

GUITARE PORTUGUAISE ET FADO

Anne CAUFRIEZ

Abstract

The *fado* is a love and nostalgic song which was born in the poor neighbourhoods of Lisbon, between the 18th and the 19th century. Since the 19th century, the instrument called *Portuguese guitar* (with plucked and strummed strings) usually accompanies the *fado*. It is a six-course guitar, where the table has a sound-hole and the fingerboard presents from 17 to 22 frets and a fanshaped upper end. This guitar is coming from the classical cittern in his late evolution of the 17th century, the cittern called *English guitar*. The Portuguese Galvão and the British Simpson bring to the instrument successive modifications. The *Portuguese guitar* reached the countryside to become a dance instrument. In the 19th century, the singer called A Severa incarnates the big national myth of the *fado*. Daughter of one of the poorest neighborhood of Lisbon, she was working in a "closed house" of the Mauraria (a neighbourhood of Lisbon). This talented singer was also linked to the circle of the bull courses (on a horse) which the Lord Vimioso, in love with her, was the symbolic representant. Júlia Florista or A Cesaria are also among the famous figures of the female *fado*. The male fadist of that time was described like a social parasite who is living by one's wits. Later, he will live from small professions. At the end of the 19th century, the *fado* is sung in the kitchen-garden of Lisbon, along the roads followed by the bulls going to the arenas. It becomes a recreation song for banquets and weddings. Some very known singers and guitarists are António Casaca, Caetano Calcinhas, João Black. The golden period of the *fado* is situated around 1930-50. Since the thirties, the *fado* will slowly loose his instantaneous and spontaneous character for the professionalism, encouraged by the radio. It becomes a scenic song which Amália Rodrigues and Alfredo Marceneiro are the more famous representants.

Resumé

Le *fado* est une chanson d'amour et de nostalgie (*saudade*) qui est née dans les bas-quartiers de Lisbonne, à la charnière du 18^e et du 19^e siècles. A partir du 19^e siècle, l'instrument qui accompagne le *fado* est la *guitare portugaise* (à cordes frappées et pincées). Sa table d'harmonie présente six choeurs ainsi qu'une ouïe ronde tandis que son manche est muni de 17 à 22 frettes et son cheviller se termine en éventail. Cette guitare est issue du cistre classique dans son évolution tardive du 17^e siècle, le cistre appelé *guitare anglaise*. Le Portugais Galvão et l'Anglais Simpson lui apportent des modifications successives. La *guitare portugaise* atteint les campagnes pour animer la danse. La Severa, incarne au 19^e siècle, le grand mythe national du *fado*. Fille de bidonvilles, elle travaillait dans une maison clause de la Mauraria (quartier de Lisbonne). Cette chanteuse de talent était aussi liée au milieu de la tauromachie équestre, dont le Comte de Vimioso, épris d'elle, était le symbole. Júlia Florista ou la Cesaria sont d'autres femmes fadistes illustres. Le fadiste masculin de cette époque est décrit comme un parasite social, qui vit d'expédients et d'harnac. Plus tard, il pratiquera des petits métiers. A la fin du 19^e siècle, le *fado* est chanté dans les jardins potagers de Lisbonne, situés le long des chemins empruntés par les taureaux qui étaient acheminés vers les arènes. Il devient alors un chant de divertissement pour les banquets et les noces. Des noms de chanteurs et guitaristes se détachent tels António Casaca, Caetano Calcinhas, João Black. L'âge d'or du *fado* se situerait dans les années 1930-50. A partir des années 30, le *fado* va peu à peu perdre son caractère instantané et spontané au profit du professionnalisme, encouragé par la radio. Il évolue alors vers la scène dont Amália Rodrigues et Alfredo Marceneiro sont les représentants les plus illustres.

Introduction

Le *fado*, cette chanson mélodramatique du Portugal, serait né dans les quartiers populaires de Lisbonne, à la charnière du 18^e et du 19^e siècles. Si ses origines historiques restent con-

testées, le *fado* semble bien lié, dans les années 1820, aux quartiers de prostitution du vieux Lisbonne, où le genre se développe pour prendre un essor particulier. Le *fado* constitue une expression musicale spécifiquement portugaise.

Ce chant d'amour exprime la tristesse du destin, dans lequel la femme fadiste est souvent le médium privilégié de la passion amoureuse et de la douleur, une douleur sans rémission. Mais le *fado* est avant tout le chant des gens pauvres (hommes ou femmes). Il tient lieu d'échappatoire aux angoisses et aux incertitudes de la vie, il repose sur la résignation et les pouvoirs occultes du fatalisme.

Le *fado* est aussi fondé sur un état d'âme propre à la culture portugaise: la *saudade*. Ce sentiment peut se traduire par la nostalgie profonde d'un être aimé ou d'un évènement qui, parfois, n'a existé que dans le rêve. La *saudade* est aussi un bonheur dont on souffre ou une tristesse dont on jouit bien qu'elle contienne, à l'opposé de cette dernière, l'espoir de retrouver l'être ou l'objet perdu. Cette sublimation du bonheur dans le passé peut prendre un caractère mythique et, même, métaphysique dans le cas des navigateurs qui ont quitté leur pays.

L'origine du *fado* a suscité toutes les hypothèses, sans que l'une d'elles puisse être sérieusement retenue. Pour certains auteurs¹, c'est le chant des gens de la mer, souffrant d'éloignement et de solitude, au gré du balancement de leurs bateaux; pour d'autres², le *fado* aurait une origine arabe ou même une racine dans la chanson lyrique aristocratique³. Enfin, la thèse brésilienne⁴ soutient qu'il y aurait un lien entre le *fado* et le *lundum*, une chanson d'origine africaine dont les rythmes et les cadences auraient d'abord été exportées au Brésil, puis au Portugal. Le *fado* se développe en tout cas dans un contexte d'incertitude sociale, celui de la fuite de la famille royale portugaise au Brésil (1808)⁵ et celui de la proclamation de l'indépendance du Brésil (1822). Les factions politiques qui s'affrontent alors à Lisbonne jettent un climat de trouble⁶.

Aujourd'hui, lorsqu'on parcourt les vieux quartiers de Lisbonne, le soir, plusieurs maisons vous invitent à écouter le *fado*. Sur le pas de la porte de celles-ci, on aperçoit parfois une femme qui chante, les yeux à-demi clos, dont le visage traduit des expressions affligées. Elle porte sur les épaules un grand châle noir, comme pour apesentir les sentiments qu'elle exprime. Le halo tragique qui enrobe son chant confine à une sorte de rite, de langage symbolique, qui tourne autour de l'idée du deuil, associé à la sexualité.

La mise en scène de ces maisons de *fado* actuelles, qui engagent des artistes sous contrat, est un phénomène récent, tout comme le *fado* de concert représenté par la célèbre Amália Rodrigues. Le vrai *fado* n'est généralement pas chanté dans ces endroits-là mais bien dans un fond de taverne. Il surgit spontanément, tard dans la nuit, dans des débits de boisson qui n'ont pas de vitrine, sans confort et sans publicité.

1. PINTO DE CARVALHO. *Fados, vozes e sombras*; Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994, *Electa*, p. 15.
2. Th. BRAGA et Ad. Alves. *Ibid.*, p.15
3. R. GALLOP. *Ibid.*, p. 15.
4. Mario DE ANDRADE. *Ibid.*, p. 15.
5. Cette fuite était due à l'invasion du Portugal par les troupes de Napoléon, en 1808). *Ibid.*, p. 18.
6. *Ibid.*, p. 18.

Si le *fado* déverse des sentiments, ses thèmes ne se limitent pas seulement à l'amour. Ils sont variés, évoquant aussi bien le courage, l'espoir ou l'incrédulité que les malices d'autrui. Certains *fados* sont d'ailleurs corsés ou franchement vulgaires, alors que d'autres chantent des thèmes religieux ou héroïques.

Vers les années 1930, l'accompagnement instrumental du *fado* commence à se stabiliser, si bien que l'instrument appelé *guitare portugaise* en devient le principal symbole. A l'heure actuelle, le chanteur de *fado*, masculin ou féminin, est toujours accompagné de deux guitaristes: l'un joue la *guitarra portuguesa*, l'instrument mélodique, et l'autre joue la *viola*, la guitare basse. On y ajoute parfois une autre guitare basse, la *viola baixo*⁷.

Au 18^e siècle, le jeu de la *guitare portugaise* est réservé à la classe bourgeoise, pour ne pas dire à l'aristocratie⁸. Il va peu à peu descendre dans des couches sociales plus défavorisées, celles qui créent et pratiquent le *fado*, et qui se porteront garantes du succès de l'instrument jusqu'à nos jours. L'histoire de cette guitare, en tant qu'accompagnement du *fado*, reste mal connue, d'autant que les guitaristes ont souvent été oblitérés par les chanteurs. Il faut dire que l'histoire du *fado* se retrace en partie à travers une littérature de type journalistique, tels les chroniques ou les faits divers laissés par quelques auteurs du passé (fin du 19^e, début du 20^e siècle). Ceux-ci tiennent lieu de sociologues ou de conteurs de la belle époque du *fado*⁹.

La guitare portugaise

Description de l'instrument

La terminologie portugaise opère une distinction entre les instruments à cordes qui ont une caisse de résonance piriforme (les *guitarras*) et ceux qui ont une caisse de résonance échancrée (les *violas*), deux termes que l'on traduit en français par le même mot *guitare*. Si la *viola* est l'équivalent de notre guitare classique¹⁰, la *guitare portugaise* ou *guitarra portuguesa*, ainsi dénommée par le Portugal lui-même, constitue un instrument bien spécifique, généralement associé au *fado*. Les sonorités aigües de cet instrument mélodique contrastent avec celles de la *viola* qui sert de basse.

La *guitarra portuguesa* se présente comme une guitare piriforme avec une caisse de résonance à fond plat. La table d'harmonie, percée d'une ouïe ronde, présente six choeurs¹¹. Le cordier est fixé au milieu de l'éclisse (par un bouton) alors que le chevalet est placé au bas de l'ouïe. Le manche est muni de 17 à 22 frettes (ou de 10 à 15 frettes dans les instruments plus

7. *Ibid.*, p. 33.

8. VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *Instrumentos musicais populares portugueses*; Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1966, p. 147. *Fados, vozes e sombras*, op. cit., p. 21.

9. *Ibid.* p. 24, 25, 27, 31, 39, 93.

10. Elle est parfois de plus grande dimension.

11. Six choeurs ou six rangs de doubles cordes.

anciens). Il s'agit d'une guitare à cordes battues/frappées (*rasgadas*) et à cordes pincées (*pontiadadas*), les premières étant jouées par la main droite et les secondes par la main gauche. Son jeu exige de longs ongles ou, à défaut, l'utilisation d'un plectre. Les trois premières cordes (en fil d'acier) sont accordées à l'unisson alors que les trois suivantes, les bourdons (en fil d'acier recouvert de cuivre), sont accordées à l'octave. Les cordes du bas sont appelées, par ordre de succession, les *primas*, *segundas*, *toeiras* alors que celles du haut, les bourdons, portent le nom de *bordão de primas*, *bordão de segundas*, *bordão de toeiras*. La *guitare portugaise* de Lisbonne est souvent accordée en si-la-mi-si-la-ré et celle de Coimbra est accordée en la-sol-ré-la-sol-do.

Pour ce qui est de ses matériaux de construction, la table d'harmonie est en bois de sapin ou en pin de Flandres, bois qui possèdent de grandes qualités vibratoires. Le fond et les côtés, qui requièrent des bois plus sonores, sont en noyer, en cèdre ou en platane (pour le fond) et en acajou, en érable ou en jacaranda (pour les côtés), alors que le manche est en ébène.

Mais cette guitare se reconnaît, entre toutes, à son cheviller caractéristique: il est constitué d'une pièce métallique en forme d'éventail, avec des raies (comme celles d'un peigne). Les cordes de l'instrument sont fixées à des petits crochets qui sont placés entre ces raies et qui sont réglés par des tendeurs actionnés par des vis métalliques, lesquelles sont surmontées d'un pommeau. Ce système de vis s'inspirerait de celui des horloges du 19^{ème} siècle. Enfin, on distingue la guitare de Lisbonne de celles de Coimbra et de Porto à la décoration du cheviller: celui de Lisbonne se termine par une volute alors que celui des guitares de Coimbra et de Porto ont la forme d'une fleur ou d'un monogramme¹².

L'origine et la fonction de l'instrument

Les musicologues portugais s'accordent pour dire que la *guitare portugaise* est issue du cistre classique dans son évolution tardive du 17^{ème} siècle, le cistre appelé *guitare anglaise*¹³.

Alors que le jeu de cet instrument était déjà tombé en décadence dans d'autres pays, il rencontre, au Nord du Portugal, un succès particulier où il devient l'instrument privilégié de la colonie anglaise de Porto. C'était au 18^{ème} siècle, à l'époque du roi Dom José I. La ville de Porto représente alors le centre de rayonnement de cet instrument.

La *guitarra portuguesa* est, en effet, apparentée au cistre sous maints aspects: par son cheviller en éventail assorti de vis et surmonté d'une figure décorative; par sa caisse de résonance piriforme et peu profonde; par son manche assez court, doté de 15 à 20 frettes; par son nombre de cordes (6 choeurs), le nombre de frettes et de choeurs l'apparentant au cistre tardif¹⁴.

Au Portugal, la transformation de cet instrument d'origine anglaise remonterait à la fin du 18^{ème} siècle. Elle est attribuée à un certain Galvão qui opère une synthèse entre le cistre (dont il

12. VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *op. cit.*, p. 145, 146, 147. SUCENA, Eduardo, *Lisboa, o fado e os fadistas*; Lisboa: Vega, 1992, p. 76-78.

13. Le cistre était un instrument en vogue dans la musique classique du 16^{ème} siècle.

14. Le cistre du 16^e siècle ne présente que quatre choeurs.

reprend la caisse de résonance piriforme et les six choeurs) et les vieilles guitares autochtones *violas* (dotées de cinq choeurs, de cordes bourdons et de clés en bois).

Parallèlement à l'instrument de Galrão, il aurait aussi existé, au Portugal, un modèle plus évolué de *guitare portugaise*, construite par un Anglais du nom de Simpson (qui avait également six choeurs et un cheviller en éventail).

On pense que la rencontre entre la *guitare portugaise* et le *fado* a eu lieu à l'époque du roi Dom Miguel (vers 1830). Un fait est qu'après cette date, la *guitare portugaise* commence à se populariser et substitue peu à peu les vieilles guitares *violas* qui accompagnaient jusqu'alors le *fado* ou les chansons appelées *modinhas*.

Dès la fin du 18^e siècle, sans que l'on connaisse les maillons manquants de l'histoire, Lisbonne se distingue déjà par une importante école de facteurs de *guitares portugaises* dont la notoriété s'amplifiera encore aux 19^e et 20^e siècles. Ainsi, au début du siècle, les Grácio forment, à Lisbonne, une dynastie de facteurs de guitares auxquels des grands guitaristes du *fado* comme Petrolino, Artur Paredes ou José Nunes vont s'adresser¹⁵.

Si le *fado* va conférer à la *guitare portugaise* un prestige national, le rôle social de celle-ci ne se limite cependant pas à accompagner le *fado*. Elle va, peu à peu, substituer d'autres guitares de campagne. En réalité, le *fado* diffusé par la radio aura beaucoup plus d'impact sur la musique vocale des villages que sur sa musique instrumentale.

La *guitare portugaise* s'intégrera donc à certains orchestres de guitares villageoises, un peu comme par accident. Elle sert de renfort ou de complément mélodique. Mais son usage dans le monde rural restera parcimonieux.

On rencontre, par exemple, la *guitare portugaise* en Estremadura, où elle accompagne une danse traditionnelle appelée *Enleio*, dont le jeu s'accompagne d'une paire de castagnettes en roseau¹⁶. En Alentejo, elle est jouée par l'animateur d'une compagnie de marionnettes ambulantes, qui limite ses représentations aux villages. La *guitare portugaise* interfère ici dans un "Mystère" biblique, où elle introduit le "ballet des anges" qui relate la création du monde et elle accompagne les chants et choeurs intervenant dans le récit¹⁷.

Le fado

Ses relations avec les tavernes, les maisons closes et la tauromachie

La Severa, qui vécut au 19^e siècle, incarne beaucoup plus qu'Amália Rodrigues, le grand mythe national du *fado*. Ce mythe romantique repose sur la disparition prématurée de cette jeune

15. VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *op. cit.*, p. 148-50. SUCENA, Eduardo, *op. cit.*, p. 71-74.

16. SARDINHA, José Alberto, 30/33, *Modas estremenhas*; Miratejo: Contradança, 1988, Face A, page 7.

17. GIACOMETTI, Michel et LOPES GRAÇA, Fernando, 30/33, *Alentejo, Musica vocal e instrumental*; Lisboa: Toralta/Publital, 1974, Face 1, page 3. Mon expérience de terrain en Alentejo en 1968.

fadiste, morte de tuberculose en 1846, à l'âge de 26 ans. Née dans un bidonville, cette fille du peuple, complètement démunie, fût enterrée, enveloppée dans un simple linceul. La Severa était une prostituée de la Mauraria (l'ancien quartier maure de Lisbonne). Comme beaucoup de chanteuses de *fado* de son époque, elle travaillait dans une des maisons closes de ce quartier, qu'on appelait *casas da meia porta*. Bien que ses courtisans l'aient décrite comme une femme maigre et nerveuse, au regard de feu, La Severa avait une voix mezo-soprano et jouait sur le registre plaintif. Elle se faisait souvent accompagner par un guitariste appelé Joaquim Lucas, sur lequel l'histoire n'a pas laissé d'indices.

On a retrouvé récemment la guitare de la Severa, qui fut conservée par une famille aristocratique avec laquelle elle était en contact. Cette guitare aurait été fabriquée par Joaquim Pedro dos Reis et se trouve, aujourd'hui, au Musée Municipal de Lisbonne. Elle représente encore une phase de transition entre le cistre (avec sa caisse de résonance piriforme) et les guitares autochtones, les *violas* (avec son manche à 17 frettes et son cheviller aux clés en bois)¹⁸.

Jusqu'au milieu du 19^e siècle, le chanteur de *fado* s'accompagnait souvent lui-même à la *guitare portugaise* mais avec la Severa, le guitariste commence à se dissimuler derrière le chanteur, pour s'abriter de plus en plus derrière sa notoriété. Il lui devient indéfectiblement lié.

A cette époque, le *fado* des maisons closes était aussi teinté de *marialvismo*, terme qui désigne, à l'origine, une forme de machisme lié à la tauromachie. Il avait, en effet, des attaches privilégiées avec la tauromachie, qui était la grande passion des classes populaires mais aussi celle du milieu aristocratique de Lisbonne. Certains comtes et ducs se rendaient alors dans ces quartiers malfamés de la ville, qui témoignèrent d'un véritable engouement pour le *fado*. On citera l'exemple du comte de Vimioso, une des grandes figures de la tauromachie équestre de l'époque, qui s'éprit de la Severa. Elle lui doit sa notoriété. Celui-ci lui fait connaître le milieu des *toreiros*, allant des maquignons aux cavaliers, en passant par les vendeurs de chevaux et de taureaux. Aussi, elle chantera dans un petit café situé à la périphérie d'une arène de Lisbonne, aujourd'hui disparue, celle de Santana.

Mais La Severa éveilla encore la compassion et le protectionisme d'autres aristocrates de son temps, occupant une position importante dans la tauromachie, tel Dom Francisco de Paula de Portugal. Ce dernier tenta de la faire sortir des vices du tabac et de l'alcool en l'enfermant dans une aile de son palais. Mais, un matin à l'aube, la chanteuse réussit à s'enfuir, en sautant sur une charette de lavandières qui passait sous la fenêtre du palais¹⁹.

Le pendant de la chanteuse des maisons closes est le fadiste qui circule dans les galeries du crime et de la délinquance. Il est décrit par la littérature du 19^e siècle comme un parasite, qui vit d'expédients et d'harnac. S'il n'est pas nécessairement proxénète, c'est un personnage oisif et sans domicile fixe, qui habite successivement au bordel, à la taverne ou à l'escadron de police. "C'est un anémique, un lâche et un idiot" dit la presse de l'époque. Il entretient, certes, des

18. Le manche de cette guitare ne comportait, auparavant, que 12 ou 15 frettes.

19. OSÓRIO, António, *A mitologia fadista*; Lisboa: Livros Horizonte, 1974, p. 25, 28, 29, 35. SUCENA, Eduardo, *op. cit.*, p. 22-27, 31, 32.

liens privilégiés avec le cadre sombre et atrophiant du bordel mais peut aussi bien se produire dans des quartiers éloignés de la prostitution, comme les tavernes du port de Lisbonne. Car il ne faut pas oublier que le *fado* est le chant des gens démunis et illettrés, ce qui explique l’encanaillement d’une partie de ses thèmes. On notera que ces chanteurs masculins sont plus facilement guitaristes que les femmes, même si, vers 1850, l’accompagnement à la guitare se rend indépendant du chant.

Une autre grande chanteuse de *fado* liée à la tauromachie et contemporaine de la Severa, est Julia Florista²⁰, ainsi appelé parce qu’elle vendait des fleurs sur les marchés matinaux depuis l’enfance. Elle accompagnait elle-même son chant à la *guitare portugaise*. On relate que, même lorsqu’elle avait passé toute la nuit à interpréter le *fado* dans un fond de taverne de Lisbonne, elle retrouvait toujours son étal, à l’aube, pour écouler ses fleurs. La Cesaria, elle aussi semble avoir vécu éloignée des maisons de prostitution. Elle était repasseuse et chantait le *fado* dans les petites gargottes (*casa de pasto*) du quartier des docks qui longe le Tage. Un de ses endroits de prestation préféré était la cour du magasin d’un marchand de saucisses²¹.

Il faudra attendre les années 1860-80 pour que ce “mauvais garçon” qu’est le fadiste se distingue par des métiers plus honorables. L’époque connaît alors un nombre impressionnant de fadistes de grande réputation. Ceux-ci pratiquent les métiers de charonneurs, menuisiers, fabricants de cordes et d’allumettes, couteliers, serruriers, cochers... C’est pourquoi, certains chroniqueurs de ce temps disent qu’à partir de la mort de la Severa, le *fado* connaît un processus d’“hygiénisation”²²! On ne pourrait pas mieux dire car le *fado* commence lentement à sortir de l’univers carcéral du bordel pour être interprété en plein air.

Ses relations avec les jardins potagers

Dans la seconde moitié du 19^e siècle, les fadistes se dirigent, en effet, vers des endroits d’enchantement, qu’on appellerait aujourd’hui des “espaces verts”.

Le *fado* commencera à être interprété dans les jardins de Lisbonne, non pas dans les jardins publics mais dans les jardins potagers qui clairsemaient alors la ville et qui appartenaient à ses familles. La plupart de ceux-ci étaient situés le long du Tage et le long des chemins empruntés par les convois de taureaux, qui étaient acheminés de la campagne vers les arènes de la ville. Les habitants de Lisbonne se rendaient régulièrement vers ces potagers, à dos d’âne, en charrette, en calèche, pour y passer la journée, surtout le dimanche et les jours de fête. Ces jardins de rivage, propices à l’oubli des soucis de la vie quotidienne, réunissaient des gens de toute condition sociale, qui s’adonnaient à de plantureux repas et à des libations ruineuses. Ils vivaient ensemble des moments de convivialité et de joie mais aussi des moments d’attente, agrémentés par la musique. Au bord de ces jardins où on célébrait le passage des taureaux se dirigeant vers

20. *Florista* signifie la fleuriste.

21. *Ibid.*, p. 30, 34, 36, 38.

22. *Ibid.*, p. 42, 51, 52.

les arènes, déambulait tout un public: des aveugles, des clochards, des vendeurs de cruches, des acteurs de théâtre mais surtout des poètes et des musiciens. Ces coins de verdure sont alors le lieu privilégié du *fado*, qui devient désormais le chant de divertissement des banquets et des noces célébrées au milieu des plantations de légumes, sur le bruit de fond d'une noria tirée par des ânes.

Cet aspect "écologique" du *fado* ne réussit cependant pas à supplanter celui des quartiers malfamés. Le *fado* reste associé à la dissolution des mœurs. Ce chant, non contestataire par définition, essentiellement porté sur l'effusion sentimentale et le fatalisme, devient créateur de désordre social. En 1893, l'Etat libéral édicte une loi qui a pour but de purger la ville de ses maquereaux, de ses larcins et de ses criminels. L'aire d'expansion du *fado* régresse: son interprétation n'est plus autorisée que dans un seul quartier de Lisbonne: la Mauraria²³.

A la fin du siècle, le *fado* connaîtra alors un nouveau tournant: ses interprètes recherchent des chants plus raffinés et des sujets moins triviaux. Dans la quête de cet enrichissement musical, le guitariste António Casaca, qui accompagnait Damas, le chanteur le plus célèbre de son temps, jouera un grand rôle. Cela n'empêchera pas le fadiste de rester cordonnier ou porteur d'eau et de terminer ses jours dans la mendicité. Lié aux courses de taureaux, une autre figure célèbre se détache, celle de Caetano Calcinhas, qui est fadiste en même temps que guitariste. Mais, au début du 20^e siècle, le *fado* connaîtra ses lettres de contestation à travers un chanteur unique en son genre, le surnommé João Black, qui critique le régime monarchiste. C'est l'occasion de souligner que la plupart des fadistes ne se donnent pas de nom d'artiste. Le sobriquet sous lequel ils sont connus est celui choisi par leurs admirateurs²⁴.

Ses relations avec la scène et la radio

Les nostalgiques du *fado* situent son âge d'or entre les années 1930-50. On voit, en effet, surgir à cette époque une pléiade de fadistes et de guitaristes dont il est difficile d'énumérer ici tous les noms. Les témoignages à leur sujet restent cependant lacunaires, en particulier pour les guitaristes qui ne semblent exister que par les chanteurs.

Si, jusque-là, le *fado* était interprété dans un esprit amateur, s'apparentant à une valvule qui lâche les sentiments sublimés de l'amour, il va peu à peu perdre son caractère instantané et spontané au profit d'une nouvelle identité sociale, celle du professionnalisme. A partir des années 35, avec la revendication des droits d'auteurs et avec la diffusion de ses grands succès par la radio, les circonstances de son interprétation vont se modifier²⁵. Le *fado* est peu à peu hissé au niveau de la scène et du vedettariat dont Amália Rodrigues devient la plus illustre représentante. Elle débute au café Luso, dans les années 40, en même temps qu'un autre grand fadiste masculin, Alfredo Marceneiro, et elle s'accompagne du guitariste Armandinho. A l'opposé d'Amália, Marceneiro ne cherchera jamais à assurer sa propre publicité. Il ne bénéficiera pas non plus de

23. *Ibid.*, p. 43, 44.

24. *Ibid.* p. 54, 57, 59, 60, 64.

25. *Fado, vozes e sombras, op. cit.*, p.32, 33.

l'appui du riche banquier, Espirito Santo, qui émancipa Amália Rodrigues de sa condition de fille du peuple, la transformant en véritable star de la chanson portugaise. Avec lui, Amália devient désormais une des rares fadistes qui vit de son métier.

C'est au fil du hasard que j'entendis Marceneiro, il y a vingt ans, dans une petite taverne de Lisbonne. J'ai regretté de ne pas l'avoir enregistré. C'était un homme de très petite taille, au caractère impossible, qui chantait toujours avec sa casquette sur la tête, un foulard autour du cou et bien souvent la cigarette à la bouche. Il était menuisier de métier, ce qui explique que ses admirateurs lui aient donné le surnom de *marceneiro*²⁶. Marceneiro n'avait pas une voix exceptionnelle, il chantait même souvent avec une voix rauque, en apparence monotone. Tout son talent résidait dans la grâce naturelle avec laquelle il racontait le *fado*, sur un ton simple, intimiste et émouvant, qui faisait parfois pleurer son auditoire. C'est lui qui inaugura le *fado* chanté debout et éclairé aux chandelles. Il savait donner à ses *fados* des contours mélancoliques et traduire les sentiments de manière touchante. S'il était, la plupart du temps, l'auteur des textes et des musiques qu'il interprétait, il a aussi découvert d'excellents guitaristes qu'il introduisait dans le milieu fadiste tels José Nunes, Raul Nery, Jaime Santos qui ont également accompagné Amália. Il a été enterré récemment, à l'âge de 91 ans, avec pour seules fleurs, sa casquette posée sur son cercueil, et le cortège des fadistes de Lisbonne dont les "lamenti" ont provoqué une paralysie de la circulation. Marceneiro est unanimement reconnu comme l'un des plus grands fadistes du Portugal.

De son vivant, Marceneiro échangea aussi ses guitaristes avec une autre grande fadiste du milieu aristocratique de Lisbonne, Teresa de Noronha²⁷. Celle-ci chante un *fado* de salon, plus recherché et plus sophistiqué que celui du débit de boisson. Sa voix, très travaillée, reste d'une grande sobriété.

Mis à part ce *fado* aristocratique, aujourd'hui le cadre social du *fado* n'a pas tellement changé par rapport au 19^e siècle²⁸. Il s'est cependant émancipé de la prostitution et le guitariste est devenu un petit bourgeois, huissier de ministère ou représentant de commerce. Un nouveau courant du *fado*, encore mal connu, s'est amorcé dans le quartier de l'Alfama. Ce *fado*-là est pratiqué dans le cadre d'associations très fermées, celles de gens travaillant souvent au Port de Lisbonne²⁹.

Aujourd'hui, la *guitare portugaise* s'est aussi émancipée du *fado*. Son jeu s'apparente à celui d'un instrument de musique classique cultivé pour lui-même et pour lequel son interprète compose des pièces propres. Ce courant est illustré par Pedro Caldeira Cabral et surtout par le grand guitariste Carlos Paredes. Celui-ci a un jeu brillant, qui mise sur la virtuosité et les potentialités sonores de l'instrument. Il joue et compose une des plus belles musiques classiques d'inspiration traditionnelle.

26. *Marceneiro* signifie menuisier.

27. SUCENA, Eduardo, *op. cit.*, p. 122-23.

28. *Ibid.*, p. 129, 143.

29. Firmínio da Costa, António et Dores Guerreiro, Maria das, *O trágico e o contraste, o fado no bairro de Alfama*; Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 84.

Conclusions

Aujourd'hui, la *guitare portugaise* n'a jamais complètement quitté le milieu aristocratique et bourgeois, où elle continue à être jouée dans des salons et des cercles fermés. Mais paradoxalement, c'est le *fado* des quartiers populaires de Lisbonne qui va donner à la *guitare portugaise* ses lettres de noblesse, avec le succès national que rencontrera cette chanson si liée à l'âme portugaise.

Sur le plan historique, la *guitare portugaise* traversera toutes les aires sociales de Lisbonne, des maisons closes aux cafés de la tauromachie, en passant par les fêtes bourgeoises et populaires des jardins potagers et les gargottes ou les échoppes des docks du Tage. Elle atteint aussi les campagnes. Sa pratique reste vivante grâce au renouvellement du *fado* mais aussi grâce à son évolution comme instrument autonome, qui se détachera du chant. La richesse sonore de la *guitare portugaise* est, aujourd'hui, à la source d'une nouvelle musique d'inspiration traditionnelle, interprétée en concert. Cette musique classique, de sensibilité autochtone, fait toute l'originalité musicale du Portugal actuel.

Bibliographie succincte

Fados, vozes e sombras; Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994, Electa.

FIRMÍNIO DA COSTA, António et DORES GUERREIRO, Maria das, *O trágico e o contraste, o fado no bairro de Alfama*; Lisboa: Dom Quixote, 1984.

GIACOMETTI, Michel et LOPES GRAÇA, Fernando, 30/33, *Alentejo, Musica vocal e instrumental*, Lisboa: Toralta/Publital, 1974.

OSÓRIO, António, *A mitologia fadista*; Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

SARDINHA, José Alberto, 30/33, *Modas estremenhas*; Miratejo: Contradaça, 1988.

SUCENA, Eduardo, *Lisboa, o fado e os fadistas*; Lisboa: Vega, 1992.

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, *Instrumentos musicais populares portugueses*; Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1966.