : la première prend la défense d'un folklore des classes populaires, reconnaissant ses racines métisses et la forte présence indigène dans la tradition ; la seconde, liée au monde institutionnel-académique, venant d'une élite national-conservatrice, soutenant un folklore qui aurait sélectionné certains traits du populaire et exclu le reste, faisant ressortir la matrice espagnole, ignorant les traits indigènes dans les traditions créoles. Les images représentatives de chacune d'elles sont le *roto*, image de l'ouvrier saisonnier, pauvre, trainant dans les bordels et les *boliches* (bars), et le *huaso*, image du propriétaire terrien, vêtu du traditionnel poncho coloré, du chapeau plat à larges bord, chaussé de bottes en cuir à éperons[8].

Institutionnalisation du folklore autour de deux figures : Margot et Violeta

La création de l'Institut de Recherches Folkloriques par l'Université du Chili en 1943 et le travail qui en découle n'ont pas eu pour objectif de satisfaire la classe dominante, mais bien de faire avancer le savoir académique en matière de folklore. À partir des années 1940, le folklore devient un objet à caractère scientifique et ceux qui s'y intéressent cherchent à connaître en profondeur ce qui définit la culture populaire chilienne. Le débat sur le *roto* et le *huaso* ne fait plus sens qu'à moitié.

L'Institut de Recherches Folkloriques sert alors de tremplin aux différents groupes et musiciens du folklore, leur permettant de se produire dans des théâtres importants de la capitale comme le Théâtre Cervantes ou le Théâtre Municipal, relayant ainsi l'intérêt massif pour ce type de musique[9]. Mais c'est la radio en plein essor qui permet d'offrir à la proposition des universitaires visibilité et diffusion de grande envergure. Deux figures majeures se trouvent alors sous les projecteurs dans les années 1950 lorsqu'il s'agit d'évoquer la musique d'origine folklorique : Margot Loyola et Violeta Parra. Reconnues pour leur travail de recherche et leur interprétation de la musique folklorique, elles ont toutes les deux contribué à révolutionner le monde du folklore au Chili aussi bien dans le domaine académique que sur scène et dans l'esprit des masses populaires.

Cependant, chronologiquement, Margot Loyola est la première folkloriste des deux à recevoir une reconnaissance nationale et internationale pour

---

[7] Karen Esther DONOSO FRITZ, *La batalla del folklore : Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2010.

[8] Karen Esther DONOSO FRITZ, "Introducción ", *La batalla del folklore : Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2010.

[9] Raquel BARROS, Manuel DANNEMANN, "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", *Revista Musical Chilena*, Número Especial, Santiago de Chile, 2002.

présenter un point de vue novateur sur le folklore chilien. Assurant des cours d'été à l'Université du Chili à partir de 1949, à l'initiative du groupe folklorique Cuncumén, Margot Loyola revendique une nouvelle attitude vis-à-vis du folklore : il était impératif de rompre avec l'irréalité d'un Chili bucolique, charmant et ignorant les conflits, d'un ordre obsolète tel qu'il était représenté dans les saynètes créoles, les comédies de mœurs, la radio et autres manifestations scéniques et audio. La proposition artistique de Margot Loyola consistait à unir lois et techniques de scènes au travail ethnographique de terrain, laissant dans le passé les allégories d'un folklore pittoresque et nationaliste[10]. C'est certainement le point à partir duquel il est possible de penser les années 1950 comme un renouveau dans le monde folklorique, point sur lequel s'accordent Violeta et Margot.

Dans son interprétation, Margot Loyola représente une lignée qui se nourrit de la technique académique, surtout dans le chant, ayant été l'élève de la soprano Blanca Hauser. À cela s'ajoute une proposition scénique de théâtre didactique, reproduisant de la façon la plus approfondie possible les personnages qu'elle avait pu rencontrer dans son travail sur le terrain.

Violeta Parra, de son côté, arrive à Santiago avec l'idée de faire du folklore lorsque Margot Loyola connaît une certaine renommée déjà. Sans aucune formation musicale de type académique, Violeta vient représenter la chanteuse paysanne, la femme simple des champs, du monde soumis au joug du système patronal qui, dans les premiers temps de la colonie, donna lieu à la culture métisse et rurale du pays. En ce sens, la proposition de Violeta Parra est d'ordre ontologique. Contrairement à Margot Loyola qui a été formée au conservatoire, Violeta Parra est quasiment autodidacte. Ce qu'elle a appris à jouer, c'est auprès de sa famille et des personnes âgées, des *payadores*[11], qu'elle l'a appris et aussi grâce à sa grande détermination. Proposition toutefois limitée puisqu'elle ne pouvait représenter toutes les femmes, mais seulement un type de paysanne[12].

Par ailleurs, c'est dans l'évolution de leur dévouement à la musique que l'on perçoit d'autres divergences. Si l'une comme l'autre assument leur engagement politique (toutes deux sont très proches du parti communiste), Violeta Parra abandonne assez vite les *cuecas*, valses, *tonadas* et prend comme base de ses créations des éléments génériques de d'autres cultures musicales, du Chili ou des pays voisins. Les limites culturelles du Chili en matière de folklore avaient déjà commencé à s'élargir grâce au travail de Margot Loyola qui, dans ses tournées en Europe, exposait avec fierté le

---

[10] Agustín RUIZ ZAMORA, "Margot Loyola y Violeta Parra : Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena", *Cátedra de Artes*, n° 3, 2006.

[11] Poètes-troubadours qui improvisent des vers accompagnés de leur guitare, bien souvent à l'occasion de joutes entre poètes.

[12] "…La Violeta representaba un tipo de mujer campesina, no todos los tipos que encuentras en los campos de Chile." "*Violeta représentait un type de femme paysanne, pas tous les types que l'on trouve dans les campagnes du Chili*", Entrevistas a Margot Loyola, Santiago 22 décembre 2006, Agustín RUIZ ZAMORA, "Margot Loyola y Violeta Parra : Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena", *Cátedra de Artes*, n° 3, 2006.

kultrún mapuche. Violeta Parra contribue à les ouvrir davantage, à l'échelle d'un continent qui semblait alors encore distant et étranger. Dans les années 1950, le duo *Los de Ramón* avait déjà enregistré une série de thèmes représentatifs de d'autres pays hispanophones, mais jamais on ne s'était risqué à expérimenter les entrelacs et croisements qui caractérisent dés lors le travail de Violeta Parra.

En plus de cette spécificité qui distingue le travail de Violeta Parra de toutes les incursions artistiques chiliennes précédentes dans la musique traditionnelle latino-américaine, c'est le contenu politique de ses créations qui à nouveau vient créer une ligne divergente d'avec le travail de Margot Loyola, qui tient à maintenir une certaine distance entre son engagement personnel et son travail de folkloriste bien qu'elle ait à une époque consacré une partie de ses présentations à un travail politique et partisan.

Dans cette perspective, trois notions de base s'articulent chez Violeta Parra : la divulgation et la prise de conscience à partir de l'idée d'intégrer l'existence et la réalité de toutes les cultures régionales et locales scindées par le discours officiel, une altérité systématiquement niée ; le rapport de cette non-reconnaissance avec la spoliation historique dont les sociétés porteuses de ces cultures ont été victimes, c'est-à-dire qu'elle ajoute à la marginalisation culturelle une dimension de classe dans l'émergence de nouvelles couches du tissus social urbain (*Según el favor del viento, Arauco tiene una pena, Yo canto a la diferencia*). Enfin la vision historique au niveau continental du problème politique, social et culturel élargi, une perspective qui coïncide parfaitement avec la doctrine, les objectifs et les orientations du Komintern ou de l'Internationale Communiste. Cette vision d'une reconnaissance plus globale se retrouve dans la correspondance entre les formes lyriques, l'organologie et la morphologie des genres musicaux du continent : un passé commun qui légitime la lutte politique et commune au nom du droit de partager un destin plus juste (*Qué dirá el Santo Padre, Arriba quemando el sol, La Carta*)[13].

La chanson de Violeta Parra *Arauco tiene una pena*[14] établit ce lien entre passé lointain et présent. Ce ne sont pas les Espagnols qui ont vaincu le peuple mapuche, mais l'armée chilienne après l'Indépendance. C'est ce que Violeta Parra rappelle dans cette chanson, dénonçant ainsi les injustices sociales et culturelles faites aux Mapuches par les Chiliens, et non pas par les Espagnols. Elle invoque les grands guerriers et héros Mapuches Arauco, Lautaro, Caupolicán, montrant que le temps a passé depuis la conquête et l'Indépendance, et souligne dans le couplet suivant l'injustice faite aux Mapuches par les propres Chiliens. Injustice sociale, mais surtout discrimination raciale et reflet de ce qui dans le présent fait l'histoire du Chili.

---

[13] Agustín RUIZ ZAMORA, "Margot Loyola y Violeta Parra : Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena", *Cátedra de Artes*, n° 3, 2006.

[14] *Arauco tiene una pena*, www.cancioneros.cl.

Desde ese tiempo han pasado
las lunas en cantidad.
Ya no son los españoles
los que les hacen llorar:
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan. (septième couplet)[15].

Violeta Parra mène des recherches qui visent à revendiquer une identité collective fondée sur la culture populaire rurale et autochtone divergeant de celle divulguée et imposée par le discours officiel. C'est à cause de cette visibilité politique de Violeta Parra que dans l'opinion publique, Margot Loyola est devenue la folkloriste de la bourgeoisie et Violeta Parra la folkloriste du peuple et qu'est née la légende de leur inimitié.

Héritages de Violeta Parra : troubadour d'un temps nouveau, la voix d'une identité collective renouvelée

Violeta et Nicanor : le talent révélé

À quinze ans, Violeta se rend en train à Santiago où l'attend son frère aîné Nicanor, alors inspecteur *ad honores* du Liceo Barros Arana et étudiant en Pédagogie. Arrivée dans le tumulte de la capitale, Nicanor l'inscrit à la Escuela Normal de Niñas pour qu'elle y termine ses études, malgré sa constante rébellion contre le système.

Son frère aîné est le premier à prendre conscience du talent de Violeta. En effet, Nicanor s'intéresse de très près à la poésie populaire qu'il étudie intensément. Il fait d'ailleurs partie des poètes chiliens notables, aux côtés de Pablo Neruda, Gabriela Mistral et Vicente Huidobro, entre autres.

Aussi est-il fort surpris lorsque Violeta lui présente des vers qu'elle a composés en une heure. Capable d'en saisir toute la portée, alors qu'elle y voit des chansons d'ivrognes[16], il révèle à sa sœur le talent poétique qu'elle possède. Violeta n'a pas une culture livresque de la poésie populaire, mais elle connait tout car ce que lit son frère ainé dans les recueils de la *Lira Popular*, c'est ce qu'elle entend depuis toute petite dans les bars et les réunions communautaires de Chillán[17].

La *Lira Popular* est en effet la source d'héritage premier de Violeta Parra. Il s'agit d'une série d'imprimés qui circulaient au Chili au XIXe siècle

---

[15] « Depuis cette époque ont passé/les lunes en quantité./Ce ne sont plus les Espagnols/ceux qui les font pleurer/Aujourd'hui ce sont bien les Chiliens/ceux qui leur enlèvent leur pain. »

[16] Leonidas MORALES T., "La última canción de Violeta Parra. Conversacion con Nicanor Parra sobre Violeta", Archivo Chile, Web del Centro Estudios "Miguel Enriquez", CEME 2003-2008.

[17] "Entonces le leo algunas décimas, y la Violeta me dice : "Pero si ésas son las canciones de los borrachos, pues." "¿De qué borrachos?", le digo yo. "¡Cómo de qué borrachos! De los borrachos de Chillán, pues." Me dijo. "Bueno ¿y éstas tienen música?" "Sí, son canciones de borrachos", me dijo, y empezó a canturrear ahí." ; « Alors je lui lis quelques décasyllabes et Violeta me dit : – Mais ça ce sont les chansons des ivrognes, enfin. – Mais de quels ivrognes ? – Comment ça, quels ivrognes ! Les ivrognes de Chillán enfin, me dit-elle. – Bon et elles ont de la musique, celles-ci ? – Oui, ce sont des chansons d'ivrognes, me dit-elle, et sur ce, elle se mit à chantonner. », *op. cit.*

et au début du XXe siècle par le biais desquels les poètes populaires publiaient et divulguaient leurs poésies à tendance satirique. Utilisant la forme métrique et l'imaginaire de la tradition orale, ils commentaient ainsi les évènements politiques et sociaux. La *Lira Popular*, fruit d'une synthèse entre les modes d'expression propres à la culture paysanne et les dynamiques modernes de circulation et reproduction de la parole écrite, a été une tribune inédite, mettant la parole écrite au service des émotions du peuple[18].

À partir de cette connexion basée sur la poésie, une relation particulière se développe entre Nicanor et Violeta. La présence de Nicanor et ses encouragements deviennent indispensables à Violeta, à tel point qu'il lui arrive souvent de dire que « sans Nicanor, il n'y a pas de Violeta.[19] »

Héritages de la poésie populaire d'origine espagnole

Le versant fondamental qui l'alimente : la tradition musicale chilienne, folklorique et populaire, et par la suite, la tradition musicale latino-américaine. La tradition folklorique et populaire possède une forme d'expression et d'écriture propre et précisément définie par rapport à la culture savante. Le vers octosyllabique, les strophes de type *redondilla* rappellent le *romance*, forme de poésie populaire par excellence. C'est cette forme poétique que l'on retrouve dans la littérature orale populaire espagnole depuis le Moyen Âge et qui se poursuivit en Amérique pendant et après la période coloniale.

Le *romance*, attesté à partir du XVe siècle, est la forme de composition la plus constante dans la poésie espagnole et a accueilli tout type de thème[20]. S'il a pu parvenir jusqu'à nos jours dans la tradition orale, le début du XXe siècle connaît un intense retour de cette forme, en particulier grâce à Federico Garcia Lorca et son *Romancero Gitano*. L'influence des artistes espagnols exilés au Chili suite à la Guerre Civile n'est pas à négliger dans les compositions de la Nouvelle Chanson Chilienne. L'intérêt porté par Federico Garcia Lorca pour les gitans d'Andalousie représente une forte source d'inspiration pour les artistes chiliens[21].

La *décima espinela*, « inventée par Vicente Espinel en 1591, strophe composée de deux *redondillas* à rime consonante embrassée avec deux vers de liaison entre les deux qui reprennent la dernière rime de la première et la première rime de la seconde »[22], est également une forme de composition populaire et latino-américaine par excellence. Très répandue surtout après les guerres d'Indépendance dans ce qui est connu comme « *literatura de cordel* » dont la *Lira Popular* est l'héritière directe, elle prend ainsi une

---

[18] "Lira Popular", www.memoriachilena.cl

[19] "Sin Nicanor, no hay Violeta", "Sans Nicanor, il n'y a pas de Violeta", *op. cit*.

[20] Madeleine PARDO, Arcadio PARDO, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan Université, 2003.

[21] Osvaldo RODRÍGUEZ MUSSO, *La nueva canción chilena : continuidad y reflejo*, Ciudad de La Habana, Cuba : Casa de las Américas, 1986, p. 42.

[22] Madeleine PARDO, Arcadio PARDO, *Précis de métrique espagnole*, *op. cit*., p. 90.

caractéristique identitaire permettant d'établir une distance culturelle marquée par rapport à la péninsule. Forme d'origine savante, elle devient patrimoine populaire pour redevenir savante et combative dans les luttes internes et face aux menaces de guerres, publiée aussi bien dans les feuillets libéraux que conservateurs[23]. Composée d'octosyllabes, c'est sous cette forme que Violeta Parra rédige son autobiographie, *Décimas, autobiografia en versos*, confirmant ainsi le lien étroit entre la poésie et la chanson populaire, mais aussi entre la tradition poétique d'origine péninsulaire et la quête de renouvellement par la Nouvelle Chanson.

Folkloriste et interprète de la vie paysanne

Bien que le duo monté avec sa sœur Hilda, avec qui elle parcourt les bars de Santiago au début des années 1950, rencontre beaucoup de succès, Violeta sent qu'il est temps de prendre son envol. Elle commence à se produire seule, comme le lui conseille Nicanor. C'est à ce moment là qu'elle amorce également son travail de recherche dans les campagnes. Dans ce domaine, elle doit faire face à la concurrence de grands noms comme Margot Loyola, Manuel Dannemann, Raquel Barros, Oreste Plath, entre autres. Mais Violeta possède un outil qui bien souvent fait défaut aux autres : elle parle le langage des humbles, des paysans. « Elle savait s'adresser aux vieillards comme le faisaient les jeunes filles d'une autre époque, les appelant avec respect "grand-père " et " grand-mère ". Elle connaissait le langage de l'enfant qui fait voler son cerf-volant, elle savait consoler la mère qui avait perdu son " petit ange ", elle chantait les " *parabienes* " (chant de félicitations) aux jeunes mariés et elle comprenait le muletier qui a vu la Vierge dans le creux d'un rocher et le diable à trois yeux[24]. » « Je trouve du folklore partout, jusque sur la Plaza de Armas. Les têtes blanches me guident ; là où je vois une tête blanche, je m'approche et je demande.[25] »

En effet, les chanteurs populaires sont très méfiants et peu coopératifs lorsqu'il s'agit de montrer leurs vers à des inconnus. Les vers, hérités de père en fils, sont gardés jalousement dans des cahiers et des livrets et la transmission n'a lieu qu'au sein d'une même famille[26]. Violeta sait comment s'adresser à ces gens et elle finit par recevoir quelques strophes ou le récit de quelque tradition presque oubliée de Pirque, San Bernardo ou Rancagua.

---

[23] Osvaldo RODRÍGUEZ MUSSO, *La nueva canción chilena : continuidad y reflejo*, Ciudad de La Habana, Cuba : Casa de las Américas, 1986, p. 20.

[24] Sabía tratar a los ancianos como lo hacían las niñas de otros tiempos, llamándolos respetuosamente abuelito y abuelita. Conocía el lenguaje del niño que eleva volantines, sabía consolar a la madre que ha perdido su "angelito", cantaba parabienes a los novios y comprendía al arriero que ha visto a la Virgen en el hueco de una peña y al diablo con tres ojos", Magdalena VICUÑA, "Violeta Parra, Hermana de los cantores populares", *Revista Musical Chilena*, Año XII, No. 60 (1958). Carmen OVIEDO, *Mentira todo lo cierto, tras la huella de Violeta Parra*, ed. Universitaria, Colección Genio y Figura.

[25] "Encuentro folklore en todas partes, hasta en la Plaza de Armas. Las cabezas blancas me orientan ; donde veo una cabeza blanca me acerco y empiezo a preguntar", *op. cit.*

[26] Cité par Inés DÖLZ-BLACKBURN, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la conquista hasta el presente*, Santiago 1984, p. 178.

Avec le temps, c'est tout le Chili qu'elle parvient à couvrir par son travail. Seule, c'est sans arrangement et sous la forme la plus traditionnelle qu'elle interprète ces chansons. Elle comprend la grande variété des styles de ces vers d'essence religieuse, qui constituent le *Canto a lo Divino*, et le non religieux ou *Canto a lo Humano*, aux thèmes romanesques, amoureux ou historiques, anecdotiques, qui correspondent aux anciennes sérénades espagnoles, aux *tonadas*, *cuecas*, contes et légendes, *coplas*, pondérations et le thème récurrent du monde à l'envers, qui provient des écrivains médiévaux. Ce sont des compositions de métrique irrégulière, sans doute due au caractère du peuple qui se résistait à l'application des règles et des plans rigides. Il existe un style chez chacune déterminé par le type d'évènement ou d'émotion qu'elle exprime[27].

Violeta parvient à la plus grande intimité avec les gens du peuple, assistant aux *velorios de angelitos*, les veillées d'enfants morts en bas âge. La mort est acceptée comme une réalité concrète et chants, danses et plaisanteries accompagnent la cérémonie.

« Grande déterreuse de l'image culturelle du Chili », comme on l'a souvent appelée, elle se consacre corps et âme à la tâche de redonner vie au folklore qui languit chez les chanteurs populaires, ces hommes et ces femmes dont l'art semble voué à disparaître. C'est ainsi qu'elle sauve le *guitarrón*, un instrument de vingt-cinq cordes, de la famille de l'archiluth, et aidée par Isaías Angulo dit *El Profeta*, de Puente Alto, elle se met en tête d'apprendre à en jouer.

Elle réunit près de 3000 chansons et publie plus tard le livre *Cantos Folklóricos Chilenos*, en collaboration avec Gaston Soublette pour la partie musicale et Sergio Larraín pour les photos.

C'est ce travail colossal de « défrichement » qui lui se trouve en grande partie à la base de ses compositions personnelles. Ainsi, elle interprète ce qui existe déjà, et cette connaissance aiguë du folklore rural lui donne alors la légitimité nécessaire pour en être l'héritière et la continuatrice à travers ses propres compositions. Poursuivant les traditions, Violeta Parra s'engage pourtant alors dans une revendication identitaire non dépourvu de sens politique. Le combativisme qui définit l'artiste, qu'il soit artistique ou politique, est bien la caractéristique qui lui permet d'être propulsée sur le devant de la scène chilienne, mais aussi internationale.

Du particulierà l'universel, itinérances d'une grande artiste

Succès et réception : depuis le Chili vers le monde

En 1954, Violeta Parra est invitée à la radio, *La Chilena*, pour faire partie d'un programme de diffusion de musique populaire chilienne. Le programme Así *canta Violeta Parra* est alors créé. Il s'agit du premier contact avec un media qui plus tard lui sera bien souvent hostile. Elle commence à être

[27] Inés DÖLZ-HENRY, *Los romances tradicionales chilenos*, Santiago 1976, p. 258.

remarquée dans le monde artistique et joue un rôle de *comunicadora* social, de lien entre le public et toute une tradition de vieilles chansons, légendes, artisanat et culture culinaire, c'est-à-dire le folklore qui unit un peuple à son passé, favorisant la continuité, aidant ainsi à affronter le présent. Cette même année, elle reçoit le prix Caupolicán, prix institué par l'Association des rédacteurs en chef de Théâtre, Cinéma et Radio, destiné à récompenser les figures nationales les plus remarquables dans ces spécialités. Les divers prix qu'elle reçoit l'entrainent vers une tournée à l'étranger, débutant à Varsovie où elle rencontre un large succès, la force de sa musique dépassant les barrières de la langue.

Ce que Violeta Parra tire du folklore, ce n'est pas seulement de la musique, mais un véritable art de vivre. À partir de 1959, on la connaît également en tant qu'artiste plasticienne : elle vient en effet présenter ses peintures, sculptures et tapisseries lors de la Feria de Artes Plásticas de Santiago qui se tient au Parque Forestal.

Son travail est sélectionné pour la biennale d'art contemporain de São Paulo, elle expose également au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Enfin, la vraie consécration arrive lorsqu'en 1964 le musée du Louvre à Paris accepte d'exposer ses tapisseries sous forme d'exposition temporaire. Elle est la première artiste américaine à exposer individuellement ses œuvres. L'Europe, et surtout Paris, lui offre ainsi une projection artistique sans précédent, aussi bien en tant qu'artiste plastique qu'en tant que musicienne folkloriste, rôle qui lui permet ainsi de devenir une sorte d'ambassadrice de la culture populaire chilienne.

La construction musicale indissociable de la construction intime

La personnalité d'un artiste est la clé de la portée et de l'influence de son œuvre. La renommée et l'engouement suscité par Violeta Parra au cours de sa vie, et peut-être encore davantage après sa mort, ne peuvent être compris que si l'on s'arrête sur sa personnalité en tant qu'artiste, en tant que femme, mère, épouse et surtout amante, en tant que Chilienne du milieu du XXe siècle.

Veintiún son los dolores, chanson d'amour et de passion douloureuse, composée en 1960, est emblématique de la vie de Violeta Parra. Sa vie sentimentale ayant été fort tumultueuse, certains vont jusqu'à dire que l'amour serait la cause de son suicide, « parce qu'une femme au tempérament et à la sensibilité de Violeta ne pouvait pas faire autrement que d'aimer passionnément.[28] » Il peut s'agir de déclarations d'amour, mais également d'amour frustré, de séparation, de nostalgie. Quoi qu'il en soit, l'amour est le moteur de l'inspiration chez Violeta Parra.

---

[28] "porque una mujer con el temperamento y sensibilidad de Violeta no podía menos que amar apasionadamente.", "Violeta Parra todavía se muere por amor", *La Tercera*, 1967.

Mais cette chanson renvoie également à d'autres dimensions douloureuses de son existence, comme le décès de sa fille Rosita Clara encore bébé alors qu'elle est en tournée en Europe. Obsédée par l'idée que rien n'est permanent, que ce changement perpétuel des choses ne permet pas d'avoir une vision claire de la vie, que rien n'est réellement ce qu'il semble être, elle souffre d'une angoisse existentielle dont elle ne semble pas parvenir à sortir. La création artistique semble en être encore la seule échappatoire, le seul moyen d'oublier la fuite de la vie.

De l'identité nationale à l'identification universelle de son chant

L'œuvre de Violeta Parra reflète cette quête incessante qui est celle de sa propre identité, en tant que femme, en tant qu'artiste et enfin en tant que Chilienne. L'identité individuelle, personnelle de l'artiste s'inscrit en effet dans un panorama plus vaste et non moins abstrait qu'est l'identité collective chilienne, qui tend à se confondre avec l'identité nationale. « Ce qu'il y a de plus chilien[29] » est ce qu'elle parvenait à exprimer. Violeta Parra est comme un profil collectif, une grande fresque de l'âme populaire chilienne, qui en offre une vision fidèle et réaliste. José María Arguedas[30], éminent folklorologue péruvien, dit de Violeta Parra qu'elle est imprégnée de la tradition populaire avec laquelle elle s'identifie absolument « au point de parvenir à se confondre de la façon la plus totale et profonde avec le message que contient le folklore, qu'il soit noir, métis, blanc, européen, chilien.[31] »

Avant d'imposer une théorie sur la façon de développer la culture populaire, Violeta Parra invitait à reconstruire ce qu'avait été cette culture jusque là. Elle invitait à s'arrêter sur la vie de ceux qui s'étaient le plus battus pour faire que cette culture soit reconnue comme l'expression vivante d'une identité nationale. En effet, l'expérience de ces personnes pouvait en apprendre beaucoup à ceux qui s'entêtaient à programmer le nouveau Chili dans une optique beaucoup trop influencée par l'expérience livresque, programme qui alors comportait de nombreuses lacunes concernant l'incorporation, comme connaissance, de l'expérience de la réalité telle qu'elle est vécue dans le pays[32].

---

[29] José María ARGUEDAS, *En la Mesa redonda de la Semana de Violeta Parra*, Santiago, Pontifica Universidad Católica de Santiago, 1968.

[30] José María Arguedas est le plus éminent folklorologue péruvien, pionnier de l'indigénisme académique et littéraire. Il a mené un travail de recherche remarquable, à travers lequel il a cherché à reconstituer les cultures autochtones dans leur plus grande authenticité, mettant ainsi fin à l'idéalisation romantique des cultures précolombiennes. Marié à une Chilienne, il vient séjourner longtemps au Chili, s'intéressant à son folklore et à sa culture populaire, ce qui l'amène à rencontrer la famille Parra, avec laquelle il se lie d'amitié.

[31] "… al punto que llega a confundirse de la manera más total y profunda con el mensaje que contiene el folklore, sea este negro, mestizo, blanco, europeo, chileno", Rodrigo TORRES, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, Ceneca, 1980.

[32] Juan Armando EPPLE, "Violeta Parra y la cultura popular chilena", *Literatura Chilena en el Exilio*, n° 2, Mariana SANFUENTES ASTABURUAGA, "Violeta Parra y el viaje de la identidad", Tesis de Licenciatura, Santiago, 2003.

José Maria Arguedas écrit à propos de Violeta Parra :

> En s'identifiant et en créant à partir des manifestations folkloriques qui caractérisent les clases sociales et les races (que l'on considère inférieures car du fait d'avoir été marginalisées elles conservent aussi des caractéristiques différentes), l'artiste réalise un miracle, celui de prendre tous ces éléments issus des différences et des ségrégations et de jouer avec comme s'ils étaient un seul et même élément unificateur, universalisant et pas uniquement sur le plan national.[33]

Il souligne en effet la capacité de l'artiste à traduire par sa musique les émotions qui naissent chez les personnes les moins acceptées par la société et surtout que l'art est le meilleur moyen d'unir et de rassembler, au-delà de toute différence. Dans le contexte latino-américain, en perspective de l'histoire sociale de ces jeunes nations, le rôle joué par Violeta Parra et son œuvre n'est pas des moindres. En effet, selon Arguedas, l'œuvre de Violeta Parra crée de la cohésion au sein de sociétés basées sur les inégalités, initiant ainsi l'espoir d'une vraie révolution des mentalités à travers le folklore et les émotions provoquées par ses chansons.

La vocation de son chant est de susciter l'adhésion du plus grand nombre, d'atteindre les gens dans leur intimité et de les interpeler également afin d'éveiller leur conscience politique. Pour ce faire, elle fait aussi bien appel à un style musical varié qu'à une interpellation de l'auditoire dans les textes, mêlant souvent le *yo* lyrique de première personne à un *nosotros*, *tú* ou *ustedes* impliquant directement celui qui écoute et l'invitant fortement à s'identifier avec la voix du chanteur.

L'une des chansons les plus politiques de Violeta Parra, *La carta*, reprend ce lyrisme et interpelle l'auditoire en lui adressant des questions impersonnelles, l'invitant à prendre conscience de la situation politico-sociale du pays.

Los hambrientos piden pan (o La carta) - Violeta Parra

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

La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto:
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto.

---

[33] "… al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales y razas (a las cuales se considera inferiores porque, por el hecho de haber estado marginadas, esas mantienen características al mismo tiempo distintas), la artista realiza el milagro de lanzar todos estos elementos diferenciantes y segregantes como un elemento unificador, universalizador y no solamente en el plano nacional", Rodrigo TORRES, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta* 1973, Santiago, Ceneca, 1980.

Si acaso esto es un motivo,
presa también voy, sargento, sí.

Yo que me encuentro tan lejos,
esperando una noticia,
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia:
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, sí.

De esta manera pomposa
quieren conservar su asiento
los de abanico y de frac,
sin tener merecimiento.
Van y vienen de la iglesia
y olvidan los mandamientos, sí.

¿Habrase visto insolencia,
barbarie y alevosía,
de presentar el trabuco
y matar a sangre fría
a quien defensa no tiene
con las dos manos vacías?, sí.

La carta que he recebido
me pide contestación.
Yo pido que se propale
por toda la población
que "El León" es un sanguinario
en toda generación, sí.

Por suerte tengo guitarra
para llorar mi dolor ;
también tengo nueve hermanos
fuera del que se engrilló.
Los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios, sí.[34]

---

34 *Los hambrientos piden pan (o La carta)*, www.cancioneros.cl.

« Les affamés demandent du pain (ou La lettre)»

« On m'a envoyé une lettre/par le courrier tôt ce matin./Dans cette lettre on me dit que mon frère est retenu prisonnier/ et, sans pitié, portant les fers,/il fut trainé dans la rue, oui. // La lettre dit le grief/qu'a commis Roberto :/avoir soutenu la grève/qui avait déjà été dissoute./Si par hasard c'est un grief, moi aussi faites moi prisonnière, sergent, oui. // Moi qui me trouve si loin,/attendant des nouvelles/ la lettre vient me dire/que dans ma patrie il n'y a pas de justice :/ les affamés demandent du pain/du plomb leur donne la milice, oui.// De cette pompeuse manière/ils veulent conserver leur siège/ceux aux éventails et en habit,/sans avoir de mérite. Ils vont et viennent à l'église/ils oublient les commandements, oui.// Aura-t-on vu insolence,/ barbarie et trahison,/de présenter l'escopette/et de tuer de sang froid/ceux qui ne peuvent pas se défendre/les deux mains vides ? oui.//La lettre que j'ai reçue/me demande une réponse./Je demande que soit divulgué/parmi toute la population/que « Le Lion » est sanguinaire/sur toute génération, oui.//Par chance j'ai une guitare/pour pleurer ma douleur ;/j'ai aussi neuf frères et sœurs/à part celui qui est en prison./Les neufs sont communistes/par la grâce de mon Dieu, oui. »

Violeta Parra adresse ici ouvertement une critique au gouvernement de droite de Jorge Alessandri, suite à l'arrestation de son frère Roberto lors d'une grève ouvrière en 1963. Elle y revendique sa position politique ouvertement, impliquant également ses frères et sœurs, tous communistes. Outre le contraste souligné entre l'hypocrisie des hommes au pouvoir qui vont et viennent de l'église en oubliant ses commandements, et la population *affamée qui demande du pain*, renvoyant aux épisodes bibliques où Jésus Christ prenait la défense des affamés face aux riches et puissants, c'est l'emploi de termes faisant référence à la famille et à sa propre souffrance qui permet ici à l'auditoire d'adhérer à ce discours. En effet, la situation d'injustice dans laquelle se trouve cette sœur éplorée n'est pas une exception. Le *yo* de Violeta Parra devient celui de toute sœur et si elle peut exprimer sa douleur par la musique, sa chanson peut alors être reprise par toute personne se trouvant dans une situation d'injustice.

La carta renvoie avant tout à une situation spécifique de la vie politique chilienne. Bien que tout cri de douleur ne laisse personne indifférent, la force de sa réception se limite néanmoins au contexte dans lequel elle s'inscrit.

La chanson *Gracias a la vida*, en revanche, se détache de tout contexte et permet de mesurer cette capacité à dépasser les frontières :

Gracias a la vida

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

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

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

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

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano,

cuando miro el bueno tan lejos del malo,
cuando miro el fondo de tus ojos claros.

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.[35]

Composée en alexandrins, cette chanson est formée de six *quintillas* et d'un dernier vers, identique au premier vers de chaque couplet, comme un refrain. Interprétée par Violeta Parra avec un accompagnement au *charango*, instrument andin, elle est considérée comme patrimoine musical mondial de l'humanité. Elle fait appel à l'humilité de l'homme face à la vie et implicitement à la mort. La même mélodie se répète à chaque couplet, donnant ainsi une dimension circulaire à la chanson. Cette mélodie répétitive contribue à la simplicité de la composition, qui par ailleurs contient tout le talent poétique de Violeta Parra.

L'utilisation du passé composé ici laisse entendre que la vie touche à sa fin et que le moment est venu d'être reconnaissant pour ce qu'elle nous a apporté. Violeta Parra fait cependant référence aux éléments de la vie qui lui sont chers : la vue, l'ouïe, l'écriture et la parole, les voyages, le cœur et enfin le rire et les larmes. Les cinq premières strophes se terminent par un vers dédié à la personne aimée, un homme, et l'hommage rendu au cours de ces couplets se rapporte à cet amour, à la possibilité d'y goûter et d'en profiter. L'amour ouvre les sens et les sens, dans leur capacité à admirer la nature (*el alto cielo*, *estrellado*, *playas*, *desiertos*, *montañas y llanos*), à valoriser les autres (*madre*, *amigo*, *hermano*) et l'humanité (*el fruto del cerebro humano*), s'ouvrent aussi à l'amour. Enfin, la dernière strophe rappelle deux notions opposées *dicha* et *quebranto*, *risa* et *llanto*, les principales émotions humaines s'y retrouvent alors, ce sont les plus importantes puisqu'elles déterminent la joie

[35] *Gracias a la vida*, www.cancioneros.cl.

Merci à la vie

« Merci à la vie, qui m'a tant donné/ elle m'a donné deux étoiles éclatantes qui, lorsque je les ouvre,/ je distingue parfaitement le noir du blanc,/et dans la hauteur du ciel son fond étoilé,/et parmi les multitudes, l'homme que j'aime. // Merci à la vie qui m'a tant donné./ Elle m'a donné l'ouïe qui, de toute sa largeur,/enregistre nuit et jour les grillons et les canaries,/les marteaux, turbines, aboiements, averses/et la voix si tendre de mon bien aimé.//Merci à la vie qui m'a tant donné./Elle m'a donné le son et l'abécédaire,/avec lui les mots que je pense et déclare :/mère, ami, frère et lumière qui éclaire/la route de l'âme de celui que je suis en train d'aimer.//Merci à la vie qui m'a tant donné./Elle m'a donné le rythme de mes pieds fatigués ;/avec eux j'a parcouru villes et flaques,/ plages et déserts, montagnes et plaines,/ et ta maison, ta rue et ton patio.//Merci à la vie qui m'a tant donné./Elle m'a donné le cœur qui agite son cadre/lorsque je regarde le fruit du cerveau humain,/lorsque je regarde le bien si loin du mal,/lorsque je regarde dans l fond de tes yeux clairs.// Merci à la vie qui m'a tant donné./Elle m'a donné le rire et elle m'a donné les pleurs./Ainsi je distingue le bonheur de l'affliction,/ les deux matériaux qui forment mon chant/ et votre chant qui est le même chant/ et le chant de tous, qui est mon propre chant.// Merci à la vie qui m'a tant donné. »

et la douleur. Mais ce remerciement à la vie de Violeta Parra n'est pas tant un message de joie que de mélancolie. La place des substantifs *llanto* et *quebranto* en fin de vers laissent comprendre que la douleur a pris le pas sur la joie. Il n'y a alors plus de références à l'être aimé et la voix de la chanteuse vient se confondre avec celle de tout le monde, celle des autres, annonçant ainsi sa future disparition.

Cette chanson ramène l'auditoire à ce qui est essentiel dans la vie et à ce qui caractérise l'humanité toute entière : la capacité à se réjouir, à sentir de la peine, à apprécier la beauté, à vivre finalement. Les émotions sont communes à tout un chacun et ici, transmises par la voix de l'artiste qui vient ne former qu'une seule voix avec celle de l'auditoire et la voix l'auditoire qu'une seule voix avec celle de l'artiste. Cet aspect de l'union des voix est soulignée de façon ternaire au dernier couplet, sur trois vers : l'antépénultième conclut la description du contenu du chant de l'artiste, indiqué par le possessif *mi*, puis le pénultième vers introduit le vocatif *ustedes* comme complément du nom *canto*, transposant la propriété de la voix du *yo* lyrique à l'altérité de l'auditoire pour introduire une comparaison avec la formule possessive exprimée au vers précédent *mi canto* par l'expression *el mismo canto*, et enfin le dernier vers conclut par cette assimilation produite par l'asyndète renforcée par le pronom relatif *que* dont la valeur est ici conclusive : *de todos* s'assimile à *mi propio canto*, *ustedes* étant sous entendu et non répété mais contenu dans *de todos*. Les assonances en « *i* » et « *o* » ainsi que les allitérations en *« s* », dentales et « *m* » produisent au niveau sonore une sensation d'assimilation entre les deux éléments possessifs, provoquant ainsi le mélange indistinct du *yo* et du *ustedes*.

Cette chanson est l'exemple le plus parlant de cette ouverture à l'universalité dont l'art est capable. Tout un chacun, sans aucune distinction nationale ou raciale, est amené à s'identifier avec la voix de l'interprète et auteure, assurant ainsi la diffusion d'un message adressé à l'humanité. La joie, la tristesse, l'amour, l'émerveillement face à la nature sont autant d'émotions propres à l'humanité indépendamment des continents et des origines socioculturelles. Ultime composition de Violeta Parra, il est possible d'y voir la culmination de toute une vie d'artiste et de femme, la vie d'une chilienne pas comme les autres et pourtant si semblable à tout le monde.

Imprégnée de folklore rural, teintée d'un fort engagement politique et ballotée par les vents des voyages et des émotions, la vie personnelle de Violeta Parra a été le socle de l'élaboration de son œuvre. Intemporelle, universelle, bien qu'elle s'inscrive dans un contexte historique et politique particulier, cette œuvre est l'un des piliers de la culture nationale chilienne. Il est possible de voir à travers le travail et l'œuvre de Violeta Parra se cristalliser finalement tous les enjeux et les contradictions que comporte la construction des nations, l'élaboration d'une culture nationale dans son aspect artificiel puisque c'est bien l'invention de la tradition [36] qui est soulignée ici.

---

[36] Eric HOBSBAWM, Terence RANGER, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

Prenant activement part à une situation de changement culturel et politique, fort est de constater l'immobilisme de ce qui peut être considéré comme la culture nationale et de là, identité nationale. De plus, les problématiques touchant le sous-continent latino américain apparaissent en filigrane dans les chansons de Violeta Parra sous les traits de questions propres à l'État chilien, mais qui se répercutent à l'ensemble de l'Amérique Latine comme un problème commun. Depuis sa singularité chilienne, elle est donc parvenue à atteindre le pluriel et même l'universel, chacun renfermant dans sa qualité d'être humain les mêmes émotions et les mêmes aspirations que celles partagées dans toute son œuvre artistique.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

DOSSIER THÉMATIQUE : « ITINÉRAIRES SINGULIERS, IDENTITÉS PLURIELLES »

Émilie BALLON et Marie-Lise FIEYRE
Itinéraires singuliers, identités plurielles

IDENTITÉS, ALTÉRITÉS ET STRATÉGIES

Julie MARQUET
Le rôle des intermédiaires dans l'implantation coloniale française :
l'exemple de la famille de Tiruvengadam à Pondichéryau XVIIIe siècle

Aurélie PROM
Violeta Parra : voix singulière, identité collective et universelle

Lijuan WANG
De la petite à la grande patrie, la question de l'identification chez les élèves *Yi* et *Han* dans la préfecture des *Yi* de Liangshan (Sichuan) : asymétrie identitaire et effets de contexte

IDENTITÉS, GENRE ET REPRÉSENTATIONS

Ninon DUBOURG
Émasculations cléricales.
Itinéraires particuliers pour aborder l'identité du clerc émasculé (XIIe-XVe siècle)

Alejandro MARTINEZ
Anthropologie, genre et photographie.
La « Mission scientifique française en Amérique du sud » et l´image de la « femme indigène »

Yen-Hsiu CHEN
Images et représentations des bisexuelles dans *Lesbia Magazine* des années 1980-1990

VARIA

Stéphane DENNERY
Les cordes métallisées d'instruments de musique, un exemple de circulation et d'innovation dans l'Europe du XVIIe siècle

RÉSUMÉS DE THÈSE

Anne-Claire MICHEL
La cour impériale sous l'empereur Claude 41-54 après J.-C.
Modalités et enjeux d'un lieu de pouvoir (2013)

Sven KÖDEL
L'Enquête Coquebert de Montbret (1806-1812) sur les langues et dialectes de France et la représentation de l'espace linguistique français sous le Premier Empire (2013)

Marie TOUBIN
Améliorer la résilience urbaine par un diagnostic collaboratif :
l'exemple des services urbains parisiens face à l'inondation (2014)

COMPTE RENDU DE LECTURE

Rudolf HERZOG
Rire et résistance. Humour sous le IIIe Reich,
Paris, 2013 (Pascal MONTLAHUC et Florent PITON)

RÉSUMÉS, MOTS-CLÉS ET BIOGRAPHIES DES AUTEURS

9782744201905

Encyclo

ISBN : 978-2-7442-0187-5
Prix TTC 15 €