

# Naira Andrade

Travail de M1 - Sociétés traditionnelles en question  
Master Artiste des Musiques traditionnelles  
Année 2018-2019



**Arauco tiene una pena : d'une identité chilienne renouvelée  
à une identité latino-américaine collective**

## Chanson analysée : Arauco porte une peine

Traduction personnelle, texte source en annexe

Arauco porte une peine  
Que je ne peux pas taire,  
Ce sont des siècles d'injustice  
Que tous voient commettre  
On aurait pu y remédier  
Mais personne ne l'a fait  
Lève-toi, Huenchullán\*.

Un jour arrive de loin  
Un démon conquérant  
Cherchant des montagnes d'or,  
Que l'indien n'a jamais cherchées,  
Car lui se contente de l'or  
Du soleil qui brille  
Lève-toi, Curimón\*.

Alors le sang coule,  
L'indien ne sait que faire,  
On va lui enlever sa terre,  
Il doit la défendre,  
L'indien tombe mort  
Et l'étranger reste debout  
Lève-toi, Manquilef\*.

Où est parti Lautaro  
Perdu dans le ciel bleu,  
Et l'âme de Galvarino  
C'est le vent du sud qui l'a emportée,  
C'est pour cela que pleurent  
Les peaux de son *kultrún*\*\*.

Alors lève-toi, Callful\*.

Depuis l'an mille quatre cents  
Que l'indien est affligé,  
A l'ombre de sa *ruca*\*\*\*  
On peut le voir pleurer,  
Cinq siècles de roseaux  
Qui ne vont jamais sécher.  
Lève-toi, Callupán\*.

Arauco porte une peine  
Plus noire que son *chamal*\*\*\*\*,  
Ce ne sont plus les espagnols  
Qui le font pleurer,  
Aujourd'hui ce sont les Chiliens eux-mêmes  
Qui lui volent son pain.  
Lève-toi, Pailahuán\*.

Déjà les voix rugissent,  
Et retentissent inutilement,  
Mais la plainte de l'Indien  
Pourquoi ne s'entendrait-elle pas ?  
Bien que résonne dans la tombe  
La voix de Caupolican  
Lève-toi Huenchullan.

\* chefs Mapuches

\*\* tambour Mapuche

\*\*\* maison traditionnelle Mapuche

\*\*\*\* vêtement de femme Mapuche

## INTRODUCTION

Auteure, compositrice, interprète, folkloriste, peintre et céramiste, Violeta Parra est une artiste chilienne née en 1917 dans une famille humble et paysanne où le chant, la guitare et la poésie se pratiquent au quotidien. Après un parcours d'interprète puis d'anthropologue, elle écrit et compose un vaste répertoire de chansons basé sur des traditions folkloriques chiliennes alors en voie de perdition.

En 1960, elle écrit la chanson *Arauco tiene una pena*, que nous nous proposons d'étudier. A cette époque, la nation chilienne est encore jeune et elle cherche à se définir. Comme la plupart des pays latino-américains, le Chili récemment indépendant vient de traverser une dictature, plusieurs crises économiques, des vagues d'exodes rural et l'Etat est incapable de faire face aux conséquences de ces crises.

A l'heure de consolider la nation, le Chili tente donc de définir les caractéristiques de son identité nationale, notamment sur le plan folklorique, dont le rôle est capital dans la construction de l'imaginaire de la nation.

L'objet de notre travail sera de démontrer pourquoi, avec sa chanson *Arauco tiene una pena*, Violeta Parra ouvre la voie à une redéfinition de l'identité chilienne.

D'abord, nous confronterons l'« Histoire officielle » du Chili de l'époque avec l'« Histoire oubliée » que revendique l'artiste, puis nous ferons l'analyse des éléments de récupération folklorique présents dans le texte ainsi que dans la musique de la chanson, afin de définir en quoi *Arauco tiene una pena* pose la première pierre du mouvement musico-politico-social de la Nouvelle Chanson Chilienne.

## **I. UN RECIT NATIONAL BASE SUR UNE HISTOIRE MUTILEE**

Dans la conférence du 11 mars 1882, publiée sous le titre de *Qu'est-ce qu'une nation ?*, l'historien Ernest Renan analyse le terme de nation. L'auteur évoque l'Histoire mais il s'agit en fait d'une certaine histoire, sélective et officielle, que nous pouvons désigner par le récit national. Ainsi, Renan affirme que « l'oubli et je dirai même l'erreur historique sont un facteur essentiel de la création d'une nation<sup>1</sup> ». Pour lui, l'unité d'une nation repose sur l'oubli et sur le sentiment de la communauté : « l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses<sup>2</sup> ».

Le Chili, comme la plupart des nations latino-américaines, a mis en pratique cette vision.

### **A. L'Araucanie, une région longtemps insoumise**

Le premier vers « Arauco tiene una pena » (l.1) est également le titre de la chanson. « Arauco » fait ici référence à tous les Araucans et Araucanes, regroupés dans la figure de Arauco, personnage créé par l'auteure qui symbolise le peuple d'Araucanie.

L'Araucanie est une région chilienne entourée au nord par la région du *Biobío*, à l'est par l'Argentine et au sud par la Région des Fleuves. Elle est connue pour compter dans ses rangs d'irréductibles guerriers, les Autochtones mapuches. En effet, en dépit de plusieurs tentatives d'assujettissement, d'abord par les Incas, puis par les Espagnols, enfin par le Chili indépendant, les Mapuches ont su se maintenir indépendants jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Dès la première strophe, Parra expose le motif de sa chanson : « Arauco porte une peine que je ne peux pas taire » (l.1). L'auteure se place d'office en porte-voix des Araucans, presque malgré elle : elle se donne pour mission de parler. Dans cette première strophe, elle dénonce une situation injuste : « Ce sont des siècles d'injustice que tous voient commettre » (l.2), situation qui s'est instaurée sans que personne ne s'y oppose jamais.

Il faut attendre les deuxième et troisième strophes pour comprendre la première injustice à laquelle Parra fait référence. « Un jour arrive de loin un démon conquérant cherchant des montagnes d'or que l'Indien n'a jamais cherchées » (l.8-11) : l'auteure fait ici clairement référence à l'Histoire de la conquête de l'Amérique Latine au X<sup>v</sup><sup>ème</sup> siècle. Le conquérant espagnol est identifié comme le diable, tandis que l'Indien, l'Autochtone, ici le Mapuche est

---

1 RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 13

2 Ibid, p.15

présenté comme désintéressé et pacifique. La troisième strophe décrit la Conquête à proprement parler, du point de vue de Violeta Parra, qui dénonce une grande violence envers l'Indien qui cherche seulement à défendre sa terre : « Alors le sang coule » (l.15), « L'Indien tombe mort et l'étranger reste debout » (l.19,20).

En quelques vers, la chanteuse chilienne remet en question le discours officiel largement diffusé à l'époque dans tout le Chili, et plus largement dans toute l'Amérique Latine, selon lequel la Conquête du continent a eu lieu dans le seul but d'évangéliser les peuples autochtones. En effet, dès 1512, le *Requerimiento* - qui signifie sommation - est rédigé par le juriste espagnol Juan López de Palacios Rubios pour donner une réponse légaliste aux problèmes moraux posés par la Conquête.

Elle était rudement persuasive la lecture du *Requerimiento* qui à la veille de tout assaut livré à toute bourgade expliquait aux Indiens que Dieu était venu sur Terre et qu'il avait mis à sa place Saint Pierre et que Saint Pierre avait pour successeur le Saint Père et que le Saint Père avait fait don à la reine de Castille de tout ce territoire et que c'était pour cela qu'ils devaient quitter les lieux ou payer un tribut en or et que s'ils refusaient ou s'ils tardaient à s'exécuter, bataille leur serait livrée et qu'ils seraient faits esclaves, eux, mais aussi leurs femmes et leurs enfants. Malheureusement ce *Requerimiento* était lu en rase campagne, à l'extérieur du bourg, en pleine nuit, en langue castillane et sans interprète, en présence du notaire, mais sans la présence d'un seul Indien parce que les Indiens, à cette heure-là, ils dormaient à quelques lieues de là sans se douter le moins du monde de ce qui allait leur tomber dessus.<sup>3</sup>

Mais d'après la chanson de Violeta Parra, les conquérants ne sont pas venus pour évangéliser les Indigènes mais bel et bien pour prendre possession de leur or et de leurs terres.

Avec sa quatrième strophe, Violeta Parra généralise la première injustice décrite et nous fait comprendre que les violences commises envers les Autochtones sont toujours d'actualité : « Cinq siècles de roseaux qui ne vont jamais sécher » (l.34), roseaux humidifiés par les pleurs de l'Indien. Ce qui amène l'auteure à dénoncer une seconde injustice subie par le

---

3. (Traduction personnelle), texte source : « *Muy convincente resultaba la lectura del Requerimiento, que en visperas del asalto a cada aldea explicaba a los indios que Dios había venido al mundo y que había dejado en su lugar a San Pedro y que San Pedro tenía por sucesor al Santo Padre y que el Santo Padre había hecho merced a la reina de Castilla de toda esta tierra y que por eso debían irse de aquí o pagar tributo en oro y que en caso de negativa o demora se les haría la guerra y ellos serían convertidos en esclavos y también sus mujeres y sus hijos. Pero este Requerimiento de obediencia se leía en el monte, en plena noche, en lengua castellana y sin intérprete, en presencia del notario y de ningún indio, porque los indios dormían, a algunas leguas de distancia, y no tenían la menor idea de lo que se les venía encima.* »

GALEANO Eduardo, *Mémoire du feu, les masques et les visages*, Montréal, Lux, 2013.

peuple Mapuche, cette fois contemporaine.

Pour ce faire, Parra réemploie le vers introductif de sa chanson, « Arauco porte une peine » (l.36), auquel elle ajoute : « plus noire que son *chamal*, (...) aujourd'hui ce sont les Chiliens eux-mêmes qui lui volent son pain » (l.37-41).

Avec ce vers, l'auteure fait référence à un événement de l'Histoire chilienne au cours duquel les Mapuches ont été persécutés. En effet, cette ethnie mettant en péril la construction de l'Etat-Nation, le gouvernement chilien de l'époque a pris des mesures à caractère génocidaire.

Jusqu'à la fin du siècle, les Indiens araucans ne partagent pas le legs de souvenirs communs, et préféreraient, d'évidence, vivre seuls... Mais pour qu'une construction volontariste de la nation, issue des conceptions prométhéennes du monde occidental, soit possible et achevée, il faudra en Amérique Latine que soient détruites des sociétés non prométhéennes comme les sociétés indiennes. La société araucane au Chili échappe à la nation qu'on veut lui imposer par sa culture, sa langue, sa religion, son attachement à la terre. Elle constitue donc en quelque sorte à elle seule une patrie-nation dans la Nation. La constitution de la nation chilienne comme celle des autres nations d'Amérique Latine s'est faite au détriment des premiers occupants, décimés par les microbes et les combats, et dont les terres ont été conquises et distribuées au fur et à mesure des victoires espagnoles. Mais les terres araucanes échappent au sort commun par une lutte de trois siècles, jusqu'en 1884. Les derniers bastions de la résistance indienne tombent sous les armes des soldats de la République chilienne indépendante. Peuples vaincus, privés d'histoire, ils subiront le sort des non blancs d'Amérique.<sup>4</sup>

En effet, de 1861 à 1883 l'Etat chilien a mis en place la « Pacification de l'Araucanie ». Il s'agissait officiellement de prendre des mesures afin d'apaiser des conflits entre Mapuches et Chiliens en occupant le territoire de l'Araucanie. En réalité, ce fut une campagne militaire menée par l'État chilien, semblable à une guerre d'extermination et de dépossession menée avec une sauvagerie inouïe contre le peuple mapuche, dans le but de soumettre la région autochtone. Des dizaines de milliers de Mapuches furent massacrés, leur bétail abattu, leurs communautés incendiées. A partir de 1881, les Autochtones furent confinés dans des « réductions », qui permettaient à peine l'autosubsistance. La superficie de leurs terres passa de 11 millions à 500 000 hectares.

Ainsi, *Arauco tiene una pena* témoigne de tout un pan de l'histoire chilienne délibérément passé sous silence dans le discours officiel.

---

4. SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.49

## B. Culture officielle et culture oubliée, le cas du folklore chilien

« Tant que les lions n'auront pas leurs propres historiens,  
les histoires de chasse continueront de glorifier le chasseur. »

Proverbe africain

Pendant tout le Xxième siècle, la culture représentative chilienne est fondée sur la tradition agraire-paysanne, dont le prototype symbolique central est façonné autour de l'*hacienda* - l'exploitation agricole - , établissant ainsi un imaginaire ancré dans un monde rural idéalisé et de plus en plus décalé avec la société industrielle.

Sur le plan musical, cette culture représentative chilienne se manifeste dans l'apparition au cours des années 1920 de la *música típica chilena*, une forme de folklore musical venant d'une élite national-conservatrice, soutenant un folklore qui a sélectionné certains traits du populaire et exclu le reste, faisant ressortir la matrice espagnole, ignorant les traits indigènes dans les traditions créoles. Au moment de la dictature, cette vision du folklore est soutenue dans le projet culturel du régime, marginalisant ainsi les autres folklores des canaux officiels<sup>5</sup>.

C'est un répertoire de chansons en accord avec l'idéologie du patron. Une chanson qui célèbre l'habileté du propriétaire terrien sur son cheval, la beauté de la campagne du Chili (Zone centrale), l'espièglerie du *huaso* et la beauté de la *china*.<sup>6</sup>

Les personnages traditionnels de la *música típica chilena* sont le *huaso*, image du propriétaire terrien, vêtu du traditionnel poncho coloré, du chapeau plat à larges bords, chaussé de bottes en cuir à éperons, et la *china*, version féminine de la paysanne relativement éloignée de la réalité. Ces chansons étaient écrites par des citadins qui voulaient donner une image idyllique de la vie paysanne.<sup>7</sup>

---

5 DONOSO FRITZ Karen Esther, *La batalla del folklore : los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*, Thèse d'histoire, université de Santiago du Chili, 2010.

6. (Traduction personnelle). Texte source : « *Es un repertorio de canciones de acuerdo con la ideología del patrón. Una canción que celebra la habilidad del hacendado en su caballo, la belleza del campo de Chile (la Zona Central), la picardía del huaso y la belleza de la china.* »  
RODRÍGUEZ Osvaldo, *La Nueva Canción chilena, continuidad y reflejo*, Casa de las Américas, La Havane, 1989, p.39

7. Ángel Parra, *Mi nueva canción chilena*, Santiago du Chili, Editorial Catalonia, 2016.

Toutefois, cette vision de la culture officielle se trouve remise en question par un regain d'intérêt pour le folklore à l'Université du Chili, qui crée un Institut de Recherches Folkloriques en 1943. En effet, il s'agit de faire acte de mémoire, non pas tellement d'une histoire oubliée, mais d'une culture oubliée : des expressions culturelles d'origine paysanne qui remontent non seulement au début de la période coloniale, mais également à l'époque précolombienne, incluant ainsi les traditions autochtones mapuches.

L'institut impulse des initiatives telles que les Concerts Folkloriques dans le théâtre Cervantes et dans le théâtre municipal de Santiago, les recherches pour la Carte Folklorique du Chili et le Calendrier du Chili, et la mise en place de l'Archive Folklorique.

L'institut favorise également la formation de groupes de musiciens universitaires, à l'initiative de certains enseignants-chercheurs comme Margot Loyola et Violeta Parra, afin de reproduire et redonner vie aux registres musicaux rassemblés par les chercheurs dans les campagnes chiliennes.

Pour Margot Loyola, il est impératif de rompre avec l'irréalité d'un Chili bucolique, charmant et ignorant les conflits, d'un ordre obsolète tel qu'il est représenté à la radio et sur la scène chilienne. Contrairement à cette dernière, qui a été formée au conservatoire, Violeta Parra est complètement autodidacte. Elle arrive à Santiago pour représenter la chanteuse paysanne, la femme simple des champs, du monde soumis au joug du système patronal.

Violeta Parra se différencie de Margot Loyola en ce sens qu'elle abandonne assez vite le folklore à proprement parler pour choisir de composer son propre répertoire, en prenant comme base de ses créations des éléments génériques chiliens mais également issus d'autres cultures musicales latino-américaines, comme nous le verrons par la suite.

Il y a une dimension politique dans *Arauco tiene una pena* comme dans l'ensemble de l'oeuvre de Violeta Parra. Les textes sont engagés, assis sur des traditions musicales issues des recherches de l'auteure à travers la campagne chilienne. Ici, Violeta Parra rappelle l'existence du peuple mapuche en tant que culture et identité, elle nous fait comprendre que son histoire fait bel et bien partie de l'Histoire du Chili. Mais surtout, *Arauco tiene una pena* a pour vocation de dénoncer et condamner la politique chilienne adoptée par l'Etat après l'Indépendance. Le discours officiel est déconstruit ce qui permet à la chanteuse chilienne de proposer un discours – à son sens – plus proche de la vérité.



## II. RECUPERATION FOLKLORIQUE et REFORMULATION DU RECIT NATIONAL

Pour Violeta Parra, en 1960, il semble indispensable de démentir le discours de l'Etat chilien. Par le biais de la chanson, (texte et musique), l'artiste parvient à enraciner son discours dans les traditions, ancestrales ou réinventées, ouvrant ainsi la voie au mouvement musico-politico-social de la Nouvelle Chanson Chilienne.

### A. Le Mapuche : de la victime au guerrier héroïque

La chanson *Arauco tiene una pena* est écrite en espagnol, langue maternelle de Violeta Parra et langue officielle au Chili en 1960. Pourtant, à plusieurs reprises, l'auteure fait des emprunts au vocabulaire mapuche. Le terme *huescufe* (l.9) est mapuche, il signifie diable, et fait référence à la cruauté et à l'avarice du conquérant espagnol. Au vers 27, Violeta Parra mentionne le *cultrún*, tambour traditionnel mapuche. La *ruca* (l.31) est une maison traditionnelle mapuche faite de terre et de bois. Le *totoral* (l.33) est une plante aquatique utilisée pour construire des canoës, des meubles et des amulettes. Enfin, au vers 37, l'auteure mentionne le *chamal*, sorte de poncho traditionnel que portent les femmes autochtones.

A chaque fois, le mot indigène est habilement utilisé, de sorte que celui qui ne connaît pas la langue puisse tout de même saisir le sens global de la phrase. Ainsi, Violeta Parra s'adresse à la fois au peuple mapuche, qui n'a pas l'habitude d'être mentionné, interpellé ou tout simplement concerné par la chanson folklorique de l'époque, mais elle s'adresse également et plus largement au peuple chilien dans son entièreté.

Tout au long du chant, Violeta Parra rend hommage à un certain nombre de symboles héroïques mapuches. Ainsi, *Huenchullán*, *Lautaro*, *Galvarino*, *Calful*, *Callupán*, *Pailahuán* et *Caupolicán* sont des guerriers des batailles coloniales.

Au vers 14, Parra mentionne *Curimón*, un village situé dans la vallée de l'Aconcagua, près de Santiago dont la fondation remonte à la Conquête espagnole, et dont la population est composée d'Indiens picunches, une ethnie mapuche. Enfin, au vers 21, l'auteure évoque Manuel *Manquilef*, folkloriste chilien d'origine mapuche qui au début du Xxième siècle a participé à la revue *la Revista del Folklore Chileno* et a publié en 1908 et 1911 *Psicología Araucana* et *Folklore Araucano*, deux ouvrages importants pour les études folkloriques, analysant les racines de la culture mapuche et son caractère.

Chaque strophe est ponctuée par une injonction : « Lève-toi *Huenchullán* ! ». Les chefs guerriers sont ici considérés comme des exemples et des références dans la culture chilienne lorsqu'il s'agit de rappeler la combativité du peuple. En effet, il ne s'agit pas de n'importe quelle liste de héros mapuches, mais bien des *caciques* qui ont tenu tête aux conquérants espagnols. En invoquant les chefs guerriers mapuches, Violeta Parra cherche à leur rendre leur place en tant que dignitaires de la nation. Mais elle fait également un parallèle entre les conquérants espagnols et le gouvernement chilien de son époque (cf vers 40). Ainsi, de la même manière que les guerriers mapuches se sont soulevés contre les colonisateurs, l'auteure appelle le peuple chilien à se rebeller afin de conquérir la place qui lui revient dans la société chilienne. Violeta Parra cherche à donner de l'élan aux Chiliens des couches populaires.

Pour rétablir une vérité historique, l'auteure se réapproprie certaines figures guerrières mapuches pour les utiliser afin de livrer un nouveau combat, culturel et politique, capable de renverser les fondements établis par les gouvernements conservateurs depuis l'indépendance.

## **B. Vers une panaméricanisation de la musique**

*Arauco tiene una pena* ne correspond pas à la chanson folklorique de l'époque. Elle se différencie de la *música típica chilena* par bien des aspects, tant au niveau du texte que de la musique, et elle est également éloignée des pièces de musique paysanne dont Violeta Parra a fait le collectage dans les années 1950. Avec *Arauco tiene una pena*, l'auteure expérimente une voie nouvelle, celle de la création libre à partir d'éléments folkloriques issus de différentes cultures musicales latino-américaines. D'une certaine manière, par le biais de la musique, Violeta Parra met en pratique le rêve panaméricain de Simón Bolívar – emblème de l'émancipation des colonies espagnoles – celui d'encourager les relations et interactions entre les différents Etats d'Amérique en vertu d'intérêts communs liés à une histoire semblable. Aussi, dans sa musique, la chanteuse chilienne expérimente de manière arbitraire les entrelacs et croisements de traditions latino-américaines qui deviendront par la suite caractéristiques de son oeuvre.

Sur le plan musical, notons tout d'abord que la première version d'*Arauco tiene una pena*, enregistrée en 1962, est ponctuée par le son du *cultrún*, tambour traditionnel mapuche. Mais si la musique mapuche de l'époque comporte généralement du chant, du *cultrún*, et des

instruments à vent, Violeta Parra choisit la guitare pour accompagner son chant. En effet, *Arauco tiene una pena* s'adresse autant aux Mapuches qu'au reste du peuple chilien.

Pour le rythme, Violeta Parra a ici recours à la tradition dite sesquialtère. Il s'agit d'une famille de rythmes que l'on retrouve dans toute l'Amérique Latine, avec le joropo au Vénézuéla, la cueca au Chili, le carnaval en Bolivie ou encore la zamba en Argentine. Du latin *sesqui* (une fois et demie) et *alter* (l'autre), les rythmes sesquialtères sont des rythmes dans lesquels une mesure représente les 2/3 d'une autre, soit par une organisation ternaire du temps avec une dimension binaire du temps (de type  $\frac{3}{4}$ ), soit par une organisation binaire du temps avec une dimension ternaire du temps (de type  $\frac{6}{8}$ ).<sup>8</sup>

Il s'agit d'un rythme originaire de l'Europe médiévale, arrivé en Amérique Latine en même temps que les conquérants, qui s'est par la suite largement américanisé (adaptation aux esthétiques indigènes et africaines).

En vigueur en Europe dès l'époque médiévale, c'est au XVIème siècle en Espagne que ces formules rythmiques trouveront leur plein développement. (...). Ce rapport dans lequel une mesure représente les 2/3 d'une autre constitue un des principes de l'esthétique médiévale. Ces règles de proportion s'imposèrent dans la conception architecturale des monuments religieux car considérées comme parfaites, les relations  $2 = 2$  étant jugées imparfaites.<sup>9</sup>

Plus tard, on a pu observer une généralisation systématique de ces formules bi-rythmiques d'origine européenne - que nous pouvons qualifier de blanches ou dominantes.

A la fin de l'époque coloniale, la musique de vieille tradition espagnole disparaît dans l'aristocratie, submergée par la musique italienne. La musique de salon apparaît, en provenance des capitales européennes. Curieusement, et comme par ironie de l'histoire, la musique des conquérants, d'abord dominante, continuera à être pratiquée dans les couches populaires socialement dominées. Cette « vieille » musique sera reléguée loin dans les campagnes, ces mêmes campagnes que parcourt Violeta Parra dans les années 1950, à la recherche des traditions. Aussi, en écrivant *Arauco tiene una pena* sur un rythme de carnaval, issu de la tradition sesquialtère, venue d'Europe, américanisée, puis rejetée et finalement de nouveau promue pour livrer un message de lutte indigène, Violeta Parra nous prouve bien que les traditions vont et viennent, s'inventent et se réinventent, dans un double jeu social de rejet et d'acceptation caractéristique des cultures issues du métissage.

---

8 PLISSON Michel, *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique Latine*, Cahiers d'éthnomusicologie n° 13, 2001.

9 Ibid.

## C. La Nouvelle Chanson Chilienne : naissance d'un sentiment latino-américain

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, toute l'Amérique Latine connaît une situation générale de luttes ouvrières, de mouvements syndicalistes revendiquant des droits et une place dans la société. Une grande partie du continent ressent un désir de reconnaissance en tant qu'acteurs conscients de l'histoire du pays, et non plus seulement comme masse passive et opprimés. C'est dans ce contexte qu'apparaît le mouvement de la Nouvelle Chanson Chilienne, dont Violeta Parra est considérée comme la pionnière. En effet, entre 1960 et 1964, elle livre un certain nombre de chansons politiques à caractère revendicatif (*Arauco tiene una pena* ; *Qué vivan los estudiantes*, dans laquelle elle appelle les jeunes chiliens à faire des études pour ensuite être en mesure de faire valoir leurs droits ; *La carta*, dans laquelle elle exprime son indignation et l'injustice que subit son frère arrêté en 1963 pour avoir soutenu une grève ; *Qué dirá el Santo Padre ?*, dans laquelle elle remet en question l'église etc.<sup>10</sup>).

C'est dans le sillage de la chanteuse chilienne que vont naître par dizaines les groupes folkloriques dits de la Nouvelle Chanson Chilienne (Quilapayun, Inti Illimani, Illapu entre nombreux autres). Les artistes issus de ce mouvement sont de jeunes gens, étudiants pour la plupart, engagés politiquement à gauche, beaucoup d'entre eux auprès du parti communiste. Culturellement, ils revendiquent la résurgence d'un folklore authentique, celui que les chercheurs de l'Institut de Recherches Folkloriques de l'Université du Chili sont allés retrouver au fond des campagnes et des provinces éloignées. Témoins des injustices, des différences, des violences, les artistes de ce mouvement utilisent la musique et la poésie populaires pour faire entendre la voix de ceux que le pouvoir officiel a toujours cherché à taire.

En temps de crise, la chanson apparaît comme une arme redoutable pour interpeler le peuple. Porteuse d'une histoire et de traditions, *Arauco tiene una pena* donne l'image d'un Chili indigène, persécuté mais déterminé à se soulever pour conquérir sa place.

---

10. RODRÍGUEZ Osvaldo, *La Nueva Canción chilena, continuidad y reflejo*, Casa de las Américas, La Havane, 1989, p.42

## CONCLUSION

Si la construction de l'identité nationale repose sur une Histoire officielle, il semble que celle du Chili est lacunaire. Le fondement même de la nation est alors remis en question. Et c'est bien afin de combler un vide dans le récit de l'Histoire du Chili que Violeta Parra s'est appropriée certains événements du passé mapuche, les relatant en chanson à tout un peuple. Avec *Arauco tiene una pena*, la chanteuse ne donne pas simplement lieu à une actualisation de la culture mapuche, elle remet également en question les fondements mêmes de la nation chilienne, conçus par un système profondément oligarchique et conservateur, et tente par là même d'éveiller la conscience identitaire de son peuple. Le combat et les emblèmes qui ponctuent la chanson ont donc pour fonction de créer une unité au sein des acteurs populaires, réutilisant les mêmes outils de cette construction identitaire que toute nation (héros, symboles, discours). Ainsi, la chanson prend la place d'un discours politique et Violeta Parra remplace un récit national par un autre. *Arauco tiene una pena* et plus largement la Nouvelle Chanson Chilienne contribuent à bâtir une nouvelle culture chilienne. Le projet d'un nouveau Chili semble à l'aube de son éclosion.

Toutefois, nous retrouvons dans la Nouvelle Chanson Chilienne ce paradoxe propre aux mouvements révolutionnaires : pour faire évoluer un système social qui n'a quasiment pas bougé depuis la fin de la période coloniale, la Nouvelle Chanson Chilienne s'appuie sur des traditions ancestrales. Pour se réinventer, les traditions s'inspirent d'autres traditions.

C'est lors de la campagne électorale de Salvador Allende, en 1970, que se matérialisera réellement l'engagement de la Nouvelle Chanson Chilienne. Telle une propagande politique, elle contribuera à une véritable révolution politique et culturelle dans tout le continent latino-américain.

## Bibliographie

BORRAS Gérard, « La « musique des Andes » en France : l'Indianité ou comment la récupérer », *Caravelle*, n°58, 1992, p.141-150.

GALEANO Eduardo, *Mémoire du feu*, Montevideo, Lux, 2013.

DONOSO FRITZ Karen Esther, *La batalla del folklore : los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*, Thèse d'histoire, université de Santiago du Chili, 2010.

PARADA-LILLO Rodolfo, *L'articulation entre tradition et modernité dans la culture : la nouvelle chanson chilienne, 1960-1975*, Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Thèse doctorale, 1992 .

RODRÍGUEZ Osvaldo, *La nueva canción chilena : continuidad y reflejo*, La Havane, Casa de las Américas, 1986.

PARRA, Ángel, *Mi nueva canción chilena*, Santiago du Chili, Editorial Catalonia, 2016.

PLISSON Michel, « Systèmes rythmiques et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *cahiers d'ethnomusicologie*, vol.13, 2000, p.23-54.

PROM Aurélie, « La Nouvelle Chanson Chilienne : contre l'oubli de l'Histoire et des histoires », *Les Cahiers de Framespa* , n° 26, 2018, consulté en ligne le 11 novembre 2018.

PROM Aurélie, « Violeta Parra : voix singulière, identité collective et universelle », *Encyclo. Revue de l'école doctorale 382, Université Sorbonne Paris Cité*, 2014, p.43-60.

RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris, Mille et une nuits, 1997

RIMBOT Emmanuelle, « Luchas interpretativas en torno a la definicion de lo nacional : la cancion urbana de raiz folklorica en Chile », *Voz y escritura, Revista de Estudios Literarios*, n°16, 2008, p. 58-89.

SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, Paris, L' Harmattan, 1996.

# Arauco tiene una pena

Levántate, Huenchullán

♩ = 90

Guitarra 3/4

A Canto

1. A-rau-co tie-ne u-na pe-na que no la pue-do ca-llar,

son in-jus-ti-cias de si-glos que to-dos ven a-pli-car,

na-die le ha pues-to re-me-dio pu-dién-do - lo re-me-diar. Le -

ván - ta-te, Huen - chu - llán.

Introducción: Mi - Mi6 - Mi - Mi6 - Mi - Mi6 - Mi

A Mi Mi7  
Arauco tiene una pena

que no la puedo callar,  
Re7 Sol  
son injusticias de siglos

Si7 Mi  
que todos ven aplicar,

nadie le ha puesto remedio  
pudiéndolo remediar.

Mi6 Mi  
Levántate, Huenchullán.

Interludio: Mi6 - Mi - Mi6 - Mi

A Un día llega de lejos  
Huescufe conquistador,  
buscando montañas de oro,  
que el indio nunca buscó,  
al indio le basta el oro  
que le relumbra del sol.  
Levántate, Curimón.

A Entonces corre la sangre,  
no sabe el indio qué hacer,  
le van a quitar su tierra,  
la tiene que defender,  
el indio se cae muerto,  
y el afuerino de pie.  
Levántate, Manquilef.

A Adónde se fue Lautaro  
perdido en el cielo azul,  
y el alma de Galvarino  
se la llevó el viento Sur,  
por eso pasan llorando  
los cueros de su cultrún.  
Levántate, pues, Calful.

A Del año mil cuatrocientos  
que el indio afligido está,  
a la sombra de su ruca  
lo pueden ver lloriquear,  
total de cinco siglos  
nunca se habrá de secar.  
Levántate, Callupán.

A Arauco tiene una pena  
más negra que su chamal,  
ya no son los españoles  
los que los hacen llorar,  
hoy son los propios chilenos  
los que les quitan su pan.  
Levántate, Pailahuán.

A Ya rugen las votaciones,  
se escuchan por no dejar,  
pero el quejido del indio  
¿por qué no se escuchará?  
Aunque resuene en la tumba  
la voz de Caupolicán.

Mi6 Mi Mi6 - Mi - Mi6 - Mi  
Levántate, Huenchullán.

## Acordes

## Rasgueo