

Le fado : ethnographie dans la ville

Anibal Frias;Joaquim Pais de Brito

Recherches en anthropologie au Portugal, Année 2001, Volume 7, Numéro 1
p. 103 - 120

[Voir l'article en ligne](#)

Résumé: À partir d'une approche historique du fado et de son contexte socio- politique, l'auteur montre comment se sont fixés, autour de 1930, les canons stylistiques mais aussi les images et les mythes de ce chant lisboète, tel qu'il est aujourd'hui connu et vécu. L'histoire du fado est aussi un révélateur de la ville.

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

*Le fado : ethnographie dans la ville**

Joaquim PAIS DE BRITO¹

Le fado est une réalité plurielle, fragmentée et décentrée eu égard aux vécus et représentations individuels; sa constitution en objet de recherche est de même perturbée par les oscillations de sens qui en découlent. Lorsqu'on parle de cette forme d'expression de la culture populaire urbaine, on n'a pas affaire à un seul registre homogène d'idées ou de références permettant de la saisir avec une certaine précision. En outre, elle véhicule une illusion de familiarité, d'autant que chaque Portugais s'y réfère, elle atteint une grande variété de publics, semble être dispersée et aussitôt repérable dans les discours, les évocations, l'expérience musicale, en tant qu'icône d'une spécificité de la ville et du pays.

C'est un objet nomade, déambulant aux coins des ruelles et des étroits passages (*becos*) jusqu'aux salons de l'aristocratie qui se l'est approprié, au théâtre où il est mis en scène, au bistrot et avec les amis réunis, au prestige de la radio et du disque. Mais cette présence et cette dissémination constituent un champ complexe et trompeur, d'autant que le discours sur le fado est emprunt de valorisations et de projections idéologiques, situé entre la distance et l'adhésion, voire l'apologie, entre la passion et la répulsion; de

* Ce texte a été initialement publié dans G. VELHO (org.), *Antropologia urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*, Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999, p. 24-42. La présente étude exploite les matériaux et les problèmes d'une recherche qui a eu son premier développement, encore tâtonnant, dans le cadre d'un cours d'anthropologie à l'ISCTE, à Lisbonne; sa formulation plus élaborée fut entreprise au sein de l'équipe de recherche avec laquelle nous avons préparé, durant une année et demie, l'exposition sur le fado qui a été présentée, en 1994, au Musée National d'Ethnologie de Lisbonne.

1 Directeur du Musée National d'Ethnologie, ISCTE, Lisbonne.

même qu'il est construit autour de modèles et d'images simplificateurs et récurrents rendant difficile son appréhension sous l'angle culturel et social.

Cette diversité implicite concernant les représentations construites du fado se trouve redoublée par son propre parcours dans le temps. Cela se vérifie quand on s'intéresse aux moments et aux conditions de sa constitution en tant que chant urbain, à sa reproduction, à ses continuités et transformations. Ainsi, parler du fado suppose d'aborder son histoire – ne fût-ce que parce qu'il est à chaque moment aussi, et peut-être surtout, la représentation que, dans les univers sociaux où il est joué, chanté ou écouté, l'on a de lui à partir de ce que l'on dit sur son passé. Toutefois, nous n'allons pas aborder la question des origines d'un tel phénomène où se mêlent, entre autres, des influences de rythmes et de formes musicales africaines entendues et fixées au Brésil², des chants ruraux apportés de la campagne à la ville, des modes et répertoires musicaux qui, lorsqu'ils n'étaient plus joués dans les salons, investirent la rue en étant adoptés par les couches populaires. Ces origines sont moins pertinentes ici pour la compréhension d'une pratique qui, en se répandant, a contribué à définir une idée de la ville, en marquant un grand nombre de ses sociabilités; de même qu'elle s'est élargie en tant que projection d'une expression ou d'un sentiment national. En revanche, il est important de rappeler une période longue qui couvre toute la première moitié du XIX^e siècle au cours de laquelle le fado peut être identifié en tant que phénomène musical comportant certains des caractères qu'il a maintenus lorsque, avec le XX^e siècle, il fut défini selon une matrice toujours en vigueur.

Désordre, bruit

Au début du XIX^e siècle Lisbonne est encore, partiellement, en ruines, après un demi-siècle de reconstruction à la suite du tremblement de terre de 1755 qui a détruit une grande partie du tissu urbain. Les voyageurs étrangers et d'autres observateurs parlent de la saleté, des animaux en liberté dans les rues, de la faible surveillance, de la circulation difficile. En 1801 l'Espagne, pénétrant par l'Alentejo, occupe le bourg et les terres d'Olivença. Nous sommes à la veille d'un autre événement traumatique

2 Les origines brésiliennes du fado se trouvent synthétisées chez J.R. TINHORÃO (1994), à quoi il faut ajouter un texte fondateur de Mário DE ANDRADE (1934) et une source constamment évoquée: les *Memórias de um sargento de milícias* datant de 1852-53 (1984).

d'ampleur nationale qui, depuis, marque fortement la ville, avec l'arrivée des troupes de Junot, initiant, par là, la présence dans le pays des armées de Napoléon, entre les années 1808 et 1811. Le roi, accompagné de sa cour, s'exile au Brésil. Une situation confuse s'installe sur plusieurs années favorisant une instabilité, une agitation, une prolifération des circulations, des comportements et discours en dehors des cadres normatifs et stables : la Révolution libérale de 1820 et le retour de D. João VI avec sa cour qui, l'année suivante, avec l'indépendance du Brésil en 1822, contribuent à augmenter et à diversifier au plan culturel la population de Lisbonne. En 1826, avec la mort du roi, le problème de sa succession se pose. L'héritier D. Pedro voit son trône usurpé par D. Miguel. La guerre civile qui s'ensuit (1828-1834) reproduit un modèle d'opposition classique présente dans les traditions populaires – la dispute et la haine entre frères. Elle a eu pour effet de cristalliser un imaginaire épique autour de valeurs opposées et d'opérateurs d'oppositions sur lesquels un pays divisé se projette – un imaginaire qui, du reste, circule également dans les traditions orales et musicales, ce dont témoignent quelques fados. Avec la victoire de D. Pedro et l'abolition formelle de l'Ancien Régime, la fin des ordres religieux et du commerce des esclaves, des fractures se produisent conduisant à des excès et nécessitant de nouveaux modèles de représentation de l'histoire et de la société. Ce changement opère lentement et il faudra attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que, la stabilité institutionnelle et juridique une fois recouvrée, ces modèles puissent se mettre en place. Entre-temps, d'autres faits surviennent, comme les révoltes populaires et la Guerre Civile de 1846-1847. Cette dernière fut à son tour un catalyseur de l'imaginaire populaire et national centré sur la figure de Maria da Fonte, dont l'hymne était toujours vivant au XX^e siècle, parallèlement à l'hymne national – quand il ne s'y substituait pas.

C'est dans ce contexte que le fado fut, tout d'abord, identifié dans la ville de Lisbonne, en la personne d'une femme qui réunit les conditions pour se projeter comme mythe fondateur : une prostituée, Maria Severa dont la courte existence se situe, précisément, entre la Révolution Libérale de 1820, année de sa naissance, et la Révolution de Maria da Fonte, en 1846, date de sa mort. Le hasard de sa relation (à la fois historique et romancée) avec un représentant de l'aristocratie qui a pu lui rendre visite dans le quartier ancien où elle vit, et l'emmener chanter dans son palais, a amplifié et établi les contours d'un mythe forgé à partir d'une articulation entre les deux camps opposés dans la pyramide sociale, l'aristocratie et le peuple. Se dessinent ainsi deux trajectoires délimitant, jusqu'à aujourd'hui, l'histoire

des pratiques sociales et culturelles imbriquées dans le fado et les milieux d'où il surgit. Cette femme chante et joue de la *guitarra*; à travers elle on entrevoit d'autres personnages contemporains qui, comme elle, ont joué et chanté le fado dans les ruelles sombres des quartiers anciens de la ville, dans la première moitié perturbée du XIX^e siècle.

Personnes

Au cours d'une histoire de plus de cent cinquante ans, des acteurs se croisent et se séparent révélant des stratifications et des compositions de la population de la ville et certaines de leurs interactions. Cette histoire fait apparaître des éléments de la texture urbaine, ainsi que des lieux marqués par un caractère rural et des sociabilités quotidiennes³. Ainsi, au hasard des registres épars d'une littérature de mémoires, de récits romancés ou de chroniques de journaux, émergent une population illettrée et marginale des rues et des zones situées près des bords du Tage, des gens démunis et sans emploi stable, des activités occasionnelles, où se mêlent le désœuvrement, l'oisiveté et le vagabondage, des déplacements reliant les bistrotts, les maisons closes, les foires et des espaces où s'établissent des relations de clientèle avec les strates supérieures de la société.

Ensuite, et dans un pôle que l'on peut dire opposé, on trouve une aristocratie en général rétrograde, éprouvant la perte de son statut avec les modifications apportées par le libéralisme, le jeu parlementaire, la diminution de l'importance absolue de la propriété foncière et d'autres fractures résultant du vacillement des valeurs stables. La découverte du peuple et de l'exotisme à l'intérieur des portes de la ville est le fait d'un romantisme tardif et d'une bohème marquant le XIX^e siècle. La relation entre ces deux extrêmes de la société favorise la construction d'une proximité sans cesse alimentée par un discours des nobles à l'endroit du peuple qu'ils parrainent – un discours que celui-ci apprend, de son côté, à cultiver et à maîtriser. C'est là une des lignes idéologiques susceptibles

3 L'ouvrage de référence est celui de PINTO DE CARVALHO (1903); l'auteur recourt à l'observation et au recueil d'informations par l'auscultation directe des personnages qui participèrent de ce mode de vie urbain le long du XIX^e siècle. Il doit être complété par le livre d'A. PIMENTEL (1904). Deux textes sont les témoins directs de la première moitié du XIX^e siècle: il s'agit de J. C. DE CARVALHO (1849) et de F. J. DE ALMEIDA (1985) qui remémorent des faits de la fin de 1830.

d'établir une vision conservatrice, patriarcale et nationaliste, légitimant les revendications des valeurs de l'Ancien Régime, et dont quelques affirmations, monarchistes surtout, se font aujourd'hui encore l'écho.

Un troisième groupe surgit plus nettement dans le dernier quart du XIX^e siècle : il s'agit de la classe ouvrière naissante qui est à l'initiative des premières grèves dans les industries, dans et hors de la ville. Faisant du fado un catalyseur de ses sociabilités, elle cherche à travers lui à ériger une voix revendicatrice capable d'affirmer des droits et des valeurs lui permettant de construire une conscience de classe plus profonde et plus large. Le peuple travailleur s'organise au sein des premiers syndicats et partis, d'organisations anarchistes, anarcho-syndicalistes ou socialistes. Il atteint, au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, autour de l'instauration de la République (1910), le sommet de son expression et de son affirmation idéologique, même si celle-ci est fragmentée, instable et marquée par le volontarisme de certains acteurs sociaux. Parmi ces derniers, quelques-uns appartiennent au milieu des typographes, particulièrement bien placés puisqu'ils ont accès aux moyens nécessaires à la propagande et à la diffusion des idées. Certains ont pu jouer un rôle important : c'est le cas d'Avelino de Sousa, un parolier de fados et l'un des défenseurs les plus acharnés de ce type de chant en tant que véhicule idéologique de formation et de lutte.

Une dernière strate sociale présente dans la ville doit être repérée, malgré ses contours imprécis. Il s'agit d'une petite et moyenne bourgeoisie fréquentant le théâtre de revue, les spectacles populaires en plein air ; elle a de quoi acquérir un gramophone et un appareil de radio qui, à travers l'espace domestique d'audition qu'il illustre et évoque, contribue à emblématiser, dans les années 1930-1950, cette couche sociale. Cette technique constituera un intermédiaire essentiel pour la fixation des canons du fado et le relais le plus efficace et permanent pour leur diffusion dans le pays. Ce nouveau média concourt à un travail, continu, d'identification nationale.

Fragments de ville

On comprend, d'ores et déjà, qu'il existe une relation entre cette diversité d'acteurs sociaux, les processus temporels qu'ils révèlent et dont ils sont les protagonistes, les caractéristiques et la mutation que subit ce type de forme musicale et l'évolution de la ville elle-même, sa population,

sa structure et ses formes policées. Tous ces facteurs interfèrent dans la production de nouvelles diversités dont on se doit de tenir compte lorsqu'on parle de fado. En 1848, l'éclairage au gaz était introduit dans la Basse Lisbonne (*Baixa*) venant substituer la faible lumière des réverbères à huile. La ville est, en général, plongée dans le noir. Elle se trouve confinée sur ses collines et quartiers les plus anciens. Une aire habitée, restreinte près du fleuve, étendue jusqu'aux portes d'entrée de la ville, dessine un périmètre séparé de l'espace rural environnant. Le premier grand axe circulaire et, en même temps, marquant la limite extérieure de la ville et traduisant un élargissement de son périmètre, est achevé en 1857, dans un arc de cercle reliant Alcântara, Prazeres, Campolide, São Sebastião, Arco do Cego, Arroios, Penha de França, Santa Apolónia. «Hors les portes» (*Fora de portas*) est une expression qui caractérise encore tardivement des circuits de sociabilité liée à des moments de loisirs, tels que la fréquentation de petits restaurants champêtres approvisionnés par leur propre potager et où le fado était fréquemment joué. Quelques-uns sont devenus célèbres, c'est le cas de *Tia Iria*, *Ferro de Engomar*, *José dos Pacatos*, *Perna de Pau*, et cela jusqu'au milieu du XX^e siècle. Parce qu'ils sont aussi *fora de portas*, les denrées et, en particulier, le vin, y sont moins chers car échappant à l'impôt d'entrée et de vente dans la ville⁴. La réalisation des nouvelles avenues lors des grands travaux des années 1940 inaugure un processus de croissance que l'immigration des années 1960 fait exploser et qui prolonge la ville en un *continuum* urbain à travers la campagne, rurale et *saloia* (paysanne), de Benfica, Lumiar et Sacavém. Cette histoire de la ville est, toutefois, particulièrement pertinente quand elle est interrogée au cours du XIX^e siècle. Cela, d'autant qu'une modernisation, avec l'éclairage public, une intervention urbaine, et un contrôle policier et social vont rendre visible et fragiliser l'espace replié, obscur et autoprotégé des sociabilités populaires en ses moindres recoins, ses codes de valeurs et sa violence latente et où le fado a constitué une large partie de son histoire.

4 Ces lieux de loisirs situés dans la périphérie rurale de la ville sont clairement identifiés, y compris sous la forme de photographies, dans l'ouvrage de J. MONTEIRO portant sur l'Estrada de Sacavém (1952). Cette recherche de la proximité extérieure des portes de la ville est également présente dans une étude sur le carnaval de Paris (FAURE, 1980) où, au début du XIX^e siècle, les lieux de commensalité et de sociabilité populaires sont associés aux portes de la ville.

Ce que l'on a alors devant nous comme champ d'interrogations à l'égard d'une ethnographie du fado, c'est une pluralité de paliers qui se font écho, obligeant à construire un objet qui, même si l'on s'en tient surtout à une observation dans le présent, doit toujours incorporer la dimension temporelle où il se construit et se dit.

Nous avons, ainsi, affaire à quatre registres: un grand nombre de pratiques et de représentations endogènes aux groupes sociaux organisant un récit qui chante et raconte un même univers partagé; nous avons aussi des sociabilités, des ambiances et des situations déterminées se déplaçant progressivement vers la nuit au cours d'échanges et d'interactions performatives qui développent une ligne de séparation avec les pratiques identiques de la société rurale traditionnelle, se déployant quant à elles dans des espaces ouverts et en plein jour; nous avons la circulation d'une parole, avec la musique et la voix, créant et renforçant, de ce fait, des territoires d'appartenance et d'identité; et, enfin, des émotions établissant une tessiture et qui sont la matière plastique concourant à la création d'un espace social marquant la nature de la ville et, surtout, constituant une force occulte qui aide à la construire.

Dans cette production de société par le biais d'un chant, les personnages et héros avec lesquels est établi un récit, simultanément historique et atemporel, ressortent. Un effet d'achronie accompagne le discours sur le fado (essence, sentiment ou âme nationale, *saudade*, etc.) et l'expérience concrète qu'on en a, induite par l'effacement des contours du temps dans l'espace nocturne où il advient. On a, finalement, affaire à des discours exogènes d'appropriation et de refus qui lui confèrent une sorte de sur-existence facilitant la permanence du phénomène, comme elle rend difficile sa compréhension⁵. Le fado est toujours quelque chose à propos de quoi on a déjà dit ce qu'il est ou ce qu'il a été. De ce fait, son ethnographie concerne en permanence le plan de l'observé et le discours qui l'institue.

5 Dans un article récent de J. LEAL (1999) sur la *saudade* et le caractère national, l'auteur propose un cadre historique et interprétatif qui s'articule avec le présent travail; il envisage également le fado en tant qu'élément de ces constructions idéologiques. Un champ de questionnements identique est proposé pour le tango, dans le contexte national argentin, par E. ARCHETTI (1994).

Raison et passion

Cette manifestation constituée et projetée à partir d'un milieu populaire, disqualifié et marginal, a tôt fait d'acquérir une visibilité, étant commentée à partir d'une vision externe. Ainsi, le regard distancié des intellectuels est présent; ceux-ci manifestent, surtout, un malaise marqué par un jugement de valeur à l'égard du fado. Les ethnologues au tournant du XX^e siècle ont peu écrit sur le fado, car l'espace urbain se situait en dehors de leurs préoccupations, lesquelles étaient orientées vers les traditions paysannes perçues comme plus pures et révélatrices des savoirs et oralités qu'ils étudiaient et de la densité du temps et de l'histoire qu'ils cherchaient à évoquer. Rocha Peixoto, le plus important de ces ethnologues, écrit en 1897 sur le «cruel et triste fado» afin de dénoncer une décadence et une démission de la volonté reflétant d'une manière alarmante l'état du pays. Cette identification d'un mal ou, pour le moins, d'un aspect anecdotique et pittoresque de la ville, a surgi avec la génération de 1870, chez des auteurs tels qu'Eça de Queiroz qui, dans une courte période, fixent, c'est-à-dire inventent la figure du fadiste.

Le premier d'entre eux est Rafael Bordalo Pinheiro avec un dessin publié en 1873 et commenté par un texte de Brito Aranha :

Ce sont des types de Lisbonne. On les rencontre dans les rues du Bairro Alto et d'Alfama. Fixés aux coins des rues, ils forment des groupes à la fois pittoresques et picaresques [...]. Leur langage n'est pas celui du commun, compréhensible de tous [...]. Leur voix altérée par le mauvais tabac et par l'eau-de-vie, et autres alcools de mauvaise qualité, n'a pas un timbre agréable, étant âpre et comme enrouée. Le vrai fadiste de Lisbonne a même une coupe de cheveux particulière: deux mèches tombent de chaque côté sur les oreilles, et sont visibles sous le chapeau ou le bonnet; elles sont les compléments d'un personnage de bordel. Il joue de la *guitarra*; chante le fado dans les moments de tristesse et de gaieté, et fait usage de son couteau pour pouvoir se tirer d'affaire dans les circonstances périlleuses; mais l'usage de cet instrument lâche et indigne l'entraîne sur des voies plus dangereuses encore que celles du vagabondage jusqu'aux côtes africaines.

Ensuite, ce fut Ramalho Ortigão qui écrivit à son propos, en 1878, dans les *Farpas* :

Le fadiste ne travaille pas et ne possède pas non plus de capitaux provenant d'une accumulation de travail antérieur. Il vit des expédients de l'exploration de son prochain. Il se nourrit grâce à l'aide d'une fille

publique qu'il frappe systématiquement. Il n'a pas de domicile fixe. Il habite successivement dans le bistrot, dans le tripot, dans le bordel ou la caserne de police [...] c'est un anémique, un lâche et un être stupide. Il a de la toux et de la fièvre; sa poitrine est concave, ses bras sont fragiles, ses jambes arquées; ses mains, fines et blanchâtres comme celle des femmes, en sueur, il est pourvu d'ongles longs, à la façon des vagabonds; ses doigts brûlés et noircis par la cigarette, les cheveux fétides, blancs de poussières et de pellicules, luisant de graisse. Les attributs de sa fonction comportent une *guitarra* et un *Santo Cristo* désignant un coutelas pointu. Il est habité par une maladie honteuse et par de nombreux parasites de l'épiderme. Un homme pourvu d'une constitution normale verrait son squelette se disloquer, s'effondrerait au premier souffle. Lui ressent cela et n'en est pas moins traître par instinct d'infériorité.

Ce portrait est complété par ceux de Luís Augusto Palmerim (1879) ou du comte de Sabugosa (1894). Ils contribuent, ensemble, à cristalliser une image qui circulera dans l'iconographie illustrant les feuillets de la littérature de colportage, les partitions musicales qui connaîtront une grande popularité à partir du début du XX^e siècle, jusque dans la façon de présenter les personnages du théâtre, de l'opéra et du cinéma. Même lorsque les attributs moraux cessent d'être associés à la dégradation déprimante qu'un tel portrait critique dénonce, un rien de la posture lascive et stéréotypée ou encore la tenue et les accessoires perdurent dans les façons de représenter et de recréer une ambiance fadiste et les éléments qui la peuplent.

Ces textes se situent dans le dernier quart du XIX^e siècle, dans un contexte de forte crise et de débat intellectuel, autour de la décadence d'un pays pourvu d'une histoire grandiose, passée et perdue, avec son point culminant lors des commémorations du tricentenaire de Camões en 1880, et un autre, mais de sens opposé, avec l'Ultimatum anglais de 1890 qui ébranla le pays dans sa conviction de nation indépendante et accéléra le processus social vers l'abolition de la monarchie. La première tentative avortée survient l'année suivante. Mais jusqu'à la Révolution républicaine de 1910 (en passant par l'assassinat du roi D. Carlos en 1908), c'est ce même climat de tension, de crise et de doute intellectuel qui est vécu, accompagnant la représentation que l'on se fait du pays et qui marque en particulier sa capitale.

Parmi les discours relatifs au fado, deux périodes se dégagent où le débat, de nature idéologique, fait de lui une cible et un prétexte. Le premier surgit vers 1910 à propos de deux textes d'Albino Forjaz de Sampaio, où ce

chant et son environnement sont dénoncés comme un mal provoquant d'autres maux dans la société portugaise. En réponse, le typographe anarchiste Avelino de Sousa publie un petit livre intitulé *Le fado et ses censeurs*, où le fado est défendu en tant que relais important dans la transmission de valeurs et la formation du peuple illettré en général. Les nouvelles publications périodiques qui s'y consacrent ou en font la promotion, participent à leur tour à ce débat⁶.

La seconde période est celle des années 1930, sur fond du *Estado Novo* de Salazar. Prolongeant les critiques d'António Arroio, qui opposait vingt ans plus tôt le fado et le chœur, les musicologues portugais des années 1930 ignorent ou récusent le fado réduit à un chant mineur à l'intérieur des traditions musicales populaires portugaises. Cette attitude est celle d'Armando Leça et, d'une façon plus acerbe, de Fernando Lopes Graça, un opposant au régime. Les intellectuels se mêlent aux débats centrés sur la défense ou le rejet du fado⁷. À la publication de l'ouvrage de Luís Moita *Fado canção dos vencidos*, de 1936 – le texte le plus documenté écrit jusqu'alors et résultant d'une série de conférences transmises par l'*Emissora nacional* – succède celui, singulier, de Victor Machado *Ídolos do fado*, publié en 1937, fruit d'une enquête auprès de plus d'une centaine de fadistes. Ce livre cherche à exalter les qualités que ce chant urbain permet d'exprimer et de véhiculer. C'est dans ce contexte qu'il faut resituer les discours ambigus d'António Ferro. Se référant au fado que, théoriquement, il dénonce à travers un portrait d'où se dégagent un Portugal et des Portugais inertes et empreints d'auto-commisération, il insiste en même temps sur la nostalgie et l'émotion que cette chanson a pu provoquer en lui quand il est hors du pays. Contrairement aux idées reçues, le fado n'est pas un produit du régime; à la fin des années 1930, il a pu le présenter déjà épuré de ses nombreux traits liés à des zones sociales incontrôlées par le pouvoir en place.

6 Rappelons quelques noms: *O fado*, *A Alma do Fado*, *O Fadinho : semanário de crítica e propaganda do fado*, tous de 1910, et *A Canção de Portugal : O fado* (1916). Postérieurement, d'autres surgissent avec une plus grande longévité qui, dans les années 1930, reflètent de près les débats idéologiques et esthétiques autour du fado: *Guitarra de Portugal. Quinzenário de literatura e poesia – porta-voz do fado* (1922) et *A Canção do Sul* (1923).

7 On doit considérer à part le folkloriste anglais R. GALLOP (1936), qui fait du fado un chant urbain pourvu d'une valeur musicale et culturelle propre susceptible d'une étude sociographique.

Variations dans le temps

À cette étape, il nous est plus facile d'esquisser une périodisation des parcours et des processus qui accompagnent l'histoire de cette forme musicale et des modèles dans lesquels elle s'est coulée. Après les années trente du XIX^e siècle, il faut attendre les années 1860 pour voir apparaître des auteurs de musiques et des exécutants contrastant avec l'anonymat des pratiques populaires diffuses où la notion d'auteur est absente. Cette phase inaugure un premier processus de définition des genres de fado et des modes d'exécution, comme l'importance donnée aux fadistes qui le jouent et le dansent, par delà les instrumentistes. Le fado s'accompagne alors d'une chorégraphie établissant un dialogue entre un homme et une femme dans une sorte de danse (*bater o fado*), plus tard interdite en public pour indécence.

Dans le dernier quart du siècle, survient une double appropriation sociale du fado. D'un côté, un courant aristocratique où il est réinventé et circule dans l'univers sélectif des salons, avec des thèmes chantés explorant des aspects de la sociabilité de groupes sociaux privilégiés, tels que les chevaux ou les taureaux ; en même temps, le langage poétique s'autonomise par rapport à une dimension narrative. Cette ligne d'appropriation s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui, avec Maria Teresa de Noronha et Vicente da Câmara. D'un autre côté, sa circulation dans les milieux populaires permet de dénoncer des inégalités sociales ou d'affirmer un sentiment de justice.

C'est le fado qui accompagne, entre la fin XIX^e siècle et le premier quart du XX^e siècle, le texte des *Cegadas*, les théâtres de rue présentés durant la période du Carnaval et écrits par des auteurs issus des milieux populaires, composant des paroles de fado, et qui sont l'expression de cette critique sociale. La contestation sociale est « jouée » par des chanteurs qui vont devenir célèbres, comme Alfredo Marceneiro. C'est le temps des « fados de contraste » où s'affrontent des valeurs duales incarnées par le riche et le pauvre, le puissant et l'humble, le juge et l'accusé⁸.

Au cours de cette longue période sont diffusées des paroles de fados dans des périodiques, parfois spécialisés, aboutissant en 1910, avec une forme plus intentionnelle et systématique, à des projets plus stables

8 Ces oppositions ont été détectées comme des dimensions classificatoires dans l'étude sur le quartier d'Alfama réalisée par A. Firmino DA COSTA et M. das Dores GUERREIRO (1984) et développées en tant que catégories analytiques.

favorisant la constitution d'un espace social d'identification autour du fado, porteur de solidarités. À partir de la fin du XIX^e siècle, le fado tend à faire la chronique des milieux populaires de la ville, des événements qui lui sont liés, des personnages et héros populaires, tout en servant la lutte et l'instruction du peuple. Le nombre de réunions de fado au cours desquelles on rend hommage ou on vient en aide à quelqu'un dans le besoin, s'accroissent et renforcent l'identité. Au début du XX^e siècle, et surtout après l'instauration de la République, les lieux et locaux de fado se multiplient (sociétés récréatives et d'instruction, toutes sortes de collectivités, théâtres, etc.). Il s'étend à d'autres formes de sociabilité, informelles comme un pique-nique ou une excursion, voire saisonnières, comme la tauromachie, au cours de laquelle toutes les strates sociales sont, ainsi, mises en relation.

Durant cette période s'affirme un modèle de chant mettant en avant l'aspect performatif, avec une dramaturgie à l'intrigue imprévue – des traits qui accentuent les propriétés dynamiques de cette forme musicale. Je me réfère ici à l'improvisation où ont pu exceller, par exemple, Jorge Cadeireiro, Carlos Harrington, Guilherme Coração, Júlio Janota – tous nés en 1870. L'improvisation apportait avec elle une codification des formes poétiques marquant une période de près d'un demi-siècle. Il s'agit du dizain, dont le quatrain initial, appelé *mote*, était donné à l'« adversaire » afin qu'il puisse, sur cette base, improviser et bâtir les quatre strophes de dix vers ; et du quatrain simple, qui sera conservé dans certaines joutes chantées (*desgarradas*), articulé en chant alterné de deux – ou plus – interprètes « rivaux ».

De nombreux signes rendent lisibles l'existence urbaine et tous les lieux d'articulation entre les sociabilités populaires et l'aristocratie : les espaces ouverts ou privés, les terrasses et théâtres et autres lieux que le fado investira. Dans les années 1920, on se demande s'il doit rester dans les recoins sombres et fréquentés par une population pauvre et analphabète où il peut jouer un rôle éducatif, ou si, au contraire, il doit intégrer les scènes de spectacle en attirant de nouveaux publics, ce qui conduit à altérer les attitudes et les comportements des chanteurs et des musiciens. Cette position est défendue par Linhares Barbosa, responsable de la plus importante des revues sur le fado : *Guitarra de Portugal*. Cette position est défendue encore par les chanteurs qui accédaient à un statut d'artiste, chaque fois mieux affirmé, au travers de leurs représentations publiques et de la promotion de leurs spectacles.

Cette confrontation d'il y a près d'un siècle est incarnée, exemplairement, par un écrivain populaire, Venceslau de Oliveira, auteur de paroles de fado dans son ouvrage : *Alma de fadista. Romance da vida boémia* :

Le régime monarchiste s'effondrait à vue d'œil, deux années après l'attentat audacieux contre la famille royale où sont tombés, non seulement le roi D. Carlos de Bragança et son fils, le prince D. Luís Felipe, mais aussi les hardis régicides, Buiça et Costa, lorsque le fado commença à s'engager sur la voie de sa plus brillante auréole. De tous temps et à toutes les époques, dans les moments les plus déclinants de la vie portugaise, les chansons ont toujours constitué les clameurs de la révolte mal contenue, contre l'oppression écrasante qui tyrannisait le peuple travailleur, digne d'un meilleur sort. Ainsi, en tant qu'illustres chefs républicains, ils mettaient en scène dans les théâtres de revue, le démantèlement d'un trône rongé, les fadistes, de leur côté, la plupart analphabètes, la *guitarra* à la main, allaient par les rues et les bistrotts faire la propagande d'un régime nouveau, montrant, dans des strophes violentes, les marques purulentes de la monarchie appauvrie qui avait pour chef un être pusillanime, fils cadet du roi mort, en train de s'éteindre à la façon des politiciens de palais. Et le peuple les écoutait avec détachement⁹.

Le coup d'état militaire de 1926, mettant fin au régime républicain, va créer des institutions de contrôle venant interrompre cette évolution sociale négociée à l'intérieur du monde fadiste et décider des modèles dans lesquels le fado se produira et se pensera à l'avenir. L'instauration de la censure atteint les poèmes; ils relèvent dorénavant de l'approbation officielle qui concède l'autorisation de les chanter en public. Le droit de regard des autorités intervient encore à propos des lieux où les fadistes se produisent, lesquels sont subordonnés à des licences et à la présentation des répertoires. Selon nous, cette influence externe de la censure explique la fin des pratiques d'improvisation. D'autres facteurs interviennent cependant : la nécessité de posséder une carte professionnelle pour se montrer en public, la diffusion du disque, conditionnant, par son usage limité, le développement du poème, et, enfin, la radio exerçant ses propres critères de

9 Publié en fascicules, sans date d'édition, mais annoncé dans un journal de 1924, ce livre combine une trame romancée avec des contextualisations géographiques et historiques résultant de l'expérience vécue de l'auteur, ce qui lui confère une valeur documentaire.

sélection à l'égard des fadistes, des répertoires, des voix conduisant à la fixation de canons esthétiques et stylistiques.

Un tel contexte, d'où sourd la figure de l'artiste, concourt à sa mise à distance à l'égard des origines populaires du fado. Cet artiste va élaborer son existence selon un schéma d'où les circonstances singulières et aléatoires sont exclues, en atténuant les références à sa vie familiale, ses origines, ses difficultés¹⁰. Ce changement explique aussi la disparition, en dehors de rares exceptions, des surnoms populaires, avec une influence du métier. Dans les années 1940, Amália, avec l'excellence d'une voix et la force d'un chant, avec le support des médias et grâce à un succès international, a contribué à la pacification d'un territoire encore incertain et maculé par l'imperfection de comportements irréguliers ou transgressifs, au plan moral et esthétique¹¹.

Jusqu'à présent, il a été possible de réunir et de croiser les indices qui aident à extraire du désordre et du bruit des formes expressives, des acteurs et des processus sociaux et d'esquisser une histoire où la ville est le scénario et l'acteur. C'est dans ce cadre que le fado émerge et prend forme, étant chanté et exécuté dans un environnement combinant des traits ruraux, maintenus dans la cité. Cette ruralité est portée par la voix de l'aveugle et par ses récits chantés, par les instruments d'accompagnement, *guitarra* ou *viola*, qui peuvent alterner par l'imaginaire et des éléments culturels mis en commun au travers d'une telle voix¹². Bien des thèmes révélateurs de cette

10 Dans la recherche préparatoire à l'exposition sur le fado au Musée National d'Ethnologie, il a été possible de détecter une semblable récurrence du mode de vie selon un modèle qui, dans le catalogue, fut mis en exergue par T. FRADIQUE et R. JERÓNIMO (1994). Si l'on compare le fado au tango, à son milieu social et à son univers représentationnel, E. ARCHETTI (1994) parle de quelque chose de semblable lorsqu'il dit : «les hommes de cette histoire d'amour [...] n'ont pas d'enfants».

11 Quels que soient les divers angles d'observation et d'interrogation, Amália demeure un personnage central permettant d'accéder aux différents plans qui se combinent dans le fado, constituant autant de versants pour son interprétation. Sa biographie, écrite par V.P. DOS SANTOS (1987), laisse apparaître une dimension complexe et contradictoire de sa personnalité.

12 Voir la brillante synthèse de P. BURKE (1978) sur les moyens expressifs et les aspects de la culture populaire en Europe, et, surtout, l'ouvrage de CARO BAROJA (1969). Ce dernier est, selon nous, l'étude la plus profonde, la plus documentée et stimulante au plan théorique qui soit sur l'univers de l'oralité et du récit des romans populaires du XIX^e siècle, dépassant, de beaucoup, les

ruralité sont exprimés dans les paroles de fados connus : *Azenha velhinha*, *Natal do moleiro*, *Mocita dos caracóis*. Mais il va, peu à peu, se replier dans l'envers de la nuit et des espaces fermés ou dans les sociabilités qui inventent une cohésion que la propre mise en scène aide à construire en tant qu'utopie solidaire.

Au cours de ce parcours séculaire, certaines mutations sont évidentes. Ainsi, si l'on pense aux instruments qui sont aujourd'hui associés au fado, tels que la *guitarra* (guitare portugaise), la *viola* (guitare classique), la *viola baixo* marquant le rythme cadencé de la musique, on s'aperçoit que l'image emblématique d'un ensemble d'instruments, présente sur de nombreuses photographies, est une chose très récente, ne remontant guère au-delà de la période d'institutionnalisation et de professionnalisation du fado, à savoir les années 1920. À l'origine, lorsqu'elle apparaît déjà bien identifiée en tant que genre musical, la *guitarra* est le seul instrument avec lequel le fado est joué tout en accompagnant le chant. Par ailleurs, c'est un instrument joué à l'époque fréquemment par des femmes ; la Severa en est la plus connue. La représentation des fadistes avec la *guitarra*, telles Amália, Berta Cardoso ou Hermínia Silva, quand bien même elles ne sauraient en jouer, a produit toute une iconographie, renforcée par la photographie et le cinéma. Ce seront, en fait, les hommes qui en joueront exclusivement, faisant évoluer les aspects techniques et stylistiques, et dont témoignent les documents sonores. L'évolution paraît pointer une perte de la centralité du chant en tant que récit et une progressive affirmation de la *guitarra* devenue, à la fois, instrument en soi et mode d'accompagnement du chant. Cela a pour conséquence la recherche pour le fado de nouveaux registres esthétiques.

Passé présent

Nous débouchons ainsi sur la situation concrète d'un fado contemporain devenu une performance et un spectacle, qui se déroule dans

données et l'aire régionale où elles furent recueillies : la Péninsule ibérique. On y trouve une profusion d'exemples qui ont les caractéristiques des chroniques du fait divers et des signes du destin sur lesquels elles sont bâties (AUCLAIR, 1982). En même temps, un tel travail fait apparaître l'importance de la parole et de la voix émettrice, de la poésie et du chant, comme pour sa part P. ZUMTHOR (1983, 1987) a pu aussi le montrer. Ils constituent pour nous quelques-uns des travaux de référence permettant de cerner l'étude du fado en rapportant son interprétation à un cadre de compréhension plus élargi.

une maison ouverte au public, avec des fadistes ayant acquis le statut d'artistes professionnels ou de simples amateurs ; sur la scène se trouvent un joueur de *guitarra* et un autre de *viola*, assis, un chanteur ou une chanteuse debout interprétant, sur le devant de la scène deux ou trois fados, la lumière éteinte ou réduite, voire substituée par des bougies dans les «maisons de fado». C'est là la première évocation métaphorique d'un passé distant d'une ville plongée dans l'obscurité. Cette évocation pointe une épaisseur temporelle renvoyant à une origine lointaine, une forme expressive présentée sans cesse par les discours comme traditionnelle et ancienne. Avec le fado, la ville renforce une identité spécifique. Dans le vêtement aussi s'affirment la condition plastique et la dramaturgie d'une situation performative : le noir du costume de la chanteuse ou, l'un de ses accessoires, son châle. Celui-ci a, jusqu'aux années 1930, les formes de la mantille ou du châle coloré populaire, porté lors des fêtes ; avec Amália, il est réinventé en le portant entièrement noir, et se mêle à la nuit. Alors, s'accroît la ritualité du chant et émerge l'élément central de la représentation et de la reproduction du fado : la voix qui l'exprime.

Telle est, en général, la situation de départ lorsque l'on parle du fado, des lieux et des conditions où il peut et doit être écouté. Mais dans ce texte, elle est pour nous un point d'arrivée. Car, en effet, en parcourant dans le temps une variation de pratiques ayant abouti à une fixation tardive des règles esthétiques et théâtrales de sa présentation, nous restituons une autre densité à la construction de l'objet. Cela dit, le fado n'existe et ne se perpétue, en quelque sorte, qu'en dehors du temps. Cette atemporalité est, pour les tenants d'un discours apologétique, immortalité : «le fado ne meurt pas», «le fado est éternel». Elle se nourrit des stéréotypes accompagnant l'invention d'une tradition qui, au tournant des années 1930, ne commente plus l'histoire mais existe comme suspendue dans le temps ; le fado l'évoque cependant pour légitimer sa présence et son statut. Dans le dialogue permanent qu'il maintient avec la ville – et dont nous avons essayé de restituer les traits –, survient le paradoxe d'un fado transformé en emblème, qui aide la ville à exister dans le temps et à s'auto-représenter, au travers de tous les soubresauts porteurs de la croissance et des transformations d'une grande ville, plutôt qu'en récit d'une histoire dont il fut le protagoniste et qu'il aida à construire.

Bibliographie

- AMEIDA, Francisco José de, *Apontamentos da vida de um homem obscuro*, Lisbonne, A Regra do Jogo, 1985.
- ALMEIDA, Manuel António, *Memórias de um sargento de milícias*, São Paulo, Editora Moderna, 1984 [1852-1853].
- ANDRADE, Mario de, «Origens do fado», *Música, doce música*, São Paulo, L.G. Miranda, 1934.
- ARCHETTI, Eduardo P., «Models of masculinity in the poetics of the Argentinian Tango», E. ARCHETTI (org.), *Exploring the Written : Anthropology and the Multiplicity of Writing*, Stockholm, Scandinavian University Press, 1994, p. 97-122.
- ARROIO, António, «O triste fado», appendice a *O canto coral e a sua função social*, Coimbra, França Amado, 1909.
- AUCLAIR, Georges, *Le mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, 1982 [1970].
- BORGES, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 [1955].
- BRAGA, Teófilo, *História da poesia popular portuguesa*, Lisbonne, Manuel Gomes, 1905.
- BRITO, Joaquim PAIS DE (dir.), *Fado: vozes e sombras*, Musée National d'Ethnologie, Lisbonne 94/Electa, 1994.
- BURKE, Peter, *Popular culture in early modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- CARVALHO, J.C. de, *Eduardo ou os mistérios do Limoeiro*, 4 vols., Lisbonne, 1849.
- CARVALHO, PINTO DE, *História do fado*, Lisbonne, Dom Quixote, 1982 [1903].
- COSTA, António Firmino DA et GUERREIRO, Maria das Dores, *O trágico e o contraste: O fado no bairro de Alfama*, Lisbonne, Dom Quixote, 1984.
- COSTA, Júlio de Sousa, *Severa (Maria Severa Onofriana): 1820-1846*, Lisbonne, Bertrand, s. d. [1936?].
- COSTA, Mário, *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa*, Lisbonne, mairie de Lisbonne, 1950.
- DAMIANAKOS, Stathis, *Les rebetika. La chanson populaire grecque d'une classe sociale : le sous-prolétariat des centres urbains*, Paris, Centre d'études sociologiques, 1971.
- , «Culture populaire et groupes marginaux: À propos des rebetika grecs», *Les Temps Modernes*, n° 331, 1974.
- FAURE, Alain, Paris, *Carême-prenant*, Paris, Payot, 1980.
- FRADIQUE, Teresa et JERÓNIMO, Rita, «O fadista enquanto artista», Joaquim Pais de Brito (dir.), *Fado : vozes e sombras*, Musée national d'ethnologie, Lisbonne, 94/Electa, 1994.

- GALLOP, Rodney, *The fado, Portugal: A Book of Folk-Ways*, Cambridge University Press, 1961 [1936].
- LEAL, João, «Saudade, la construction d'un symbole. Caractère national et identité nationale», *Ethnologie française*, XXIX, 2, 1999, p. 177-189.
- LOPES GRAÇA, Fernando, «A severa não morreu...», *Disto e daquilo*, Lisbonne, Cosmos, 1973 [1931].
- MACHADO, A. Victor, *Ídolos do fado*, Lisbonne, Tipografia Gonçalves, 1937.
- MOITA, Luis, *O fado, canção de vencidos*, Lisbonne, s. éd., 1936.
- MONTEIRO, João, *A Estrada de Sacavém*, Lisbonne, «Amigos de Lisboa», 1952.
- OLIVEIRA, Venceslau, *Alma de fadista: Romance da vida boémia*, 3 vols., Lisbonne, Nunes de Carvalho, s. d. [vers 1924].
- ORTIGÃO, Ramalho, «O fadista», *As farpas*, vol. VII, Lisbonne, Clássica, 1970 [1878].
- OSÓRIO, António, *A mitologia fadista*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1974.
- PALMEIRIM, Luís Augusto, «O fadista», *Galeria de figuras portuguesas*, Porto et Braga, Livraria Ernesto Chardron, 1879.
- PEIXOTO, Rocha, «O cruel e triste fado», *A terra portuguesa*, Porto, Librairie Ernesto Chardron, 1897.
- PIMENTEL, Alberto, *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989 [1904].
- REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté* (chap. VI: L'art contre la société. Une culture dominée: le rebetika), Paris, Klincksieck, 1973, p. 143-178.
- SABUGOSA Comte de, «O fadista», C. de Sabugosa et B. de Pindela, *De braço dado*, Lisbonne, Portugália, s. d. [1894].
- SALAS, Horácio, *Le tango*, s. l., Actes Sud, 1989.
- SAMPAIO, Albino FORJAZ, *Prosa vil*, Lisbonne, Empresa Literária Fluminense, 1921 [1911].
- SANTOS, Vítor PAVÃO DOS, *Amália: uma biografia*, Lisbonne, Contexto, 1987.
- SÉRGIO, António, Préface à FREYRE Gilberto, *O mundo que o português criou*, Lisbonne, Livros do Brasil, 1940.
- SILVA, Rudolfo Xavier DA, *Crime e prisões*, Lisbonne, Instituto de Criminologia, 1925.
- SOUSA, Avelino de, *O fado e os seus censores*, Lisbonne, Edition de l'auteur, 1912.
- TINHORÃO, José RAMOS, *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa*, Lisbonne, Caminho, 1994.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- , *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.